БИБЛИОТЕКА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Н. В. Кукольник

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

ПО ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ

Доменикино

ТРАГЕДИЯ

Санкт-Петербург
2013

ББК 85.1
К-898

Составитель, автор вступительной статьи и примечаний
Н.С. Беляев
Научный редактор *Г.В. Бахарева*
Рецензент *Е.А. Плюснина*
Корректор *Е.А. Саламатова*

К-898 **Кукольник Нестор Васильевич:** Избранные труды по истории изобразительного искусства и архитектуры; Доменикино : трагедия / сост., авт. вступ. ст. и примеч. Н.С. Беляев; науч. ред. Г.В. Бахарева ; БАН.— СПб. : 2013. — 456 с., ил.

Издание включает избранные работы Нестора Васильевича Кукольника (1809–1868), русского писателя, журналиста, историка искусства, художественного критика. Оно состоит из двух основных отделов. В первый отдел вошли искусствоведческие статьи, а также неопубликованные архивные документы, во второй — трагедия Н.В. Кукольника «Доменикино». Значительная часть материала не переиздавалась с 1830–1860-х, а некоторые источники вводятся в научный оборот впервые.

Книга предназначена для искусствоведов, литературоведов, студентов гуманитарных вузов и всех, интересующихся развитием отечественной культуры во второй четверти XIX столетия.

ISBN 978-5-336-00147-1

© Бахарева Г.В.
© Беляев Н.С.
© Библиотека Российской академии наук, 2013

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

В русской литературе первой половины XIX века можно найти целый ряд имен писателей, ныне мало известных широкому кругу читающей публики. Первоначально их недооценивали современники, считая выбранные ими мировоззренческие позиции близкими к реакционным, а литературные труды недостаточно талантливыми и не отвечающими настроениям эпохи. Затем, уже в XX столетии, подобное отношение к творчеству целого пласта русских литераторов стало традиционным. Только начиная с 1980-х гг. наследие таких писателей, как Н. Греч, Ф. Булгарин и др. стало рассматриваться более объективно, вне привычной излишней социологизации их творчества. Среди них можно назвать и Нестора Васильевича Кукольника (1809–1868) — писателя, журналиста, критика, историка искусства. В 1830–50-е гг. имя Кукольника было широко известно просвещенной публике, его книги и статьи в периодических изданиях привлекали многих читателей. В начале 1850-х гг. вышло его 10-ти томное собрание сочинений, что, безусловно, говорило о значимости этого писателя для русской культуры. Затем, уже в 1860–70-е гг. его слава стала заметно меркнуть: в отечественной литературе стали появляться новые тенденции, в которые творчество Нестора Кукольника явно не вписывалось.

Было бы не вполне справедливым полагать, что Н.В. Кукольник оказался в числе совсем забытых деятелей русской словесности. За последние два десятилетия некоторые из его произведений переиздавались, была защищена докторская диссертация и вышло несколько монографий, посвященных творчеству писателя. Однако оказалось, что все это явно недостаточно для многоаспектного раскрытия столь разносторонней личности, какой является Кукольник.

Его прозаическое и поэтическое творчество за последние 100 лет практически не публиковалось в самостоятельных изданиях[1], если

[1] О Н.В. Кукольнике и изучении его творчества в русском и советском литературоведении см.: Охотин Н.Г. Кукольник Нестор Васильевич / Н.Г. Охотин, А.М. Ранчин // Русские писатели : биогр. слов. — М., 1994. — Т. 3 : К-М. — С. 212–215.

не считать сборника стихотворений, изданного в Таганроге[2], а также романа «Иван III, собиратель земли Русской»[3]. Круг ученых, ныне специально занимающихся творческим наследием Н.В. Кукольника, более чем скромный, по сути, он ограничен лишь двумя именами — И.В. Черного и А.И. Николаенко. Первый исследователь принадлежит к украинской литературоведческой школе в Харькове; именно он является автором упоминаемых выше публикаций о писателе и докторской диссертации, посвященной творчеству Кукольника, однако, к сожалению, его работы практически недоступны отечественным ученым[4]. А.И. Николаенко, в свою очередь, целенаправленно занимался непосредственно биографией Нестора Кукольника, связанной с Таганрогом[5]. Несколько лучше обстоит дело с изучением деятельности Н.В. Кукольника как художественного критика и историка искусства, но опять же, в основном, эти публикации ограничивались материалом, помещенным в «Художественной газете», редактором которой он являлся. Наиболее полно библиография писателя отражена на сайте Таганрогской городской публичной библиотеки им. А.П. Чехова[6].

Между тем, фигура Н.В. Кукольника и его место в отечественной культуре настолько интересны и значительны, что вполне заслуживают не только объемной монографии, всесторонне раскрывающей личность писателя, но и переиздания его сочинений, переписки и дневников, тем более, что основная часть рукописного наследия Нестора Кукольника находится в Пушкинском Доме (ИРЛИ РАН) в Петербурге, и, следовательно, доступна российским литературоведам и филологам.

Задача настоящего издания куда более скромная: собрать воедино и представить читателю статьи Н.В. Кукольника, связанные

---

[2] Кукольник Н.В. Стихотворения. — Таганрог, 1999.

[3] Кукольник Н.В. Иван III, собиратель земли Русской : роман. — М., 1995; То же. — М., 2010.

[4] Черный И.В. Творчество Н.В. Кукольника и русская литература 1830–1840-х годов. — Харьков, 1998; Черный И.В. Драматургия Н.В. Кукольника. — Харьков, 1997; Черный И.В. Исторические романы Н.В. Кукольника. — Харьков., 2001; Черный И.В. Н.В. Кукольник : методические рекомендации к спецкурсу по русской литературе / И.В.Черный, З.З. Кудзаева. — Харьков, 1992; Черный И.В. Малая проза Н.В.Кукольника. — Харьков, 1996; Черный И.В. Эпоха Петра I в исторической беллетристике Н.В. Кукольника. — Харьков, 1998; Чорний І.В. Творчість Кукольника та російська література 1830–1840-років : автореф. дис. д-ра філол. наук. — Харків. 1998.

[5] Николаенко А.И. Н.В. Кукольник и Таганрог : [сб. публ.]. — Таганрог, 1998.

[6] С библиографией работ Н.В. Кукольника, можно ознакомиться на сайте этой библиотеки: taglib.ru.

с изобразительным искусством и архитектурой, а также его известную трагедию «Доменикино», посвященную одному из крупнейших итальянских художников XVII века. Большинство включенных в этот сборник работ не переиздавалось с середины XIX века: разбросанные по многим, ныне мало доступным периодическим изданиям времен А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя, они, до сих пор, в основном, были знакомы только узкому кругу специалистов, хотя, безусловно, достойны внимания более широкой аудитории — литературоведов, искусствоведов, историков искусства, краеведов.

Нестор Кукольник хорошо знал и любил изобразительное искусство, музыку, театр, был знаком со многими выдающимися живописцами, скульпторами, архитекторами, музыкантами, артистами своего времени, являлся почетным вольным общником Академии художеств и членом Общества поощрения художников. «В лице Кукольника, по существу говоря, мы впервые встречаемся с писателем, систематически работавшим в области художественной критики и считавшим эту деятельность важной частью своего журнально-литературного труда. Хорошо осведомленный во всех областях художественной жизни, внимательно следивший за новыми явлениями в изобразительном творчестве России и Западной Европы, Кукольник в роли критика и популяризатора искусства принес определенную пользу формирующейся искусствоведческой науке, обогащая ее большим количеством фактических сведений, а также привлекая к ней широкое общественное внимание»[7], — отмечал известный искусствовед Г.Ю. Стернин. Превосходная стилистика и доступный, лишенный наукообразности язык Н.В. Кукольника делали его статьи понятными для восприятия самой разной аудитории. Как писал он сам в 1838 году: «В изящных искусствах сосредотачивалась вся моя нравственная деятельность: надо было много, серьезно учиться, чтобы не провираться и не уронить того уважения к моим художественно-историческим познаниям, которые мне удалось поселить в публике и даже в художниках»[8].

Большое влияние на развитие Н.В. Кукольника как художественного критика оказало общение, наверное, с самым известным русским живописцем первой половины XIX века Карлом Брюлловым. Любопытно, что об этом сохранились весьма разноречивые воспоминания современников. Так, журналист Иван Панаев вспоминал:

---

[7] Стернин Г.Ю. Россия. Изобразительные искусства // История европейского искусствознания первой половины XIX века. — М., 1965. — С. 208.

[8] Кукольник Н.В. Из Дневника Н.В. Кукольника. Новые материалы к биографии // Баян. — 1888. — № 12. — С. 106.

«Сближение и короткость Кукольника с Брюлловым и Глинкою, пользовавшимся уже громкою известностью после «Жизни за царя», еще более возвысило Кукольника в глазах его многочисленных поклонников. Они мечтали видеть в этой короткости разумный союз представителей живописи, музыки и поэзии и полагали, что такой союз может иметь влияние на эстетическое развитие нашего общества. Едва ли Кукольник не поддерживал и не распространял эту мысль. В сущности, союз этот не имел и тени чего-нибудь серьезного. Представители трех искусств сходились только для того, чтобы весело проводить время и, разумеется, толковать между прочим *о святыне искусства и вообще о высоком и прекрасном*»[9]. Художник-карикатурист Н.А. Степанов, зная любовь Нестора Кукольника к вину и застольям, изобразил его сидящим за столом среди бутылок. На этикетках сосудов были обозначены названия произведений писателя[10].

Однако существуют и другие свидетельства об отношениях Н. Кукольника, М. Глинки и К. Брюллова. Переводчик и редактор «Художественной газеты» А.Н. Струговщиков вспоминал: «В конце августа 1840 г. мысль Глинки осуществилась: Н. Кукольник переехал в маленькую квартирку четвертого этажа, на дворе, у Харламова моста. В первые четыре месяца Глинка, К. Брюллов и я приезжали к нему раза по два и по три в неделю ... Между тем, как Глинка работал обыкновенно с Кукольником за роялем, Брюллов чертил в соседней комнате эскизы»[11]. Несколько ранее, в 1836 году, К.П. Брюллов создал портрет Кукольника. Известный искусствовед Э.Н. Ацаркина писала: «Брюллов сохранил в портрете особенности облика Кукольника, с его длинным лицом, темными насупленными бровями, узкими глазами и сутулой фигурой. Но красота творческого состояния преобразила писателя. Опираясь на трость, романтически мечтательно сидит он на скамье, опустив голову. Его бледное лицо, обрамленное прядями волос, с мягким блеском темных глаз, высоким лбом и безмолвными губами вызывает представление о возвышенном поэте. Есть какая-то недосказанность и таинственность в его облике, таящем неведомые чувства. Эту таинственность подчеркивает и погруженный в полутьму пейзаж с догорающим закатом»[12]. Карл Брюллов иллюстрировал произведения Кукольника, в частности,

---

[9] Панаев И.И. Литературные воспоминания. — М., 1988. — С. 72.

[10] Муравьев А. Из семейных реликвий // Столица и усадьба. — 1915. — № 47. — С. 4.

[11] Струговщиков А.Н. Михаил Иванович Глинка. Воспоминания А.Н. Струговщикова // Русская старина. — 1874. — Апр. — С. 710.

[12] Ацаркина Э.Н. Карл Павлович Брюллов : жизнь и творчество. — М., 1963. — С. 218.

известны две его работы к повести «Психея»[13], увидевшей свет в альманахе «Утренняя заря» в 1841 г.

В 1836 году Нестор Кукольник писал: «По существу литературных трудов моих и по любви занимаясь изучением предметов, до художеств относящихся, я часто рассматривал отношения наших художеств к публике, правда, нередко с огорчением, иногда с надеждою; [...] газету или журнал считал я лучшим средством, но прежние опыты и новые случаи смущали убеждение; наконец, советы людей, знающих и русские художества, и русских художников, и русскую публику, решили мои недоумения; не находя в себе довольно познаний и способностей для труда важного в существе, незначительного по наружности, я оставался при одном желании: видеть у нас художественное повременное издание [...]»[14]. И этим изданием стала «Художественная газета», выходившая под редакцией Кукольника в 1836–1838 гг. На ее страницах образованная публика могла познакомиться с совершенно разными вопросами в области истории, теории и практики искусства. Увлекательные и познавательные статьи по живописи, архитектуре, гравюре, скульптуре, музыке и театру заполняли большинство страниц этой газеты. По существу, она стала своего рода художественной летописью России и стран Европы за указанный период. Как известно, «Художественной газете» Кукольника посвящена не одна публикация, поэтому целесообразнее не останавливаться подробно на этом издании, а отослать заинтересованного читателя к соответствующей литературе[15]. В данном

---

[13] Кукольник Н.В. Психея // Утренняя заря на 1841 год. — СПб., 1841. — С. 311–384.

[14] Кукольник Н.В. От издателя // Художественная газета. — 1836. — № 1. — С. 7.

[15] См.: Собко Н.П. Что представляли из себя русские художественные журналы 1807–1897 // Искусство и художественная промышленность. — 1898. — № 1–2. — С. 11–30; Н.В. Кукольник и А.Н. Струговщиков (к 100-летию со времени их рождения) // Известия Общества преподавателей графических искусств. — 1909. — № 7. — С. 222–226. — Подпись : Иже Есть; Стернин Г.Ю. Россия. Изобразительные искусства // История европейского искусствознания первой половины XIX века. — М., 1965. — С. 207–210; Нарышкина Н.А. От декабристов до Герцена // Нарышкина Н.А. Художественная критика пушкинской поры. — М., 1987. — С. 34–40; Нарышкина Н.А. Первая русская художественная газета // Искусство. — 1972. — С. 56–57; Нарышкина Н.А. Нестор Кукольник — художественный критик и издатель // Художник. — 1977. — № 3. — С. 39–40; Кауфман Р.С. «Художественная газета» 1836–1841 // Советское искусствознание — 79. — М., 1980. — Ч. 1. — С. 254–267; То же // Кауфман Р.С. Очерки истории русской художественной критики XIX века : от К. Батюшкова до А. Бенуа. — М., 1990. — С. 40–57; Верещагина А.Г. «Художественная газета» Н.В. Кукольника // Верещагина А.Г. Критики и искусство. Очерки истории русской художественной критики середины XVIII — первой трети XIX века. — М., 2004. — С. 607–647; Кривдина О.А. Скандинавская скульптура в освещении русской прессы. (По материалам «Художественной газеты» 1836–1841 гг.) // Санкт-Петербург и страны Северной Европы : материалы ежегод. науч. конф. / Русск. христиан. гуманитар. ин-т. — СПб., 2001. — С. 87–91;

контексте важно иное — именно «Художественная газета» позволила Кукольнику сформироваться как художественному критику и историку искусства, поскольку подготовка значительной части материалов лежала исключительно на его ответственности.

Так, например, статья «Письмо в Париж»[16] отражает размышления Нестора Кукольника о планах и задачах «Художественной газеты». Он видел в своем издании, с одной стороны, художественную летопись, а с другой, своего рода «краткую историю изящных художеств». В этой же статье Кукольник говорит о трагической утрате для отечественной литературы А.С. Пушкина: «[...] смерть его тяжело чувствительна для литераторов. Журналы спорят, кто теперь должен заменить его!! Претендентов очень много. Не удивляйтесь! Бывает и ложный аппетит»[17]. Здесь Кукольник, пожалуй, впервые в отечественной искусствоведческой литературе поднял вопрос об иконографии А.С. Пушкина: он перечислил все известные ему живописные и гравированные портреты поэта, а также их достоинства и недостатки. «Художественная газета» поместила некролог, посвященный гению русской литературы, и известную гравюру Е.К. Гейтмана, изображавшую поэта в юности[18]. Немаловажно, что эта публикация появилась в 1837 году — в год смерти Александра Пушкина — и она в значительной степени развеивает миф о недоброжелательном отношении Кукольника к великому русскому писателю. К сожалению, по целому ряду причин Н.В. Кукольник не смог продолжать издание «Художественной газеты» и в 1839 году ее новым редактором стал А.Н. Струговщиков.

В последующие годы Нестор Кукольник не отказался от идеи издания журналов и сборников, связанных с изобразительным искусством, однако, в них большую роль стали играть литературные произведения и статьи, освещающие общественно-политическую жизнь страны либо конкретные вопросы, касающиеся проблем на-

---

Кривдина О.А. Художественная газета / О.А. Кривдина, Б.Б. Тычинин // Кривдина О.А. Размышления о скульптуре / О.А. Кривдина, Б.Б. Тычинин. — СПб., 2010. — С. 34–186; Кожевникова Н.А. Нестор Кукольник и его «Художественная газета» // Страницы истории отечественного искусства, XVIII–XX вв. / ГРМ. — СПб., 2002. — Вып. 9. — С. 189–195; «Художественная газета» Нестора Кукольника и Александра Струговщикова : указ. содерж. (1836–1838, 1838–1841 гг.) / сост., авт. вступ. ст. и коммент. Н.С. Беляев; науч. ред. Г.В. Бахарева; БАН. — СПб., 2013.

[16] Кукольник Н.В. Письмо в Париж // Художественная газета. — 1837. — № 9–10. — С. 161–166.

[17] Там же. С. 160.

[18] Кукольник Н.В. [Некролог о кончине А.С. Пушкина] // Художественная газета. — 1837. — № 1. — С. 24.

уки и искусства. В 1844 году Кукольник подает прошение в Санкт-Петербургский цензурный комитет: «Давно уже для большей части читающей публики признана польза изданий, так называемых иллюстрированных, в коих разные предметы по части наук и художеств сверх подробного описания поясняются верными и отчетливыми гравированными изображениями. Польза подобных изданий в особенности могла бы иметь наилучшее развитие у нас в России, где низшие классы не имеют почти вовсе книг для чтения. Почему я и предлагаю приступить немедленно к изданию на русском языке с гравюрами любопытнейших статей как относительно отечественных достопримечательностей, так и равно заимствованных из иностранных иллюстрированных изданий, устраняя вообще все статьи политические, а равно всякую полемику»[19]. В 1845 году вышел первый номер «Иллюстрации — еженедельного издания всего полезного и изящного»[20]. Оно состояло из 15 разделов — 1) литература (проза и стихи), 2) ученые известия, 3) материалы для русской истории, 4) путешествие по всей России, 5) поверья, суеверья и предрассудки русского народа, 6) изобретения и открытия, 7) фабрики, мануфактуры и промыслы, 8) библиография, 9) сельское хозяйство и домоводство, 10) художества, 11) музыка, 12) театр, 13) внутренние текущие известия, 14) иностранные известия, 15) смесь[21]. Немаловажное место в своем издании Нестор Кукольник, естественно, отводил иллюстративному материалу. Он смог разработать подробную его систематизацию, которая была представлена следующими отделами: 1) портреты, 2) виды городов, сел, деревень, 3) церкви, публичные и общественные здания, 4) виды замечательнейших местоположений и явлений в природе, 5) памятники, статуи, картины и другие художественные произведения, 6) изобретения и открытия, 7) сцены и картины из повестей, исторических статей, рассказов и пр., 8) народные сцены, 9) фабрики, мануфактуры и промыслы, 10) дворцы, замки, частные дома, дачи, покои и проч., 11) карикатуры и типы, 12) смесь[22].

Среди авторов, публиковавших свои работы в «Иллюстрации», было немало литераторов. В.И. Даль, Д.Д. Минаев, Е.П. Гребен-

---

[19] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 1802. Л. 1.

[20] Более подробно см.: Ивлева С.Е. «Путешествие по всей России» на страницах журнала «Иллюстрация» (1845–1847 годы) // Культурное наследие российского государства. — СПб., 2003. — Вып. 4. — С. 67–74. Кроме того, А.Н. Каск защищена кандидатская диссертация «Жанровая структура, сюжетика, эстетика журнальной иллюстрации в России XVIII–XIX вв.» (М., 2011), где есть материалы, связанные с «Иллюстрацией».

[21] Иллюстрация. — СПб., 1845. — Т. 1. — С. 1, 2.

[22] Там же. С. 3, 4.

ка, М.Л. Михайлов, В.А. Соллогуб, Н.А. Полевой часто помещали свои произведения и переводы на страницах этого издания, некоторые из них сопровождались гравюрами. Обращает на себя внимание отдел «Искусства и художества». В основном в него входили материалы, освещающие отечественную художественную жизнь в целом, русские и иностранные выставки, биографии отдельных художников и их работы, вопросы техники и технологии художественного творчества, архитектурные памятники, деятельность музеев, учебных заведений и художественных обществ, в частности, Императорской Академии художеств и Общества поощрения художников и т. д. Относительно наполнения издания изобразительным материалом Нестор Кукольник писал следующее: «Французская иллюстрация имеет 160,000 подписчиков, английская не многим больше, немецкая 30 тысяч, — и все без исключения заимствуют одни у других статьи и гравюры, помещают гравюры из новых иллюстрированных изданий, тем знакомят с ними своих читателей; читатели не жалуются. Русская иллюстрация, как сказано в объявлении, будет делать то же в соразмерном числе и со строгим выбором относительно достоинства, литературного или художественного, статей и гравюр. Во Франции, Англии и даже Германии граверам и счету нет. У нас число их не составляет и сложной цифры. До десяти мы еще не досчитались»[23]. Кукольник поручил оформление «Иллюстрации» граверам, знакомым ему еще по «Художественной газете» — К.К. Клодту и Е.Е. Бернардскому. В марте 1847 года по финансовым соображениям Нестор Кукольник вынужден был передать права на «Иллюстрацию» другим лицам: историку и писателю А.П. Башуцкому, а также его компаньонам — Ф.Д. Крылову и А.Т. Студитскому[24].

В своих статьях Н.В. Кукольник стремился к систематическому изложению истории отечественной художественной школы, и ему удалось выявить и четко сформулировать основные этапы развития истории русского изобразительного искусства и архитектуры. Однако он далеко не всегда использовал опыт своих предшественников, историков искусства, или, во всяком случае, почти нигде не ссылался на них в своих работах. В отличие от объемных трудов его современника В.И. Григоровича, работы Н.В. Кукольника не представляют собой единый свод, но будучи выявлены в массе периодических изданий, могут быть систематизированы.

Одной из первых публикаций в этом направлении является статья «К древней истории художеств в России», появившаяся в «Художе-

[23] [Кукольник Н.В.] От редакции // Иллюстрация. — 1845. — № 1. — С.1.
[24] РО ИРЛИ РАН. Ф. 371. Д. 126.

ственной газете» еще в 1841 году[25]. Н.В. Кукольник в своей работе базировался, прежде всего, на трудах, созданных отечественной исторической наукой, в частности, на методе ученого и публициста А.Л. Шлецера, а также обращался к исследованиям ученых из славянских стран, поскольку в них содержались важные материалы по интересующему его вопросу. Статья дает обзорное представление о развитии изобразительного искусства и архитектуры в допетровский период в виде хронологического перечня дат, имен, названий памятников без какого-либо серьезного анализа. Все им найденное, по утверждению самого автора статьи, представляет собой: «[...] осколки истории наших художеств до Петра Великого»[26]. Таким образом, Нестор Кукольник в большей степени обозначает проблему, нежели стремится к полному и детальному изложению материала, касающегося этого периода истории русского искусства.

Другая статья — «Современные художества в России»[27] — одна из основных работ Нестора Кукольника, посвященных истории отечественного изобразительного искусства. Как отмечал сам автор: «Мы не пишем здесь полной и подробной истории современных художеств в России; каждый легко заметит, что все эти три статьи составляют простой этюд, предпринятый с целью рассмотреть, в каком состоянии находится в наше время общая художественная деятельность»[28]. «Современные художества в России» явились своего рода продолжением работы В.И. Григоровича «О состоянии художеств в России»[29], освещавшей развитие отечественной художественной школы до 1825 года. Прежде всего, Кукольник обратил внимание на классификацию искусства как такового, без которой сложно рассматривать выбранный им предмет изучения. Во-первых, он, придерживаясь эстетической концепции Фридриха Шеллинга, дифференцировал сферу эстетического творчества на три основные направления: поэзию, музыку и начертательные художества. Во-вто-

---

[25] Кукольник Н.В. К древней истории художеств в России // Художественная газета. — 1841. — № 26. — С. 1–3.

[26] Там же. С. 3.

[27] Кукольник Н.В. Современные художества в России. [Статья первая] // Библиотека для чтения. — 1843. — Т. 56. — С. 45–62; Кукольник Н.В. Современные художества в России. Статья вторая // Библиотека для чтения. — 1843. — Т. 57. — С. 31–36; Кукольник Н.В. Современные художества в России. Статья третья и последняя // Библиотека для чтения. — 1843. — Т. 57. — С. 71–96.

[28] Кукольник Н.В. Современные художества в России. Статья третья и последняя // Библиотека для чтения. — 1843. — Т. 57. — С. 73.

[29] Григорович В.И. О состоянии художеств в России // Григорович В.И. Избранные труды. — СПб., 2012. — С. 175–221.

рых, последние, по его мнению, включали живопись, ваяние, вобравшее в себя гравирование, медальерное и мозаичное искусство, литейное дело, а также архитектуру. Для живописи Кукольником была выведена такая дефиниция как род, ныне она тождественна определению жанра. В свою очередь род или жанр делился им на виды: исторический («со включением портретной и смешанной живописи»), пейзажный, зоологический и ботанический, а также батальный.

Несмотря на то, что поводом для создания этой статьи стала академическая выставка 1842 года, Н.В. Кукольник не ограничился рамками только этого события, скорее всего, оно послужило лишь поводом для анализа современного состояния отечественной художественной школы. По собственному его утверждению, он стремился охватить основные течения русского искусства за последние пятнадцать лет. Вкусы публики и мнения специалистов того времени, как, впрочем, и нынешнего были единодушны в выборе первого живописца николаевской эпохи: им, несомненно, был Карл Брюллов — явление не только чисто российского, но и европейского масштаба. Кукольник довольно подробно анализировал его творчество. В отношении другого художника, Ореста Кипренского, автор статьи высказывался несколько холоднее, поскольку тот занимался только портретом, а не исторической живописью и работал крайне медленно. Ему он противопоставлял Федора Бруни, который был преимущественно историческим живописцем. Затем Кукольник останавливался на творчестве Александра Иванова, Петра Басина, Алексея Маркова и более молодых их коллег, создавая таким образом своего рода иерархическую лестницу, основание коей он видел в К. Брюллове, Ф. Бруни и П. Басине. Спустя более чем 150 лет этот аксиологический подход к истории отечественной живописи того времени практически не изменился, что говорит о правильности выбора, сделанного Н. Кукольником. Кроме того, он пытался использовать статистический метод в оценке достижений отечественной художественной школы, приняв за основу своих исчислений выставки, проходившие в стенах Академии художеств за последние 15–17 лет. По его подсчетам за это время появилось около 1000 картин, не считая гравюр и литографий. Кроме того, Нестор Кукольник уделял внимание иностранным художникам, экспонирующимся на академической выставке 1842 года, что позволило публике ознакомиться с достижениями европейских художественных школ.

Рассуждения Нестора Кукольника о скульптуре и ее роли в культурной жизни человечества носят обобщающий характер. Начало бытования этого жанра в России Н.В. Кукольник, как и В.И. Григо-

рович, связывает с эпохой Петра I, когда из Европы привезли первые статуи для украшения ими Летнего сада в Петербурге. Называя имена ваятелей прошлого, Кукольник отмечает известные памятники российским императорам, полководцам, политическим деятелям, что говорит о его хорошей осведомленности в этом вопросе. Потребность в скульптуре у российского общества, по мнению автора статьи, возрастала по мере появления дворцово-парковых ансамблей, принадлежавших императорской фамилии или представителям русской знати. Говоря о современных скульпторах, он останавливается на особенностях творчества С.И. Гальберга и Б.И. Орловского. В то время они уже были известными мастерами, на чьем примере училось молодое поколение скульпторов — Н.С. Пименов, Н.А. Рамазанов, П.А. Ставассер и др. Широкое распространение этого вида изобразительного искусства, по мнению Кукольника, произошло лишь к 1830–1840-м гг., что в общем-то не бесспорно, т. к. отечественная школа ваяния к тому времени прошла уже серьезный путь, дав большое количество известных скульпторов. В частности, он писал: «Возрастающее число талантов само уже обнаруживает, что ваяние сделалось некоторою потребностью времени, что оно приобретает публику, чего прежде вовсе не имело, что наконец школа русского ваяния по возвращении из Италии всех ее деятелей должна образовываться и принять явственное и положительное направление»[30], — писал он.

Говоря об архитектуре, в качестве критерия для развития отечественного градостроительства Н.В. Кукольник выбрал Петербург. Русская архитектурная школа к этому времени заключала в себе более полусотни дипломированных специалистов, большинство которых получило свое образование в стенах Академии художеств. В отличие от изобразительного искусства, архитектура требовала тогда значительного времени для осуществления того или иного крупного проекта. Данное обстоятельство не позволило Кукольнику в своей статье придерживаться исключительно хронологической канвы изложения материала, потому он избрал «порядок личный».

Прежде всего, Нестор Кукольник дает обзор творчества уже известных архитекторов, в числе которых называет О. Монферрана, Авр. Мельникова, В. Стасова, К. Росси и других. В своем анализе он оценивает то или иное здание с двух позиций: его конструктивных возможностей и эстетического воздействия на публику. Однако главное

[30] Кукольник Н.В. Современные художества в России. Статья вторая // Библиотека для чтения. — 1843. — Т. 57. — С. 36.

внимание исследователя обращено на новое поколение архитекторов — воспитанников Академии художеств. Их первые успехи были обусловлены серьезным базовым образованием и пенсионерскими поездками в европейские страны.

В «Современных художествах в России» приведено очень много имен русских архитекторов нового поколения с указанием того, что им удалось сделать, причем Нестор Кукольник выделяет наиболее значимые из них — А.П. Брюллова и К.А. Тона. Так, скажем, в анализе творчества Александра Брюллова чувствуется превосходное знание материала — приведены сведения о том, как работал архитектор над своими проектами, какими методами и приемами он пользовался для достижения поставленных целей. Кроме того, здесь мы видим и Кукольника-популяризатора: он стремится донести до читателя понятным языком достоинства работ архитектора.

Родство и преемственность в мире искусства тогда считались положительным моментом, но они не всегда были сопряжены с творческими возможностями художников. В искусствоведческих публикациях тех лет часто объединялись два или более имен на основе лишь их семейных связей. Не избежал этой ошибки и Нестор Кукольник, когда говорил о творчестве братьев Александра и Константина Тонов. Старший из них — Александр Тон — известен только узкому кругу профессионалов, тогда как Константин Тон явился основателем целого явления в архитектуре, называемого «русско-византийским» стилем.

Материал о Константине Тоне занимает центральное место в «Современных художествах в России». Биографическая канва жизни К. Тона подкреплена точными характеристиками его личности. Именно в нем Кукольник видел пример для подражания, которому должны были бы следовать молодые архитекторы. Деятельность Константина Тона представлена церковным и дворцовым зодчеством, основанным на кропотливом изучении древнерусских памятников. Кукольник на конкретных примерах тщательно перечислил, какие изменения в архитектуре были привнесены Константином Тоном. В этой же статье от Нестора Кукольника не ускользнул еще один важный момент в творчестве архитектора: сходство всех его проектов, различимых только в деталях, однако, эту особенность критик не считал недостатком, поскольку здания К.А. Тона имели общую стилевую направленность. Кукольнику удалось рассмотреть почти все архитектурное наследие К.А. Тона, созданное им в Москве и Петербурге до начала 1840-х гг. Кроме того, он обратил внимание на разработки зодчего, относящиеся к типовой застройке в провин-

ции и в сельской местности, что способствовало более грамотной организации архитектурного пространства не только в столицах, но и в отдаленных уголках империи. Остальным архитекторам — современникам К. Тона — отведено в статье незначительное место, хотя среди них были такие широко известные мастера, как А.И. Штакеншнейдер, Н.Е. Ефимов, Н.Л. Бенуа, А.К. Кавос и др. Вполне можно согласиться с Кукольником, что в одной публикации сложно перечислить имена всех работавших тогда архитекторов, а тем более указать всё, что было ими построено, даже ограничиваясь периодом в 17 лет.

В 1846 году Нестору Кукольнику удалось под своей редакцией выпустить сборник «Картины русской жизни», по всей вероятности, составленный им по собственной программе. Сборник явился ярким примером гармоничного взаимодействия изобразительного искусства с художественной и научно-популярной литературой. В нем были представлены поэзия, художественная проза, эссе, научные исследования. В качестве авторов в «Картинах русской жизни» приняли участие журналист и философ Николай Надеждин, поэты Владимир Бенедиктов и Евгений Гребенка, историк и этнограф Пантелеймон Кулиш и др. В издании были помещены литографии, выполненные граверами Г. Робинсоном, Д. Кернотом, братьями А. и Ф. Хисами с полотен известных русских живописцев В.Л. Боровиковского («Благовещение»), А.Е. Егорова («Истязание Спасителя»), А.А. Иванова («Явление Христа Марии Магдалине»), А.Г. Венецианова («Причащение умирающего»), С.М. Воробьева («Иерусалим»), Ф.А. Бруни («Святая Дева с предвечным младенцем»), К.П. Брюллова («Взятие на небо Божией матери»), В.К. Шебуева («Тайная вечеря») и др. Выбор именно этих картин не случаен, так как большинство публикаций, вошедших в сборник, тем или иным образом было связано с темами иллюстраций — «Иерусалим» Е.П. Гребенки, «Изображение Божией матери» Н.И. Надеждина, «Картина: Св. Семейство» П.А. Кулиша. Кроме того, в это издание вошли работы и самого редактора, о которых имеет смысл поговорить ниже.

Первоначально сборник «Картины русской жизни» задумывался Н.В. Кукольником как продолжающееся издание: каждый год предполагалось публиковать по двенадцать выпусков с таким же количеством гравюр, однако, вероятно, финансовые затруднения не позволили осуществить до конца столь интересный проект. Первый же выпуск получил благожелательный отзыв со стороны русской критики. В.Г. Белинский писал: «Новое, чрезвычайно изящное издание, которое непременно найдет себе обширный круг читателей между охотниками до книг духовно-нравственного содержания. [...]

Цель издания состоит в том, чтоб доставить публике отлично гравированные копии с лучших произведений русской иконной живописи или с картин религиозного содержания. [...] Все гравюры сделаны в Англии лучшими художниками, и если все они так же хороши, как приложенная при первом выпуске, то русскую публику можно поздравить с превосходным изданием»[31]. Белинский дал положительную оценку авторам текстовых материалов, помещенных в сборнике, однако, со своей стороны посчитал нужным заметить следующее: «Желательно было бы еще, чтоб издатели давали при гравюрах и статьи о подлинниках, с которых они сделаны, т. е. о достоинстве их, о месте, где они находятся, и хоть биографические сведения о самих художниках, которых таланту обязаны мы этими картинами»[32]. Большинство его замечаний было принято редакцией «Картин русской жизни». В своей рецензии Белинский пожелал этому изданию дальнейшего, столь же плодотворного продолжения: «Дай бог успеха доброму начинанию! Может быть, после этого появятся у нас такие же изящные копии с произведений русской живописи и по другим частям»[33]. Немаловажно, что известный критик еще дважды[34] обращал внимание на сборник «Картины русской жизни» и так же, как и в первый раз, с похвалой отзывался о нем, между тем, как литературные труды Кукольника удостаивались с его стороны куда более сдержанного отношения.

«Русская живописная школа»[35] — одна из лучших искусствоведческих работ Нестора Кукольника — занимает центральное место в сборнике. В этой публикации Кукольник пытался проследить природу происхождения русской живописи и определить ее начало. Он не без оснований полагает, что самое ценное в русской живописи связано с иконописью, берущей свои истоки из Византии. Древнерусская светская живопись была слабо развита, она, по его мнению, граничила с ремеслом. Такой взгляд был обусловлен общими сведениями о древнерусском искусстве, имевшимися тогда в распоряжении Кукольника, и во многом он был схож с концепцией В.И. Григоровича, обоснованной в его труде «О состоянии художеств в России». Однако здесь ощущаются уже и иные тенденции: Кукольник подчер-

---

[31] Белинский В.Г. Собрание сочинений : в 13 т. — М., 1955. — Т. 6. : Статьи и рецензии, 1842–1843. — С. 183–184.

[32] Там же. С. 184.

[33] Там же. С. 185.

[34] Там же. С. 234, 341.

[35] Кукольник Н.В. Русская живописная школа // Картины русской живописи / под ред. Н.В. Кукольника. — СПб., 1846. — С. 3–15; С. 73–104.

кивает ценность своеобразия русской живописи, хотя и развивавшейся первоначально под влиянием византийских мастеров, но затем вскоре приобретшей свои индивидуальные черты. Очень важно, что Кукольник уделяет внимание терминологии, существовавшей в русской живописи XVI–XVII веков, а также технике живописи, принятой в иконописной школе того времени, что далеко не всегда прослеживается в работах других исследователей 1840-х гг.

Историю отечественной живописи Н.В. Кукольник рассматривает на основе исторического материала, принимая во внимание политические, экономические и культурные особенности каждого периода. Если в статье «К древней истории художеств в России» о живописи сказано лишь пунктирно, то здесь эта ошибка исправлена. Исходя из концепции, предложенной Кукольником, можно говорить о нескольких периодах развития отечественной живописной школы: допетровская Русь, эпоха реформ Петра I, царствование Елизаветы Петровны, создание Академии художеств и просветительская деятельность Екатерины II, время правления Александра I и современное состояние, начиная с 1825 года.

Именно с Петром I Н.В. Кукольник связывает зарождение т. н. светской живописи, пришедшей на смену иконописи. Петровские пенсионеры посещали европейские страны для обучения разным видам искусства, при Академии наук также начинают преподавать необходимые художникам дисциплины. Петр заложил основу императорской коллекции полотен лучших мастеров западноевропейской живописи. Однако создание национальной художественной школы России по-прежнему оставалось актуальной задачей — и в середине XVIII столетия — в 1757 году по инициативе И.И. Шувалова возникла Императорская Академия художеств. В период правления Екатерины II, по мнению Кукольника, у русских живописцев появилось стремление к соперничеству с их иностранными коллегами. Лучших отечественных художников стали приглашать для оформления интерьеров императорских дворцов и особняков знатных особ, их полотна украсили великосветские гостиные Москвы и Петербурга. Говоря о XIX столетии, он останавливается на плодотворной деятельности своих современников — К. Брюллова, А. Венецианова, В. Шебуева, Ф. Бруни — талантливых продолжателей традиций русской художественной школы. Существенно, что Кукольник не только рассматривает работы отдельных живописцев в хронологической последовательности, но также его интересует, как менялась техника живописи на протяжении 1750–1830-х гг.: рисунок, колорит, композиция. В конечном итоге, Н.В. Кукольник смог не только провести

своего рода экскурс в историю становления и развития русской живописной школы, но и затронуть очень важные вопросы, касающиеся теории и практики одного из трех «знатнейших художеств».

Особенно Нестору Кукольнику удавались описания художественных выставок[36]. В обзоре академической выставки 1846 года он говорил о важности публичного экспонирования произведений искусства, поскольку «выставка еще имеет и нравственное значение: она должна не только развивать вкус толпы разнообразных посетителей, но и ласкать народную гордость, как выбором сюжетов, так и блистательным их исполнением»[37]. Выставка в стенах Академии художеств, по мысли Кукольника, являлась не столько местом для подведения итогов деятельности отдельных художников, сколько была призвана развивать хороший вкус у публики и образовывать соотечественников — в этом-то, в общем, и была ее основная просветительская миссия. Обращал внимание он и на моральный облик художника, справедливо полагая, что личность творца и «продукт» самого творчества должны иметь одну нравственную природу: «Художническое зрение делает ясным только чистота сердечная [...], художник с высоким талантом и с прекрасными душевными качествами уйдет гораздо дальше и скорее, нежели художник с таким же талантом, но без высоких нравственных достоинств»[38]. Любопытно, что если в начале своей «искусствоведческой карьеры» он отрицал саму необходимость критики, как таковой, связывая ее исключительно с «охуждением» работ отечественных художников, то спустя годы Нестор Кукольник изменил это суждение, считая, что здравый и непредвзятый анализ произведения искусства необходим для профессионального роста творца.

В статье «Выставка в Императорской Академии художеств 1845/6 года» Н.В. Кукольник касался и другого важного теоретического вопроса — понятий вида и рода в живописи уже ранее поднимаемого им в «Современных художествах в России»[39]. В основе предложенной им классификации находился человек и все, что с ним сопряжено, природа же не имела самостоятельного значения. Как писал он сам: «От смешения или от участия людей в изображениях

---

[36] Обзоры выставок, помещаемые в «Художественной газете», выходили без указания автора, но, по всей вероятности, им являлся ее редактор — Нестор Кукольник.

[37] Кукольник Н.В. Выставка в Императорской Академии художеств 1845/6 года // Иллюстрация. — 1846. — № 16. — С. 243.

[38] Там же. С. 244.

[39] Кукольник Н.В. Современные художества в России. [Статья первая] // Библиотека для чтения. — 1843. — Т. 56. — С. 45, 46.

природы живопись изменяет свои видовые названия»[40]. Основными видами живописи Кукольник теперь считал исторический, жанровый и портретный. В зависимости «от участия людей» в той или иной деятельности образуются роды живописи — баталический (ныне батальный), перспективный, смешанный. При этом Кукольник сознавался, что дать более четкую формулировку каждому роду сложно, поскольку «[...] они из одного в другой переливаются»[41]. Интересен и статистический метод, используемый Нестором Кукольником, который позволяет наглядно показать, каких результатов добилась русская художественная школа, какие ее направления развиваются плодотворно, а какие явно недостаточно. Между тем, Кукольник рассматривает работы отечественных и зарубежных живописцев, знаменитых и не столь известных, без всякого «весового» ранжира, придерживаясь исключительно созданной им классификации родов живописи. Прежняя его позиция всем восхищающегося новичка в мире искусств, очень хорошо ощущаемая еще по первым номерам «Художественной газеты», сменяется здравым восприятием опытного знатока.

Общим вопросам гравировального искусства была посвящена статья Нестора Кукольника «Исторические заметки о картинах, помещенных в альманахе «Утренняя заря» на 1843 год»[42]. Прежде всего, Н.В. Кукольник останавливался в ней на именах уже известных граверов прошлого, чьи произведения далеко не в полном объеме дошли до 1830-х гг. Главную причину столь печального положения дел он видел в недостаточной популярности гравюры у российской публики, отсутствие, по меткому выражению автора статьи, «народности», т.е. широкого распространения. Кроме того, сюжеты, используемые для создания гравюр, были не просты для восприятия зрителем, поэтому часто интересовали лишь настоящих любителей искусства. К тому же в техническом отношении методика, выбранная русскими художниками-граверами, отличалась сложностью исполнения и не позволяла сделать большое количество оттисков. Названные обстоятельства, по мнению Кукольника, привели к тому, что отечественная гравировальная школа во многом уступала европейской, где уже давно использовалось литографирование на камне и ксилография — спо-

---

[40] Кукольник Н.В. Выставка в Императорской Академии художеств 1845/6 года // Иллюстрация. — 1846. — № 16. — С. 243.

[41] Там же. С. 243.

[42] Кукольник Н.В. Исторические заметки о картинах, помещенных в альманахе «Утренняя заря» на 1843 год. (Из записной книжки «О художествах») // Утренняя заря : альманах на 1843 год / изд. В. Владиславлевым. — СПб., 1843. — С. 334–[343].

собы значительно более простые и дешевые, нежели резцовая гравюра и позволявшие человеку с самым малым достатком приобщиться к произведениям искусства. В своей рецензии Н. Кукольник положительно оценивал гравированный материал, помешенный в «Утренней заре», издаваемой писателем В.А. Владиславлевым. В статье Кукольника наличествовал серьезный искусствоведческий анализ каждого конкретного произведения, с которого выполнена гравюра, прежде всего, он касался колорита, манеры письма, особенно важно, что автор публикации фиксировал местонахождение того или иного полотна, что, безусловно, интересно для современных историков искусства первой половины XIX века.

Н.В. Кукольнику принадлежит и целый ряд статей, посвященных скульптуре. Одна из них касается такой скульптурной формы, как статуэтка. Любопытно, что в 1830-е гг. не был определен род этого существительного, и в литературе того времени имело хождение слово «статуэт». В статье «Статуя Петра Великого в малых размерах»[43] Н. Кукольник рассуждал о достоинствах и недостатках таких форм, относя к первым удобство размещения в интерьере, а ко вторым — снижение художественного уровня, заложенного автором в оригинал. Кроме того, само тиражирование, по его мнению, должно было осуществляться не механическим способом, а руками автора. Кукольник подчеркивал, какое эстетическое влияние оказывают статуэтки на зрителя в уютной домашней обстановке, и считал небесполезным, чтобы русские мастера обращали больше внимания на работу с малыми скульптурными формами. Им был подготовлен целый список отечественных деятелей в области политики и культуры, достойных увековечения не только в монументах, но и в виде статуэток. В качестве удачного начинания в столь полезном деле он называет памятник Петру I, созданный Ф. Жаком для Кронштадта; с него сделали уменьшенную копию из гипса, которую можно было приобрести в петербургских магазинах.

Нестор Кукольник был хорошо знаком со скульптором А.И. Теребеневым. Известно, что в 1847 году Александр Теребенев создал его бюст[44]. В том же году в своей «Иллюстрации» Кукольник поместил статью «Кариатида А.И. Теребенева»[45]. Обращение к этой работе

---

[43] Кукольник Н.В. Статуя Петра Великого в малых размерах // Художественная газета. — 1841. — № 3. — С. 1–3.

[44] Более подробно см.: Карпова Е.В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII — начала XX века. — СПб., 2009. — С. 259–264.

[45] Кукольник Н.В. Кариатида А.И. Теребенева // Иллюстрация. — 1847. — № 11. — С. 174–175.

мастера можно расценивать как своего рода повод для подробного освещения творческого пути художника. Кукольник, посетив мастерскую скульптора, ознакомился с его новыми работами, еще неизвестными широкой публике. Автор статьи очень внимательно изучил методику, используемую Александром Теребеневым, основой успеха которой явились верность анатомии, а также ощущение живой натуры человеческого тела (каждое движение в модели отчетливо и выверено, что, безусловно, приковывало взор зрителя к его работам).

В статье «Мифология и скульптура Греции»[46] Н.В. Кукольник исследовал проблему влияния литературы на развитие скульптуры, начиная с античных времен. Мифы Древней Греции стали прочной основой в процессе формирования античной литературы. В дальнейшем, по мнению Кукольника, обращение к мифам как к истоку литературного творчества было уже не столь успешным. Автор публикации писал: «Куда девалась чистота идеи? Она странно омрачилась понятиями и нравами, современными самим авторам»[47]. Бесспорно, в этой статье он находился под влиянием идей И.-Й. Винкельмана, который рассматривал античную культуру как абсолютную ценность.

Нестор Кукольник участвовал также в крупных издательских проектах, примером такого его сотрудничества можно считать многотомный «Энциклопедический лексикон», издаваемый А.А. Плюшаром. В период работы над этим изданием ему удалось внести некоторый вклад в архитектурную терминологию, ярким свидетельством чего может служить его статья «Вилла». Она была опубликована дважды: в «Энциклопедическом лексиконе» и в «Художественной газете»[48]. Кукольник с самого начала считал важным дать определение понятию «вилла». Затем рассматривал это архитектурное сооружение в историческом контексте, начиная со времен Древнего Рима. Для истории отечественной архитектуры небезынтересно, что Кукольник уделял особое место этому вопросу на примере России. Правда, здесь он во многом отождествляет понятие виллы и барской усадьбы, что, возможно, во многом верно. «Весьма немногие города в нашей империи окружены загородными увеселительными дворцами и частными дачами, которые имеют ближайшее сходство с виллами. Это около Петербурга, Москвы, Вильны, Варшавы, Ревеля и поч-

---

[46] Кукольник Н.В. Мифология и скульптура Греции // Художественная газета. — 1840. — № 4. — С. 8–16.

[47] Там же. С. 9.

[48] Кукольник Н.В. Вилла // Энциклопедический лексикон. — СПб., 1837. — Т. 10 : Вес-Вку. — С. 196–202; То же // Художественная газета. — 1837. — № 11–12. — С. 178–190.

ти только, в прочих губернских городах жители по большой части или служат, или приезжают из деревень по делам, почему самое общественное состояние остальных городов не только не заключает причин к устройству загородных увеселительных дач, но и к распространению самих городов»[49]. В то же время в определение «вилла» он совершенно справедливо не стал включать дворцы императорской фамилии, так как они представляют самостоятельное историко-культурное явление и требуют отдельного более основательного разговора. В этой же статье Кукольник говорил о специфике появления вилл в России, когда крупные мегаполисы, расширяясь, постепенно поглощали близлежащие села и деревни, способствуя тем самым возникновению нового понятия — усадьба.

В поле зрения исследователя вошли такие дворцово-парковые комплексы, как Царицыно, Архангельское, Кусково. Н.В. Кукольник уделял внимание не только архитектурному облику «русских вилл», но и описывал их коллекции картин, скульптур, предметов декоративно-прикладного искусства, иногда останавливался на истории бытования того или иного полотна или бюста. Безусловно, статья Кукольника в то время в значительной мере способствовала решению проблемы недостатка специальных изданий, посвященных русским усадьбам. Сведения, собранные Кукольником, не утеряли актуальность и для современных специалистов, изучающих историю данного вопроса.

Хорошо известно, что Н.В. Кукольник любил и великолепно знал архитектуру Петербурга и посвятил ей несколько статей. Одна из них — «Аннинский зимний дом»[50]. По своей сути это целое объемное исследование, посвященное истории Зимнего дворца в Петербурге. Примечательно, что Кукольник вписывает появление этого уникального памятника в общую концепцию строительства северной столицы. Ему явно пришлось поработать с архивными источниками, фрагменты которых он часто цитирует, правда, почему-то не указывая ссылку на документ. Статья насыщена большим количеством имен, дат, фактов. Она имеет четкую структуру, определенную тремя этапами создания Зимнего дворца. От внимания исследователя не ускользнул ни один хоть сколько-нибудь существенный факт, касающийся как общих архитектурных проектов резиденции российских монархов, так и планов ее внутреннего убранства. Многие

---

[49] Кукольник Н.В. Вилла // Художественная газета. — 1837. — № 11–12. — С. 183.

[50] Кукольник Н.В. Аннинский зимний дом. (Из краткого исторического описания построения Императорского Зимнего дворца) // Русский вестник. — 1841. — № 1. — С. 346–376.

факты, представленные Кукольником, бесспорно, будут интересны не только как яркие иллюстрации к истории данного вопроса, но и для дальнейших исследований этого памятника.

Тема петербургской архитектуры была продолжена им в другой работе «Спекулативные дома в С.-Петербурге»[51], посвященной распространению все более нарастающего нового явления в жизни города, т. н. доходных домов. Сам термин «спекулативный дом», вероятно, введенный в научный оборот самим же Нестором Кукольником, обозначает здание, которое изначально предназначено для разного рода нанимателей. Единственное, чем руководствуется владелец такого дома — это, по удачному выражению Кукольника, — «деньголюбие». Отсюда возникает явное отсутствие какого-либо вкуса в архитектуре здания. В конечном итоге, Кукольник предлагает отказаться от «высотных» зданий, а продолжить ансамблевый принцип организации архитектурного пространства столицы империи.

В 1845 году Н.В. Кукольник написал статью в «Иллюстрацию», озаглавив ее «Дворец Ее Величества великой княгини Марии Николаевны в Петербурге»[52]. В ней рассматривалось одно из лучших творений А.И. Штакеншнейдера — Мариинский дворец. По сути Кукольник провел для читателей «Иллюстрации» своего рода экскурсию по дворцу, начиная с парадного входа. Останавливаясь на убранстве каждого зала, он говорил о мастерах, участвовавших в создании его интерьеров, живописцах, чьи полотна украшают стены Мариинского дворца — Гвидо Рени, И. Айвазовском, Т. Неффе и др. Интересно, что Кукольник был одним из первых, кто решил рассмотреть вопрос об искусственном освещении архитектурных сооружений города, чему посвятил небольшую статью «Иллюминация в С.-Петербурге 8 сентября 1840 г.»[53]. Гармония света и архитектурного стиля стали предметом этой публикации. Кукольник воспринимал манипуляции с огнем как самостоятельный вид изобразительного искусства, с чем, конечно, сложно согласиться.

Совершенно неизученной оказалась деятельность Нестора Кукольника как библиографа. Приоритетными формами изложения материала для него были библиографические списки и библиографические обзоры, а иногда сочетание и тех и других. В качестве

---

[51] Кукольник Н.В. Спекулативные дома в С.-Петербурге // Художественная газета. — 1840. — № 18. — С. 25–29.

[52] Кукольник Н.В. Дворец Ее Императорского Высочества великой княгини Марии Николаевны в С.-Петербурге // Иллюстрация. — 1845. — № 1. — С. 3–5; № 2. — С. 18–20.

[53] Кукольник Н.В. Иллюминация в С.-Петербурге, 8-го сентября 1840 года // Художественная газета. — 1840. — № 18. — С. 1–7.

примера можно привести его объемную статью в данном сборнике под названием «Издания» (1837)[54]. Прежде всего, Кукольник считал важным представить перечень публикаций, которые он предполагал рассмотреть. Используемое им библиографическое описание было подробным, максимально фиксирующим все сведения, находящиеся на титульном листе книги или альбома. Между тем, предложенный Кукольником порядок не соответствовал нормам библиографической записи, практикующимся даже в то время, а некоторые ее элементы отсутствовали вовсе.

Предложенный читателю библиографический обзор включал издания, появившиеся в России и в Западной Европе в 1837 году (за исключением тех, которые были рассмотрены на страницах «Художественной газеты»). Нестор Кукольник, говоря о незначительном количестве изданий по изобразительному искусству, отмечал: «[...] почти все замечательные явления в нашем искусстве возникали не вследствие необходимости, а по стечению благоприятных обстоятельств; при противном ветре самые полезные, самые блистательные и с тем вместе необходимые предприятия пятнались неудачей, постыдной не для издателей»[55]. Кроме того, недостаточно развитая литографическая база не позволяла в полном масштабе тиражировать работы известных отечественных художников, а, следовательно, они не были доступны жителям удаленных от центра частей России. Рассматривая иллюстрированные издания, он обращал внимание на их состав, качество изображения, цитировал фрагменты текста, находящегося в приложении к альбому. Монографии, посвященные отдельным памятникам архитектуры, он анализировал с точки зрения точности изложения в них материала. Одновременно, обращая свое внимание на ошибки в тексте, Кукольник высказывал собственное мнение по данному вопросу. В рамках этой статьи он положительно

---

[54] Кукольник Н.В. [Критический разбор зарубежных и отечественных изданий, посвященных Александринскому столпу и Смольному собору в Петербурге, князю [И.Ф.] Паскевичу-Эриванскому, «Словарю достопамятных людей русской земли» Д. Бантыш-Каменского] // Художественная газета. — 1837. — № 9–10. — С. 167–175; Кукольник Н.В. Библиографический обзор отечественных и иностранных изданий, включающий в т. ч. «Грецию, или Галерею достопамятных видов...», «Живописное обозрение достопамятных предметов из наук, искусств, художеств...», «Собрание планов и фасадов сельских домиков и дач», «Рисунки К. Шрейдера» и др.] // Художественная газета. — 1837. — № 11–12. — С. 195–204.

[55] Кукольник Н.В. [Критический разбор зарубежных и отечественных изданий, посвященных Александринскому столпу и Смольному собору в Петербурге, князю [И.Ф.] Паскевичу-Эриванскому, «Словарю достопамятных людей русской земли» Д. Бантыш-Каменского] // Художественная газета. — 1837. — № 9–10. — С. 168.

оценивал появление книг, посвященных отечественной архитектуре, справедливо полагая, что их количество еще явно недостаточно.

Затрагивая в этом обзоре издание «Живописное обозрение», Н. Кукольник отмечал, что «успех Живописного обозрения доказал и пользу и достоинство сего издания, и потому нам и в этом отношении, кроме похвалы за мысль и исполнение, говорить нечего»[56]. В этом издании его заинтересовала статья, связанная с коллекцией работ Рафаэля, находящихся в частном собрании Д.А. Лухманова. На этом примере Кукольник попытался поднять тему сохранения культурных ценностей, а также необходимости их популяризации и изучения. Привлекает его и художественное оформление «Ундины» В.А. Жуковского: «Ундина должна быть отмечена в Художественной газете по поводу двадцати очерков, весьма мило сделанных неподписавшимся любителем. Все они почерпнуты из самой повести, сочинены со вкусом и довольно хорошо нарисованы. Жаль, что наши издания редко украшаются гравюрами и очерками; литография не пристала как-то к книжным изданиям, да и та редко в них участвует; очерк, по нашему мнению, лучший в сем случае слуга, особенно где есть какая-нибудь цельная повествовательность»[57]. Таким образом Кукольник говорит о важности для издания качественной иллюстрации, причем выполненной в разных техниках.

В том же обзоре Н.В. Кукольник обращает внимание на альбом художника К. Шрейдера, способствующий развитию в России художественно-кустарной промышленности. Относительно издания К. Шрейдера он писал: «[...] из опыта или предшествия [...] можно видеть, что издатель располагает дать труду своему несравненно большую обширность. Это будет какая-то художественная энциклопедия, в которой участвуют все ремесла и рукоделия. Узоры для вышивания, образцы для раскраски комнат, столы, стулья, шкапы, подсвечники, беседки и целые дачи. Изданный опыт нам весьма понравился; многое очень мило»[58]. Кроме того, Кукольник дал ценный совет К. Шрейдеру воспользоваться зарубежным опытом в данном вопросе. В дальнейшем, в 1840–1860-е гг., автор этого альбома смог выпустить не одно издание, посвященное оформлению интерьеров зданий.

Часть библиографического обзора была посвящена зарубежным публикациям. Н. Кукольник вынужден был отметить, что книги

---

[56] Кукольник Н.В. [Библиографический обзор отечественных и иностранных изданий...] // Художественная газета. — 1837. — № 11–12. — С. 195.

[57] Там же. С. 197, 198.

[58] Там же. С. 199.

по изобразительному искусству, вышедшие за границей, не пользуются большим спросом у российских читателей. Затем Кукольник привел список из 40 французских, немецких, английских и итальянских изданий, увидевших свет в течение прошедших одного-двух лет. В отличие от подробного анализа отечественных изданий, иностранные книги рассматривались им без столь детального разбора.

Немалая часть эстетического наследия Нестора Кукольника осталась неопубликованной, а, следовательно, недоступной широкому кругу специалистов. Среди такого рода материала стоит назвать отзыв на картину В. Шебуева «Тайная вечеря», отрывок дневниковой записи, где можно обнаружить совет Карлу Брюллову о необходимости создания картины на сюжет из жизни Петра I, донесения в Комиссию для построения Исаакиевского собора, подготовленные им также для К.П. Брюллова (в этих документах речь идет о композиционном решении росписей храма). Вообще, как уже было отмечено ранее, Карла Брюллова, его брата Александра Брюллова и Нестора Кукольника связывали теплые дружеские отношения, о чем свидетельствуют письма, помещенные в приложении к настоящему изданию. Нельзя обойти вниманием и краткую статью, посвященную Училищу живописи и ваяния в Москве — именно первым годам существования этого образовательного заведения. В этой же статье он касался вопросов обеспечения училища необходимыми пособиями, преподавательскими кадрами, говорил о недостаточности средств на его развитие. Небезынтересно, что Кукольник вообще считал излишним это образовательное учреждение, поскольку совсем недалеко, в Петербурге, уже существовала Императорская Академия художеств, а подобное училище предлагает организовать на Украине.

Одним из небольших по объему, но важным по содержанию является неопубликованный отзыв Н.В. Кукольника на книгу В.П. Лангера «Краткое руководство к познанию изящных искусств, основанных на рисунке» (СПб., 1841)[59]. Этот документ был им создан по просьбе Совета Императорской Академии художеств в марте 1842 года и стал основанием для номинации Валериана Лангера на Демидовскую премию, присуждавшеюся Академией наук. В своем рапорте Кукольник, анализируя в целом современное состояние искусствоведческой литературы, пришел к мысли об отсутствии обобщающего труда по этому вопросу на русском языке, отличающегося не только четким изложением исторического материала, но и его верным теоретическим обоснованием. В какой-то степени, по его мнению,

[59] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 2638. Л. 3–6.

анализируемая им работа В.П. Лангера решала эту проблему. В «Руководстве...» его больше всего привлекали грамотность и четкость построения всего материала, возможность использования пособия, как в научных, так и в учебных целях.

Центральное место среди неизданных материалов Н. Кукольника принадлежит целому циклу, посвященному изобразительному искусству, который по задумке автора должен был состоять из двенадцати повестей. Все они отражали те или иные этапы истории искусства в европейских странах и в России, начиная со времен античности. При этом для каждой эпохи выбиралась та страна, которая, по мнению Кукольника, наиболее преуспела в это время в изобразительном искусстве. Последнюю повесть из этого цикла предполагалось посвятить развитию художеств в России до царствования императора Николая I. Как писал сам Кукольник «каждая повесть заключит главнейшие памятники художеств, быт народа, жизнь главнейших художников в живых картинах, связанных действием. После каждой повести, которая познакомит слушателей с веком и действователями, следует ученая лекция или прагматическое рассмотрение художеств у каждого народа в разные эпохи; указание лучших книг, которыми можно воспользоваться для получения подробнейших понятий о предмете, и, наконец, что имеет Россия от художеств каждого народа и каждого века и разбор достоинств имеющихся у нас произведений»[60]. Однако этот проект так и не был осуществлен.

Нестор Кукольник, как и большинство русских писателей 1820–1840-х гг., был подвержен влиянию немецкого романтизма. Как писал В.М. Маркович: «[...] романтизм в корне изменил представление о роли искусства в жизни людей. Романтики ставили искусство выше политики, науки, философии, морали, подчас даже выше религии, традиционно занимавшей на ценностной шкале человеческого сознания самую высокую ступень. Искусство было признано силой, способной открыть человечеству путь к высшей истине, стать главным источником человеческих идеалов и, наконец, реально преобразовать как самого человека, так и весь его окружающий мир»[61]. В основе конструкции, предложенной немецкими романтиками, стоит художник, находящийся над бытием и творящий великую идею всеобщей мировой гармонии.

В 1830-е гг. Н.В. Кукольник создал три пьесы, объединенные не только географией (действие в них происходит в Италии), но, глав-

---

[60] РО ИРЛИ РАН. Ф. 371. Оп. 1. Д. 82. Л. 70.

[61] Маркович В.М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века : сб. произведений. — Л., 1989. — С. 5.

ным образом, одной темой — трагедией таланта в современном ему обществе — это «Торквато Тассо» (1830–1831-е гг.), «Джулио Мости» (1832–1833 гг.) и «Доменикино» (1837 г.). Главным действующим лицом последней является художник Доменикино (Доменико Цампьери) (1581–1641) — яркий представитель болонской школы живописи. Доменикино родился в семье башмачника в Болонье, обучался у знаменитого живописца Аннибале Карраччи. Его искусство во многом находилось под влиянием Рафаэля и Корреджо. «Доменикино изучал древних больше, чем все остальные последователи Карраччи, и не приступал к работе, не вырисовав предварительно мельчайших подробностей, о чем можно судить, между прочим, по весьма толстым томам его рисунков [...]»[62], — писал историк искусства и археолог И.-Й. Винкельман. Он известен как создатель фресок для храмов, в том числе Сант Андреа делла Валле, Сан Грегорио Маньо и др., а также живописных работ — «Последнее причастие св. Иеронима», «Охота Дианы», цикла «Святая Цецилия» и др. Большую часть жизни Доменикино провел в Риме и Неаполе. По одной из версий в смерти художника был повинен его завистник, живописец Ланфранко, с которым они вместе работали над оформлением церкви Сант Андреа делла Валле в Риме.

Трагедия «Доменикино» создавалась Н.В. Кукольником на основе исторического материала, почерпнутого из многотомного издания известного французского живописца и искусствоведа Ш.П. Ландона[63]. Один из его выпусков был посвящен творчеству Доменикино, где значительная по объему вступительная статья сопровождалась большим количеством гравюр, выполненных с работ итальянского художника. В первой трети XIX века Доменикино в России причисляли к лучшим представителям художественной школы не только итальянской, но и мировой, поскольку в русской академической традиции Рафаэль и его последователи — художники болонской школы — являлись иконой стиля. В середине 1830-х гг., как известно, Кукольник стал серьезно заниматься изучением изобразительного искусства, и его не могла не заинтересовать трагическая судьба талантливого живописца Доменикино. Вероятно, Нестор Кукольник был знаком со статьей Степана Шевырева «Болонская школа», опуб-

---

[62] Винкельман И.-Й. Избранные произведения и письма. — М.; Л., 1935. — С. 246.

[63] Ландон Шарль Поль (1760–1826), живописец, историк искусства, член-корреспондент Французского Института, консерватор Луврской картинной галереи, автор многотомных трудов, посвященных изобразительному искусству, выходивших в первой четверти XIX века.

[64] Шевырев С.П. Болонская школа. (Отрывок из путевых записок по Италии) // Комета Белы. — М., 1833. — С. 217–245.

ликованной в 1833 году в альманахе «Комета Белы»[64], где творчеству этого итальянского художника было отведено одно из центральных мест. С.П. Шевырев полагал, что Доменикино мог бы стать образцом профессионализма и нравственного начала для отечественных живописцев, скульпторов, граверов, архитекторов: «Полезно было бы, если б художники русские преимущественно на него и его жизнь обращали внимание — избрали бы себе патроном этого *глубокомысленного эклектика*, последнего в истории древней италианской школы по времени, но ставшего в первых, того Доменикино, которого и Николай Пуссен именовал первым современным живописцем в отношении к природе и искусству»[65]. Еще во вступлении к самому первому номеру «Художественной газеты» за 1836 год говоря о Доменикино, Кукольник отмечал высокие достоинства творчества мастера и несправедливость критики по отношению к его таланту[66]. Поэтому неудивительно, что жизненный путь Доменикино был положен Н.В. Кукольником в основу его трагедии. Первая публикация «Доменикино» увидела свет в «Библиотеке для чтения»[67] Александра Смирдина, цензорские разрешения, датированные 31 декабря 1837 и 30 апреля 1838 года, позволяют точно определить дату, когда автор завершил свою пьесу. По замыслу писателя драматическая фантазия должна была включать «Предисловие и многочисленные оправдательные статьи [, которые] будут приложены к отдельному ее изданию»[68].

Итак, в трагедии «Доменикино» читателю показан художественный мир Италии первой половины XVII века и его наиболее яркие и талантливые представители — А. Карраччи, Г. Рени, Ф. Альбани и другие. Центральной фигурой всей трагедии стал Доменикино. Не менее важными действующими лицами являлись представители римско-католического духовенства, и это не случайно, так как значительная доля заказов на произведения искусства поступала именно от церкви. Светской власти в пьесе отведено далеко не главное

---

[65] Шевырев С.П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. — С. 466.

[66] Кукольник Н.В. От издателя // Художественная газета. — 1836. — № 1. — С. 6–9.

[67] Кукольник Н.В. Доменикино : драм. фантазия : в 2 ч. Ч. 1 // Библиотека для чтения. — 1838. — Т. 26. — С. 5–92; Кукольник Н.В. Доменикино : драм. фантазия : в 2 ч. Ч. 2 // Библиотека для чтения. — 1838. — Т. 28. — С. 5–134.

[68] Кукольник Н.В. Доменикино : драм. фантазия : в 2 ч. Ч. 2 // Библиотека для чтения. — 1838. — Т. 28. — С. 6. К сожалению, это обещание автор не исполнил, однако, в 1840 году в «Художественной газете», ранее редактируемой Нестором Кукольником, появилась анонимная статья, посвященная биографии Доменикино, а также был приложен перечень работ художника, находящихся в частных собраниях и Эрмитаже. См.: Доминикино // Художественная газета. — 1840. — № 6. — С. 1–11.

место. Таким образом Н.В. Кукольнику в этом произведении удалось соединить религиозное и мирское начало, сделав основным элементом дискуссий, происходящих между героями трагедии, изобразительное искусство, которое в своей высшей точке совершенства было подчинено подлинному служению христианской церкви.

В пьесе нет противостояния между нормами религиозной морали и свободой художественного творчества. Автор пытался, основываясь на общечеловеческих ценностях, проследить конфликт как раз внутри цеха живописцев. В самом начале пьесы Доменикино говорил о несправедливости суда художников, его надежды на признание со стороны общества также остались несбыточными. Народ холодно отнесся к произведениям малоизвестного живописца, считая, что храмы в Риме должны расписывать мастера, уже хорошо себя зарекомендовавшие. Критическую позицию заняли и недоброжелатели Доменикино: среди них больше всего завидовал его творческим удачам художник Ланфранко. Важно, что ненависть Ланфранко — это не только зависть к успеху отдельного человека: он отвергает все, в чем есть хотя бы искра таланта, все, что хотя бы в малой степени может составить ему конкуренцию. Только к славе умерших гениев равнодушен Ланфранко. Правда, не всегда ему удается высказывать открыто свои мысли, руководствоваться своими чувствами, но совершенно ясно, что он так же, как и Доменикино, ненавидит и признанного живописца Аннибале Карраччи. Оба эти героя, Доменикино и Карраччи, олицетворяют собой старшее и молодое поколение гениальных творцов, своего рода их преемственность. В этом фрагменте особенно ощущается влияние известного пушкинского произведения «Моцарт и Сальери», впервые опубликованного в 1831 году в «Северных цветах на 1832 год», с которым не мог не быть знаком Нестор Кукольник. Еще большего накала грехопадение Ланфранко достигает уже после смерти Аннибале Карраччи в его речи, обращенной будто бы не к человеку, а к каким-то высшим темным силам. Непомерная гордыня Ланфранко держится не на таланте и трудолюбии, а на жажде славы и на невежестве непросвещенной толпы.

Еще в начале трагедии Доменикино начинает разочаровываться в своем высоком предназначении. Как бы в противовес этим словам Доменикино звучит монолог его учителя Аннибале Карраччи. Он занимает одно из важных мест в пьесе, поскольку позволяет судить об истинном предназначении таланта, который не должен зависеть от мнения толпы. Весь дальнейший сюжет пьесы разворачивается на фоне противостояния Доменикино козням Ланфранко, способного на любое зло, лишь бы запятнать имя славного художника. В част-

ности, в своих интересах он использует Антонио, сына Агостина Карраччи, убеждая его, что будто бы Доменикино позаимствовал сюжет своей картины «Причащение св. Иеронима» у его отца. Вот что писал С.П. Шевырев относительно этого «плагиата»: «Причащение св. Иеронима Августина Карраччи: сия-то картина послужила материалом для Доменикино, но он обратил ее и преобразил совершенно: лицо Иеронима тут земное, нос слишком горбоват; священник вовсе не вдохновлен. Как умел все высказать Доменикино!»[69]. Однако не весь художественный мир относился к творениям Доменикино столь несправедливо. Французский живописец Н. Пуссен, которого до сих пор считают одним из последователей Доменикино в области пейзажа, с удивлением и в то же время с восхищением обнаруживает на церковном чердаке шедевр Доменикино — образ св. Иеронима, попавший туда по приговору суда художников. Н. Пуссен настолько восхищен полотном Доменикино, что предрекает ему судьбу «Преображения Господня» Рафаэля. Несмотря на все злоключения Доменикино не только не теряет своего желания творить, но и готов воспринимать другие виды искусства, в частности, музыку. Известно, что он создал оригинальные модели арфы и чембало (род клавесина), с искренним восхищением слушал духовные песнопения, сочиненные его другом композитором Грегорио Аллегри.

Тема «искусство и деньги» рассмотрена Нестором Кукольником в сцене торга при получении подряда на роспись церкви. В ней четко прослеживаются позиции молодого кардинала Ф. Перетти, отождествлявшего искусство с простым ремесленничеством и Доменикино, видевшего в творческом процессе исключительно духовное начало. Безусловно, что тут не сложно провести параллель с известным сюжетом из Евангелия, когда Христос изгоняет торговцев из храма. В этико-эстетической концепции Кукольника чистое искусство, идущее от божественного вдохновения, не совместимо с материальными благами.

Перед самым отбытием в Неаполь Доменикино представляет будущую картину, запечатлевшую извержение вулкана Везувия на Неаполь. В этом описании легко уловима параллель с известным полотном К.П. Брюллова «Последний день Помпеи»[70]. Трагедия «Доменикино» была посвящена Карлу Брюллову, вероятно, именно

---

[69] Шевырев С.П. Итальянские впечатления. — СПб., 2006. — С. 348.

[70] Как известно, К.П. Брюллов испытывал несправедливые нападки со стороны недоброжелательной критики, о чем можно узнать из воспоминаний его современников, в частности из статьи Николая Рамазанова. См.: Рамазанов Н.А. Брюллов Карл Павлович // Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. — СПб., 1863. — С. 174–201.

его судьбу Н. Кукольник хотел сравнить с жизненным путем итальянского живописца. К. Брюллов также интересовался творчеством Доменикино и даже выполнил копию с его работы «Иоанн Богослов», а в 1830-е гг. создал офорт «Пуссен на коленях перед картиной Доменикино [«Приобщение св. Иеронима»]». Изображенное в пьесе событие во многом сходно со знаменитой картиной К.П. Брюллова, где каждый ее фрагмент буквально вопиет о большой человеческой трагедии. Однако в отличие от жителей Помпеи, мольбы и стоны которых не достигают их языческих богов, на предполагаемой картине Доменикино появляется благодатная сила в лице покровителя Неаполя, святого Януария, спасающего город.

Одно из центральных мест трагедии принадлежит дискуссии о роли античного искусства в тогдашней жизни. В этом эстетическом споре принимают участие монах Пиедро, королевский библиотекарь Н. Сперанцо и сам Доменикино. В ходе их беседы возникают три концепции: первая — слепое поклонение античной культуре, вторая — отказ от подражания греко-римской художественной традиции и третья — разумное использование искусства древней Греции и Рима в преломлении к совершенствованию собственного художественного стиля.

Еще один немаловажный вопрос поднимает Н.В. Кукольник: взаимоотношение художника и власти. Образ истинного покровителя искусства запечатлен писателем в лице герцога д'Алкала, понимающего тяжелое положение Доменикино. Совершенно противоположную позицию по отношению к нему занимает другой вельможа, граф Монтерей: он, не имея собственного суждения, прислушивается к предвзятой оценке деятельности живописца. Между Доменикино и графом происходит дискуссия, в ходе которой Монтерей передает творца на суд миру «настоящего», т. е. современникам — власти и «сохудожникам». Для первого лишь один суд может быть справедлив — это суд потомков.

Одним из композиционных приемов, используемых Нестором Кукольником в трагедии, является введение в ее текст интермедий, позволяющих, не прерывая течение основной сюжетной канвы, представить новые сцены и события и лучше раскрыть духовные искания героев. Наиболее важной из них является «Сон Доменикино». Центральным местом в этой интермедии становится суд знаменитых художников, не ныне живущих, а уже ушедших в мир иной, чьи имена покрыты немеркнущей славой — Микеланджело, Леонардо да Винчи, Рафаэля, Тициана и др. В отличие от пушкинского Сальери, не верящего в существование ни земной, ни божественной правды,

Кукольник верит в высший духовный суд. Автор пьесы сравнивает фрески Доменикино в соборе с работами лучших итальянских мастеров, находя много сходства с ними: «Великие» считают Доменикино равным себе; неслучайно Рафаэль произносит: «[...] Доминик и [...] венца достоин»[71]. Особую похвалу знаменитые предшественники возносят Доменикино за его морально-нравственные качества, за то, что он не покривил душою перед своей совестью, житейскими трудностями и неудачами. Когда же Доменикино пытается объяснить, что его жизненный путь — это дорога страданий и лишений, то Корреджо вполне обоснованно отвечает ему: «Не для земли мы служим на земле!»[72]. Творческое созидание художника предназначено не для мирского бытия, а для высших божественных сил. В завершение хор поет Доменикино «Славу». Любопытно, что для большей контрастности добрых и злых сил Н.В. Кукольник использует своего рода одновременное состязание двух хоров: одного, глумящегося над творчеством художника, и второго, восторгающегося его талантом.

Кульминация трагедии наступает, когда Доменикино выпивает приготовленное врагами отравленное вино. В этой сцене у него появляется двойник, обозначенный Нестором Кукольником как «Другой Зампиери». Этот литературный прием удачно использовал писатель для более яркого освещения личности художника, его мировоззренческих позиций, творческого пути художника. Тема собственной надуманной вины и греховности здесь звучит особенно остро, он хочет уничтожить сам все, что удалось ему создать с таким трудом, ибо считает, что его произведения не достойны понятия высокого искусства. Другой Зампиери, своего рода alter ego Доменикино, он пытается доказать, что работы, им созданные, талантливы и они необходимы людям. Постепенно «Другой Зампиери» возбуждает в Доменикино воспоминания о тех моментах, когда он был счастливым творцом своих произведений. В последние минуты жизни Доменикино окончательно развенчивает свои сомнения относительно собственной профессиональной состоятельности и видит отблески будущей славы.

О, я не без таланта! Люди, люди, [...]
Не только может быть не без таланта,
Но гениальный, славный человек...[73]

Появление трагедии «Доменикино» было по-разному воспринято литературными кругами столицы. 10 января 1836 года цензор и мемуа-

[71] Кукольник Н.В. Сочинения : соч. драмат. : в 3 т. Т. 2. — СПб., 1852. — С. 249.
[72] Там же. С. 250.
[73] Там же. С. 292.

рист Александр Никитенко оставил следующую дневниковую запись: «Кукольник читал у меня своего «Доменикина». Это высокое произведение. Здесь Кукольник является истинным художником: поэтом и мысли и формы. Мы долго говорили наедине. Он разочарован двором. Не знаю, искал ли он его милостей или только хотел прикрыться его щитом. Как бы то ни было, а его положение незавидно. Каждое произведение свое он должен представлять на рассмотрение Бенкендорфа. С другой стороны, он своими грубыми патриотическими фарсами, особенно «Скопиным-Шуйским», вооружил против себя людей свободомыслящих и лишился их доверия. Я не говорю о происках мелкой зависти, которая обыкновенно кидает грязью в таланты: талант не должен это и замечать»[74]. Совершенно по-иному драматургию Н.В. Кукольника воспринимал журналист И.И. Панаев: «[...] Кукольник [...] проповедовал [...] о том, что истинное искусство не должно обращать внимания на обыденную, современную, пошлую жизнь, что оно должно парить высоко и изображать только героические, исторические и артистические личности. Отсюда эти длинные и скучнейшие драмы с художниками, холодные внутри, как лед, но с клокочущими на поверхности страстями, огромных размеров картины с эффектными освещениями, — и чем длиннее и скучнее была драма, чем больше холст, на котором была написана картина, тем более удивлялись поэту или художнику»[75]. В 1847 году Иван Панаев написал пародию на пьесу «Доменикино», назвав ее — «Два отрывка из драматической грезы «Доменикино Фети, или Непризнанный гений». Близкой позиции придерживался и журналист Николай Надеждин. В обзоре «Русская литература в 1838 году» он отмечал: «Была еще напечатана в одном журнале драматическая фантазия г. Кукольника Доменикино, в двух частях и в нескольких тысячах стихах; но это произведение, не лишенное, впрочем, двух, трех удачных мест, носит на себе родовые недостатки, общие всем произведениям г. Кукольника, о котором в скором времени будем говорить подробнее»[76].

В XX веке пьеса «Доменикино» получила более серьезную оценку со стороны современных литературоведов. «[...] Доменико Зампиери — великий художник, гонимый профессиональной завистью и оскорбляемый всеобщим непониманием; общее убеждение в его бесталанности разделяет и его собственная семья, и это становится для него источником мучительных сомнений. Таким образом, [...] Кукольник стремится выявить не только внешний, но и внутрен-

[74] Никитенко А.В. Дневник : в 3 т. Т. 1 : 1826–1857. — [Л.], 1955. — С. 178.

[75] Панаев И.И. Литературные воспоминания. — М., 1988. — С. 171–172.

[76] Надеждин Н.И. Русская литература в 1838 году // Отечеств. зап. — 1839. — Т. 1. — С. 16.

ний конфликт, органически вытекающий из психологии истинного творца — скромного труженика, помышляющего не о славе, но об осуществлении своей жизненной задачи. [...] Однако окончательный апофеоз художника совершается (конечно, перед смертью) в аллегорической сцене сна, где приветствовать его сходятся гении прошлого — от античности до Микеланджело, и двойник Зампиери, символизирующий голос потомства, убеждает его самого в непреходящей ценности его творений»[77], — писал В.Э. Вацуро.

Среди произведений Н.В. Кукольника, относящихся к малой прозе, связанной с изобразительным искусством, можно отметить повесть «Надинька»[78]. В архиве писателя сохранился ее первоначальный набросок, датированный августом 1842 года[79]. По всей вероятности, Нестору Кукольнику поступил заказ на создание повести, связанной с биографией и творчеством известного датского скульптора Бертеля Торвальдсена. Однако, как видно из дневниковой записи, ни жизнь, ни произведения этого мастера не вдохновляли Кукольника на написание повести или рассказа. Поэтому он решил, что материал о Торвальдсене будет лишь отправной точкой для совершенно другого повествования, действие которого развернется в Италии и России. Основная идея повести — поиск истинного счастья, которое можно найти только на родине. В центре ее сюжета статуэтка «Надежды» Торвальдсена, способствующая встрече двух главных героев. Таким образом, Кукольнику удалось показать, как произведение искусства, может сыграть решающую роль в судьбе обычных людей, его современников.

При составлении предлагаемого сборника работ Н.В. Кукольника не ставилась задача представить наследие писателя в максимально полном объеме. В него вошли подписные и атрибутированные (ранее и вновь) наиболее интересные, с точки зрения составителя, публикации, связанные с изобразительным искусством и архитектурой, ярко иллюстрирующие Кукольника как теоретика и историка искусств, а также художественного критика. Для определения авторства большинства работ, представленных в настоящем сборнике, были использованы опубликованные и архивные источники, в частности, статьи Н.П. Собко[80], АН. Струговщикова[81], документы из ру-

---

[77] История русской драматургии : XVII — первая половина XIX в. / ИРЛИ РАН. — Л., 1982. — С. 351.

[78] Название повести воспроизводится так, как дано в тексте Н.В. Кукольника.

[79] РО ИРЛИ РАН. Ф. 371. Оп. 1. Д. 82. Л. 95.

[80] Собко Н.П. Что представляли из себя русские художественные журналы 1807–1897 // Искусство и художественная промышленность. — 1898. — № 1–2. — С. 11–30

[81] Струговщиков А.Н. От редакции // Художесивенная газета. — 1841. — № 26. — С. 5–8.

кописного отдела ИРЛИ РАН и др. Между тем, значительный корпус материалов, увидевший свет на страницах «Художественной газеты» и «Иллюстрации», еще требует серьезных изысканий для определения их принадлежности Н.В. Кукольнику. Комментарии к настоящему сборнику в основном составлены на встречающиеся в тексте имена, что обусловлено значительным общим объемом публикуемого материала; примечания к трагедии «Доменикино» даны в более развернутом виде. Именной указатель содержит сведения о всех лицах, упоминаемых в издании, исключая художественный текст трагедии «Доменикино».

Николай Беляев

ОТ ИЗДАТЕЛЯ[82]

В рукописи любителя художеств покойного Д.Т. А. нашел я некоторые мысли о теории и ходе изящных искусств в наше время. Выписываю начало, оно идет к моему делу:

«Изящный вкус — следствие изящного образования, благоприобретенное богатство, но не дар: нельзя не подозревать, что почти у всех равные способности, но завернуты в страсти, навыки и наклонности. Каждый может добыть из себя изящный вкус, если решится очистить его от грубой коры, наросшей от внешних влияний, для того два орудия: изучение и воля».

«Века — те же люди: внешние временные формы сообщали им образ; идеи, подвластные внешнему влиянию, — душу; каждый век носил свои собственные права, обязанности, страсти, наклонности, нравы и свою собственную идею о изящном или вкус».

«Там, где необходима последовательность, век оставлял преемнику свои опыты, а человечество на них основывало математические успехи в положительных знаниях». «Но последовательность переходила в недостаток там, где предания и верования предков обращались в законы изящного вкуса для потомков». «Изучение положительных наук независимо от современных страстей и нравов; изящный вкус, говоря вообще, их поклонник или последствие».

«Изящный вкус, в каком бы он виде ни был, существовал всегда: здравый, очищенный — невидимкой или в тайных святилищах, как огнь Весты; современный, в пестрых цветах страстей и нравов века, — прихотливым необузданным владыкой, и часто гений падал от его могущества».

«Одно изучение тушит пожар самонадеянности и себялюбия; одна великая воля в состоянии совершить подвиг внутреннего преобразования». «Стремление согласить идеи вечные с вековыми — залог мудрости; стремление подчинить современные идеи о изящном идее вечной — залог цветущего состояния художеств». «XIX век эклектик

[82] Кукольник Н.В. От издателя // Художественная газета. — 1836. — № 1. — С. 1–9.

во всем, но он еще трудится — в основаниях; кто укажет их объем и предречет образ будущего здания?». «Художество воскресло с Наполеоном[83] не в произведениях, но в мысли о его необходимости и значении. XIX век во многом спорил с Бонапарте, но согласился на счет искусства и утвердил его догматом образованности».

«Мысль плодотворна, если ей сочувствует человечество. Художества двинулись, художники умножились, любовь к изящному разлилась по Европе. От смерти последних учеников Карраччи[84] до Наполеона не много замечательных имен — и те появились без предшественников, исчезали без последователей, исключения малочисленны».

«Во время пятнадцатилетнего европейского мира художества начали занимать место более свойственное, более приличное высокому их значению и обетовали в короткое время принести богатую жатву; в некоторых частях надежды исполнились, в других исполняются, в иных остались еще надеждами. Совершилось главнейшее. Изучение художеств вошло в состав светского образования. Не говорите, что оно нигде не получило систематического развития, не вступило на кафедры многих университетов, во многих случаях обратилось только в средство для гаеров[85] и шарлатанов, что многие, не разумея художеств, говорят о них только потому, что нельзя же не говорить о них образованному человеку. Вот этот-то ложный стыд и радует: он существует, следственно, существует и понятие о необходимости в настоящем веке разуметь художества; любовь, источник будущих успехов, есть; а шарлатанство — его временная форма, кора, под которою неприметно, так сказать на лету, схватываются сведения практические, может быть, неполные, односторонние, но все уже небесполезные. В образовательных искусствах — наглядность, в музыке — наслышка, в литературе — начитанность, хотя и не заменят систематического изучения, но следующее поколение уже будет ближе к прямому пути: круг его сведений шире, следственно, полнее; художники будут ценимы с большею верностью и со взыскательностью более осторожною; произведения необходимо умножатся; возможность беспрерывного сравнения очистит вкус. В хаосе мнений проглянет вечная идея о изящном; гению не нужно будет приносить жертв временным идолам. Мы верим будущности, но только потому, что любим настоящее и в нем видим несомнительные пору-

---

[83] Наполеон (Наполеон Бонапарт) (1769–1821) — французский император.

[84] Имеются в виду братья-художники Карраччи: Людовико Карраччи (1555–1619) — живописец, гравер, скульптор и Аннибале Карраччи (1560–1609) — живописец и гравер.

[85] Гаер — комедиант, шут.

ки за блистательное торжество и притом близкое, может быть, еще на нашем веку, на наших глазах.....».

Совершенно соглашаясь с любителем, мы думаем, что Мюнхен и Париж имеют пред нами только преимущество времени. Германия и Франция — веками впереди во многом: в искусствах — числом художников и любовью, но достоинством художников? Это другой вопрос: разнообразная слава нам в привычку, мы не умеем замечать ее у себя, надо *иностранной рекомендации*. Любви мало, но больше, нежели лет десять тому назад; способностей в молодой свежей России больше, нежели во всей одряхлевшей Европе, которой, по-моему, не могут помочь никакие медицинские обновления. Еще: мы за густым покрывалом, хотя оно принадлежность истинного таланта, это — скромность русских художников, часто переходящая в недостаток. Вы даже не видите в русских художниках сословия, связи их незаметны, нет видимого единства в духе, в направлении художественном: тем лучше, это не случай, необходимость, ее источник утешителен. Таланты идут раздельными путями, по разнообразию кажутся малочисленными, по скромности невидимы, нет сосредоточенного движения к образованию какой-либо школы. Многие глядят с дерзостью на сословие русских художников, как на недвижное море, многие с укоризною, как на человека с талантом в Христовской притче, многие с недоверчивостью, наконец многие с завистью. Нужно ли опровергать несправедливость обвинителей: мы непрерывно и блистательно оправдываемся то у себя, то в Европе; мы не льстим, не задабриваем наших судей, но только просим смотреть на наши успехи, не зажмурясь. Говорят, у нас мало художников, но много ли требований? У нас мало требований, потому что мало любви, проснется последняя — и гений, и искусство придут на вызов. Согласитесь в одном — в русской народной талантливости, скажу смело, гениальности; кто прилежно, без предубеждения смотрит на Русь, кто русским сердцем чует ее жизнь и способности, а еще более, кто бескорыстно трудится над изучением нашего народа не для мелких собственных польз, но для пользы Божьего Царства, — тот легко согласится со мною.

Правительство делало и ежедневно делает свое; публике остается только снизойти к отечественному, подарить милостивое внимание предметам, достойным и в России ее художественной любви. Она найдет их во множестве, какого и не подозревает. Она изумится собственному богатству, покраснеет не раз, не раз вознегодует на чужих людей, несправедливых и корыстных пестунов ее внимания.

По существу литературных трудов моих и по любви занимаясь изучением предметов, до художеств относящихся, я часто рассматривал отношения наших художеств к публике, правда, нередко с огорчением, иногда с надеждою. Посредничество между двумя *неестественными врагами* (простите за выражение) мне казалось так легко, так действительно; газету или журнал считал я лучшим средством, но прежние опыты и новые случаи смущали убеждение. Наконец, советы людей, знающих и русские художества, и русских художников, и русскую публику, решили мои недоумения; не находя в себе довольно познаний и способностей для труда важного в существе, незначительного по наружности, я оставался при одном желании — видеть у нас художественное повременное издание, но когда строгие наблюдения меня удостоверили, что одни считают публику, другие — самый труд неблагодарными и даже мысль о подобном издании причисляют к мечтам несвоевременным, тогда уже я решился принять на себя издание газеты, в надежде на советы и помощь людей опытных, на снисходительность публики доныне столь благосклонной.

В чем могу я дать вам поруку, читатели? В благонамеренности, точности известий, подлинности источников и только!

Считая критику, особенно художественную, у нас несвоевременною, я исключил ее из состава газеты: говорить весьма легко, особенно с небольшим навыком, но судить беспристрастно и о художествах — о, с этим соединено много тяжких условий. Похвала требует продолжительного изучения и основательной опытности, иначе похвала — или лесть, или незнание. Она вредна, если несправедлива... Охуждение — с другой стороны требует особого устройства в самом организме человека, оно не у всякого существует.

Нимало не спорю, что ни безотчетная похвала, ни безотчетное охуждение не составляют критики истинной, отвлеченно нам понятной, но едва ли в существе возможной. Я уважаю ее светильник, даже и в том бледном блеске, в каком он сияет ныне в России, пользуюсь сам его лучами — и в отношении к иностранным художествам, буду сообщать моим читателям все то, что покажется по сей части более беспристрастным, менее личным. Но о русских художествах я намерен говорить иначе. Буду хвалить достойное по убеждению, *личному*, *моему,* предваряю читателей. Не принимайте суда моего за несомненную правду, как бы по наружности ни сильны были мои доказательства, поверяйте все сами — взаимная польза, далее, я не умею видеть недостатки, справедливее, я их не люблю и не помню. Да и стоит ли искать недостатки? К чему? В предостережение дру-

гим? Но такую критику художник найдет в самых темных углах человечества. Она — антипод образованного вкуса.

Несправедливая похвала вредна, но несправедливое охуждение — уже убийственно. Кто же поручится за справедливость собственного личного вкуса? Охуждение — холостая пальба, если оно направлено в художника с убеждением в собственном таланте; охуждение — медленная отрава для восходящего таланта, мороз для распускающегося цветка, а для созревшего, но не твердого в убеждении художника, (что случается и с величайшим гением), несправедливо осуждающий — уже палач. Взгляните на жизнь Доменикино[86]. Опытный вертоградарь тогда только узнает качество каждой лозы, когда она принесет плод свой и NB. дозрелый. Заключу словами незабвенного Карамзина[87], а у Карамзина было лучшее русское сердце:

«Иногда чувствительность бывает без дарования, но дарование никогда без чувствительности, надо щадить ее; употребим сравнение не новое, но выразительное: что дыхание хлада для цветущих растений, то излишно строгая критика для юных способностей души — мертвит, уничтожает, а мы должны оживлять и питать; приветствовать славолюбие, не устрашать его, ибо оно ведет ко славе, а слава автора принадлежит отечеству. Пусть низкое самолюбие утешает себя нескромным охуждением, в надежде возвыситься уничижением других; но вам известно, что самый легкий ум находит несовершенства, что только ум превосходный открывает бессмертные красоты в сочинениях. Где нет предмета для хвалы, там скажем все — молчанием»[88].

ЛЮБОПЫТНЫЕ РЕЧИ[89]

В одном из тех обществ, где никогда не развертывался ломберный стол, где не знают различия между бостоном и вистом, танцы бывают только в торжественные дни семейства, где удовольствия умной сочной беседы занимают равно мужчин и женщин, против скуки не

---

[86] Цампьери Доменико (прозв. Доменикино) (1581–1641) — итальянский живописец.

[87] Карамзин Николай Михайлович (1766–1826) — русский писатель.

[88] См.: Карамзин Н.М. Речь, произнесенная на Торжественном собрании Императорской Российской Академии 5 декабря 1818 года // Карамзин Н.М. Избранные сочинения : в 2 т.– М.; Л., 1964. — Т. 2. — С. 236.

[89] Кукольник Н.В. Любопытные речи // Художественная газета. — 1836. — № 4. — С. 53–60.

принимают никаких мер и не нуждаются в лекарственных забавах наших обществ, где плоды чтения разнородного, просвещенной наблюдательности и благонамеренного всечестного патриотизма составляют единственную, высокую, духовную трапезу собеседников, — в одном из таких обществ (много ли их в Петербурге и верна ли моя последняя фраза, не знаю) случилось мне быть вскоре после выхода второго листка Худож. газеты. Я подоспел очень счастливо: мне удалось выслушать блистательный, интересный разговор. Поводом к разговору было помещенное во 2 листке известие из Берлина и слова знаменитого мудреца художника, отца Дюссельдорфской школы Вильгельма Шадова[90]. Сын известного скульптора[91], долгое время проживший в Италии, глава художественной реформы в северной Германии, не столько заботящийся о собственной славе, сколько о том, чтобы преподать средства молодому поколению сделаться достойными художниками, В. Шадов внимательным оком наблюдал ход художеств в Германии, замечал, что способствует, что препятствует успехам искусства, и слова его в настоящее время получили важность, какою некогда пользовались и во многих отношениях доныне пользуются, слова Пуссеня[92], Гердера[93], Винкельмана[94], Лессинга[95] и Менгса[96].

В числе собеседников был один старик, вечный путешественник и вместе с тем усердный собиратель картин, гордый обладатель двух Теньеров[97], одного Рембрандта[98] и одного Пуссеня. Сам он был драгоценнее всех своих картин: опыт и наблюдательность были написаны на почетных складках высокого чела, а главное, он был в нежной молодости знаком с Менгсом, в зрелом возрасте с Кановой[99], на старости с Шадовым. Можете представить, с каким любопытством должен глядеть на такого человека редактор Художественной Газеты, с какою внимательностью слушать его слова, с каким тщанием записывать их в памяти.

---

[90] Шадов Фридрих-Вильгельм (1788–1862) — живописец, искусствовед.

[91] Шадов Иоганн-Готтфрид (1764–1850) — скульптор, гравер, живописец.

[92] Пуссен Никола (1594–1665) — живописец, известен картинами на религиозные, исторические и мифологические темы.

[93] Гердер Иоганн Готфрид (1744–1803) — философ, эстетик, критик.

[94] Винкельман Иоганн-Йоахим (1717–1768) — искусствовед, археолог, музеевед.

[95] Лессинг Готхольд Эфраим (1729–1781) — писатель, теоретик искусства.

[96] Менгс Антон Рафаэль (1728–1779) — известный немецкий живописец, историк искусства.

[97] Тенирсы — семья фламандских живописцев, кого именно из них имел в виду Н.В. Кукольник, не известно.

[98] Рембрандт Харменс ван Рейн (1609–1669) — живописец, офортист, рисовальщик.

«Шадов, — говорил осмидесятилетний путешественник, — у нас мало известен, а Шадов едва ли в художествах не самый полезнейший человек, посмотрите, что такое был Дюссельдорф до его приезда: Корнелиус[100], не сделав ничего, перебрался в Мюнхен; даже порядочной галереи не нашел Шадов, и несмотря на все неудобства, в несколько лет образовал ряд отличных художников, хотя у нас и фамилии их неизвестны. Лессинг[101], правнук известного Лессинга, — очень хороший художник. Мюке[102] — тоже; Гибнер[103], Зон[104], Гильдебранд[105] — об этих бродили и в наших газетах некоторые известия; зато о Ширмере[106], Прейере[107], Рейнике[108], Шейере[109], Шрётере[110], Штильке[111], Ретеле[112], Цике[113], Кретшмаре, Геттинге[114], Деге[115] и слух не достигал до России, а все не без замечательных достоинств; одним словом, северно-германская школа создана одним Шадовым. Не одно руководство в самом искусстве образовало художников: Шадов умел удержать их при себе столько времени, сколько механизм искусства требовал для того, чтобы сделаться мастером. Шадов понял главное: необходимость обеспечить жизнь художника, не допустить его работать на сторону для денег, пока не укрепится рука, не образуется ум, не уразумеет природы. И дельно. Кормите птенца в клетке, пока не оперится и не отрастут крылья, иначе вы невольный убийца бедной птицы.

Вы не поверите, сколько стоило Шадову трудов и усилий придумать средства к содержанию довольно значительной школы: образо-

---

[99] Канова Антонио (1757–1822) — известный итальянский скульптор, яркий представитель академизма.

[100] Корнелиус Петер (1783–1867) — живописец, гравер, рисовальщик.

[101] Лессинг Карл-Фридрих (1808–1880) — живописец.

[102] Мюке Карл Генрих Антон (1806–1891) — живописец.

[103] Гибнер (Гюбнер) Юлиус (1806–1882) — живописец, директор Дрезденской королевской картинной галереи.

[104] Зон Карл-Фердинанд (1805–1867) — живописец.

[105] Гильдебранд Теодор (1804–1874) — живописец.

[106] Известны два немецких художника, носящих такую фамилию — Ширмер Август-Вильгельм-Фердинанд (1802–1866) — рисовальщик и иллюстратор и Ширмер Иоганн-Вильгельм (1807–1863) — живописец и рисовальщик.

[107] Прейер Иоганн-Вильгельм (1803–1889) — живописец, мастер натюрморта.

[108] Рейник Роберт (1805–1852) — живописец, гравер, писатель.

[109] Шейер Уильям (1788–1879) — живописец.

[110] Вероятно, Шредтер Адольф (1805–1875) — живописец, иллюстратор.

[111] Штильке Герман-Антон (1803–1860) — живописец.

[112] Ретель Альфред (1816–1859) — живописец, гравер, рисовальщик.

[113] Вероятно, Цик Януариус (1730–1797) — живописец, монументалист.

[114] Геттинг Йозеф (Осип Яковлевич) (?–1830) — живописец.

[115] Деге Эдуард (1805–1883) — живописец, педагог.

вание Рейнского Художественного общества, наподобие нашего Общества поощрения художников, доставило ему некоторые способы. Потом всеобщее уважение, распространившееся к опытному и доброму учителю по всему Рейну и в целой Пруссии, было постоянным, но не всегда определенным источником пропитания дюссельдорфских художников. В Германии не то, что у нас, я нимало не удивляюсь, что художества в России оказывают столь быстрые успехи: во время учения здесь и в Италии художники обеспечены, а там правительство не может оказывать отеческих благодеяний; одни привилегии не кормят, а учиться успешно и в то же время успешно доставать хлеб, воля ваша, невозможно».

На лице одного молодого человека, который, по неизвестным мне причинам, всегда и всем недоволен, показалась улыбка сомнения, но от оратора не успела скрыться: глаза его засверкали сильнее обыкновенного, полилась речь обильная, исполненная опытной мудрости. Я записал почти все: могут быть неточности в слоге, но весьма немногие.

«Сомнение, — начал он, — и неверие требуют причин, обвинение — доказательств, суд — знания. Посмотрите с мое на художества и художников, не то заговорите или, лучше, не то задумаете о наших. Смело скажу вам, молодой человек, и прошу верить моему слову: нигде в целой Европе я не видал Академии, в которой бы соединено было столько полезных правил, ведущих прямо к цели, без изворотов. Заметьте, эти правила не мертвы: их придумало знание и опытность попечительного правительства, эти правила удобно прилагаются к практике, и последствия блистательно оправдывают необходимость их существования. Мало того, правительство дало Академии многочисленные средства не только к пропитанию и содержанию большого числа художников, но и способы к развитию их душевных способностей. Поезжайте в Рим: там всегда художественный экзамен всем государствам Европы; спросите: какое государство прислало лучших адептов? — Вам единогласно ответят: Россия. Не спорю, много молодых людей и из других земель приезжают в Рим, украшенные талантами, но редкий, если даже такой и случится, получил окончательное образование в какой-нибудь Академии. Чего вам лучше, Деларош[116] приехал в Рим и переучивается снова, ведь я не лгу: вы знаете, он в этом сам признается, да вот и Ф. А.[117] от него самого

[116] Рош де ла Ипполит (1797–1856) — живописец, декоратор, рисовальщик.

[117] Имеется в виду Бруни Федор Антонович (1799–1875) — живописец, профессор ИАХ, ректор живописи и ваяния ИАХ, хранитель картинной галереи Императорского Эрмитажа.

это слышал. А с нашими этого не случается: они на пути, и в Риме уже не начинают снова, а продолжают начатое, *для чего*, собственно, Божиим изволением Рим и существует. Кому же обязаны русские лестным преимуществом в этой всемирной академии? — Академии С. Петербургской, потому что, бьюсь об заклад, вы не назовете мне ни одного известного русского художника, который бы не окончил учения в Академии. Поверьте, только образование в Академии помогло каждому из них приобрести почетную известность.

Усовершайтесь сколько вам угодно, но если вы не положили прочных оснований, ваше здание на песке. Французы делами говорят тоже, в художестве одно начало, один центр — *рисованье*, и *рисованьем-то* именно отличаются русские художники: рисованье вы должны поставить характеристическим отличием русской школы. Надеюсь, не станете спорить: Европа в *этом* согласилась. Правда, не все еще отрасли художеств имели у нас равно великих художников. Почему? Потому что мы занимались важнейшим: заботились не о виньетках для ваших книг и оберток, а о чистоте искусства, о совестливости художественной, за то, что поважнее, так уж *точно* хорошо. Лосенка[118], Соколова[119], Акимова[120], Угрюмова[121] вы не знали, да и произведения их едва ли вам известны, простите за откровенность. Шебуева[122], верно, знаете, Егорова[123] также, о Брюллове[124], Бруни, Басине[125] и многих других пишут и в газетах, а в чужих краях молодые наши художники: Марков[126], Иванов[127], да и здесь Завьялов[128], Шамшин[129] и др. Это я вам наскоро исчислил только одних исторических живо-

---

[118] Лосенко Антон Павлович (1737–1773) — живописец, академик, яркий представитель классицизма в русском искусстве.

[119] Соколов Петр Иванович (1753–1791) — живописец, его учителями были Г.И. Козлов и А.П. Лосенко, адъюнкт-профессор ИАХ по батальному классу.

[120] Акимов Иван Акимович (1754–1814) — живописец, профессор ИАХ.

[121] Угрюмов Григорий Иванович (1764–1823) — живописец, академик, ректор ИАХ, крупнейший представитель русского классицизма.

[122] Шебуев Василий Козьмич (1777–1855) — живописец, профессор ИАХ, ректор.

[123] Егоров Алексей Егорович (1776–1851) — исторический живописец, академик, педагог, автор ряда икон для петербургских храмов.

[124] Брюллов Карл Павлович (1799–1852) — живописец, профессор ИАХ, академик.

[125] Басин Петр Васильевич (1793–1877) — живописец, академик, профессор ИАХ.

[126] Марков Алексей Тарасович (1802–1878) — живописец, академик ИАХ, педагог, пенсионер ИАХ.

[127] Иванов Александр Андреевич (1806–1858) — живописец, академик ИАХ.

[128] Завьялов Федор Семенович (1810–1856) — живописец, портретист, профессор ИАХ.

[129] Шамшин Петр Михайлович (1811–1895) — живописец, профессор ИАХ, ректор живописи и ваяния ИАХ.

писцев; посмотрите ж теперь, если вы, простите оговорку, хорошо знакомы с живописью, все исчисленные художники — *по преимуществу рисовальщики*. Школа, на столь прочных началах основанная, росла, росла и доросла до Брюллова и Бруни. Куда пойдет еще, Бог весть, но уж верно не к худу. Если неосторожно вы возьмете любимое оружие многих, сравнение, и под одну линейку подведете всех исчисленных мною живописцев, (что делают многие), я пожалею о вас. Живопись изменялась, как философия, в механизме расширялась, как музыка, — и волей или неволей глядела на требования времени; и потому временные достоинства наших живописцев — не равны, но зато основное, главное, непреходящее — рисунок, перл русской школы и смертельный упрек *многим* иностранным... *Ему* поклонится потомство, если оно больше отцов своих станет заниматься художествами. Отчего же русские художники обладают в столь высокой степени основным достоинством искусства? Потому что они учатся долго, долго и, *главное,* доучиваются, а доучиваются потому, что имеют всякую к тому возможность: они *обеспечены*, а в чужих краях — нет, на что и жалуется Шадов. Вы скажете: если это так легко у нас, почему же невозможно в чужих краях?! Возможно, если догадаются переменить порядок, если устранят препятствия, указанные Шадовым. У нас в образовании художников существует совершенная невозможность неуспеха; представьте себе необходимые условия известной степени совершенства в каждом художестве: во-первых, обеспеченное состояние; во-вторых, пожертвование многими годами жизни для опытов, неудач, учения; в-третьих, образование ума, без чего вы не будете художником. Академия удовлетворяет всем трем условиям. У нас кто дерзает вступать на поприще художества? Дети родителей, большею частию недостаточных, и к огорчению, долго еще так будет, и Бог знает, будет ли когда иначе. Да и везде так. У нас Академия принимает их на свое иждивение: коль скоро ученик поступил в число ее воспитанников, ему не нужно в часы отдохновения думать о средствах, как бы промыслить кусок хлеба, в часы труда — обращать работу в прибыльный товар; глаза его устремлены на образцы искусства. Молодые люди в беспрерывном труде, в соперничестве, **NB.** художественном; житейские заботы не смущают души, исключительно занятой своим назначением: они имеют время и мыслить, и читать, и образоваться. Минует время учения, правительство отличнейшим дает средства и в Италии не заботиться о прибыли, работать для одного искусства, для славы отечества, для чести воспитателей. Прочие, получив звание классного художника, не роняют искусства, коль скоро вы дадите им работу; да в том-то и

беда: своему мы редко заказываем что-нибудь, не справясь даже о его способностях, и многие поневоле с большими талантами оставляют художество. Все-таки виноваты не художники. Посредственных немного, они не могут существовать в России. Правительство предупредило эту заразу мудрыми постановлениями; поезжайте же теперь во Францию, Германию, Англию, потрудитесь исчислить известных и посредственных художников; первое легко — вы это сделаете наизусть, если знакомы хотя немного с иностранными художествами, последнее едва ли возможно. На тысячу плохих, не знаю, найдете ли одного, по крайней мере, замечательного».

«Зато лучшие, — отозвался молодой человек, — делаются лучшими по призванию, а до прочих что за дело!»

«И весьма дело, — продолжал старик, — во-первых, если они бросились на этот путь по призванию, так из них при хорошем учении, при обеспеченном содержании могли быть художники, а не ремесленники; во-вторых, ремесленники в художествах точно так же, как и в литературе, живут на счет общественной нравственности; в-третьих, многочисленность этого класса людей правительству в тягость: посмотрите, что стоит содержание французских художников Людвигу Филиппу, а долго ли проживут версальские картинки в Версальском дворце, — нет я, но вы — верно — доживете до их похорон. Я знаю, что вам нужно. Вы жалуетесь на недостаток художников потому, что некому гравировать эфемерные картинки, изобретать орнаменты для обвертки, которую завтра же уничтожит ваш переплетчик, словом, вы именно жалуетесь на недостаток ремесленников. Чудное противоречие: как видно, что мы образованы на французский лад.

«Но странное дело! Сколько я помню историю изящных художеств, где *истинно* процветало искусство, там в этих ремесленниках всегда был недостаток. Академия должна хранить чистоту и славу искусства и школы и отнюдь не должна заниматься приготовлением сего класса работников. В чужих краях наоборот. И Шадов прав. Там также дети людей небогатых вступают на художественное поприще. Ну скажите сами, может ли человек недостаточный, поверив, может быть, обманчивому призыву, принести 15 лет и более на жертву тяжкому учению?! Чтобы только прокормиться карандашом или кистию, нужно все время бедного ученика, что же сохранит он для искусства? Откуда достанет пособия, свет, модели, все механические орудия художества? Опять работай на сторону портреты акварелью или литографические закулисные сцены; да на этом еще не всякий остановится. А у нас все пособия дает правительство — только учись? А покой, драгоценный покой душевный: без него решительно нельзя

заниматься художествами. Есть гении, которых самоотвержение похоже на самоубийство: да между ними столетия в промежутке. Много ли Ломоносовых[130]? Впрочем, и у нас есть вольноприходящие, но до сих пор все отличные художники, все из академических воспитанников. Причин, батюшка, я уж и повторять не стану: дело само за себя говорит. Да вообще, чем меньше предметов к рассеянию, тем более сосредотачиваются мысли к предмету будущего назначения».

Наконец усовершенствованию художника помогает *образование*. Теория искусства — не мечта. История художеств — руководитель к дальнейшим успехам; история человеческого рода и Природа — единственные источники вдохновений художника. Все науки у меня служат той, которою я занимаюсь, а все науки, решительно все, занимаются или Природою, или человеком. Нечего делать: образование для художника необходимо, для ремесленника — нет! И потому у нас правительство поставило в непременную обязанность Академии заботиться об умножении познаний ее питомцев. Взглянем немного пошире. Кто у нас чему-нибудь учится? Тот, кто имеет возможность. Кто же эти счастливцы?.. Люди достаточные. А бедный класс людей, благорожденных, но обиженных несправедливою фортуною, осужден на вечное невежество? Никогда! Правительство устроило множество корпусов, гимназий, казенных лицеев, академий и вообще всякого рода училищ. И, верно, две трети юношества воспитывается на попечительных руках правительства. Признаюсь, настоящее устройство наших специальных заведений — краса и благодеяние для России, и ни одно государство не идет так быстро к просвещению. Благодаря мудрой прозорливости правительства наши художники имеют средства к образованию, а в чужих краях — их нет, несмотря на цветущее состояние наук в Западной Европе. И опять Шадов прав! Не имея возможности предаться искусству вполне, по необходимости работая на сторону, без образования, не имея сил даже взвесить важности искусства, ученики, не доучась, не имея средств доучиться, принимаются за ремесло — и правы. Необходимость — пытка и уничтожит самую пламенную любовь.

Отчего, спросите вы, Шадов успел образовать такую школу? Пока было немного учеников, он имел возможность собственными стараниями, обществами, лотереями, заказами со всего Рейна собирать сумму, нужную для прокормления своей паствы; но число умножилось, средства случайные пресеклись, постоянных нет, и сам Шадов

---

[130] Ломоносов Михаил Васильевич (1711–1765) — ученый, филолог, художник, историк.

бессилен. А мы благодаря Богу и правительству смеемся над случайностью: играем с будущностью на верное и, поверьте осмидесятилетнему старику, — в художествах *наше место свято*. Мы идем все вперед да вперед; вот публике нужен маленький рецепт: *немного терпенья, побольше любви, побольше осторожности в суждениях* — и только!»

– И только! — сказал хозяин. — Жаль, мы заслушались.

– Вы привели меня в сомнение, — сказал я, — чья речь лучше: ваша или Шадова?

– Обе хороши, — отвечал оратор.

– Я из одной напечатал отрывок, позвольте напечатать и другую.

– Пожалуй, печатай! Я не боюсь тиснения! Это мое старое правило: живи и говори так, чтобы не стыдно было, когда вздумают напечатать хотя одно твое слово.

2-го сентября 1836.

ОБЪЯВЛЕНИЕ ОБ ИЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЗЕТЫ НА 1837 ГОД[131]

С недоверчивостью, но и не без надежд приступили мы к изданию Худож.[ественной] газеты, считая ее необходимым условием русской современной образованности. Недоверчивость наша быстро рассеялась, надежды исполнились, печатая газету в малом числе экземпляров, к чему нас побуждали прежние опыты, мы находимся принужденными объявить, что подписка на Худож.[ественную] газету на 1836 год вовсе прекращается, за неимением более экземпляров; перепечатывать первые пять номеров не имеем повода; если же число желающих возрастет до того, что необходимые на второе издание газеты издержки можно будет покрыть подписною платою, мы немедленно приступим к исполнению общего желания.

Во всяком деле при начале есть свои трудности и неудобства. Объявив о подписке на текущее полугодие, без доставки на дом, и приметив, как выходящие нумера не в одно время достигают к подписчикам, я принужден был прибегнуть ко второму объявлению, устроить правильную доставку, до чего едва теперь достигаю с пол-

[131] Кукольник Н.В. Объявление об издании Художественной газеты на 1837 год // Художественная газета. — 1836. — № 6. — С. 103, 104.

ным успехом; самый выход листов сопровождался иногда замедлением противу предположенных, хотя и не обещанных сроков, иногда листки выходили раньше, как напр.[имер] 4-й; исчислив время составления каждого нумера, поверку и очистку материалов, типографские условия и другие обстоятельства, я и по этой части достигаю правильности и порядка, и остальные четыре нумера за ноябрь и декабрь, да два за июль (ибо издание — полугодовое, а началось с августа) будут изданы в течение двух последних месяцев в десятидневных промежутках.

Все это относится до истекающего года и некоторым только образом до будущего, как ручательство в устранении исчисленных неудобств. На будущий же год я обращаюсь к гг. подписчикам со следующими просьбами: во-1-х, подписываться с доставкою на дом, это при нынешнем устройстве рассылки более удобно и для меня, и для гг. подписчиков; во-2-х, адреса давать сколь возможно точнее, вернее и подробнее. Представьте, между многими другими есть адрес: на Фонтанке в собственном доме; в-3-х, подписываться заблаговременнее; в-4-х, если кто подписывается на 1837 год, не имея газеты на 1836, а иметь ее желает, то да благоволит, не внося денег за 1836 год, объявить о желании своем запиской на имя редактора и оставить ее в том месте, где будет подписываться на 1837 год для доставления по принадлежности. Я постараюсь удовлетворить желающих при первой возможности. Подписка на один 1836 год, повторяем, вовсе прекращается. В плане на издание Художественной газеты на будущий год нет никаких изменений противу настоящего, никаких новых обещаний: мы сами без малейшего предуведомления, коль скоро найдем нужным, сделаем все возможные улучшения. Распространить журнал еще на сей год не решаемся.

Подписка на 1837 год открывается вместе с выходом сего 6-го листка, т.е. с 1-го ноября в С.-Петербурге: на выставке Общества поощрения художников, в конторе г. Снегирева и Компании, у Аничкина моста в доме Брюна; на В.[асильевском] О.[строве] у академика Якова Федосеевича Яненко[132] по 7-й линии в доме Костюриной; в магазине Прево[133] на Невском проспекте в доме Голландской церкви и во всех книжных лавках. Иногородние благоволят адресоваться с требованиями в Газетную Экспедицию С.-Петербургского почтамта.

Цена остается прежняя: за годовое издание, состоящее из 24-х листов, с рисунками, оберткой и прибавлениями 10, а с доставкою

---

[132] Яненко Яков Федосеевич (1800–1852) — живописец, портретист, академик.

[133] Прево Андрей Михайлович (1801–1867) — книгопродавец, издатель.

на дом 12 рублей. Иногородние за пересылку не прилагают ничего. Листки будут выходить 15-го и последнего числа каждого месяца.

ОТ ИЗДАТЕЛЯ [1837 г.][134]

Новый год! Мы решились продолжать наши беседы о художествах и на этот новый год, но для того нужно начало, и нам показалось не только приличнейшим, но и необходимо нужным начать с некоторых объяснений с читателями. Полюбовно разрешим некоторые вопросы и недоразумения, касающиеся всех нас русских вообще, а в частности, читателей и редактора Художественной газеты.

Во-первых, пора ли в 1837-м году в Художественную газету ввести музыку?

Не знаю, как думаете вы, благосклонные читатели, но вот мое мнение. Пора, но в некоторой только степени. О художествах до сего времени никто не говорил ничего. Случались объявления от магазинов, но за ходом художеств никому следовать не было охоты, не от недостатка любви: наше издание доказало быстрым расходом экземпляров, что и художественные статьи найдут в России многочисленных читателей. Не входя в причины сего равнодушия к одной из важнейших отраслей общественной образованности, мы ограничимся сказанным: по прекращении Журнала изящных искусств художества в мире письменном были совершенно забыты. Не только о русских произведениях хранилось глубокое молчание, чему и не следует дивиться, но и об иностранных были только летучие, в три-четыре строчки уведомления, три-четыре раза в год. Художества как будто не имели никакой занимательности; читатели не жаловались, да и есть ли на это средства? Таким образом для Художественной газеты открылось само собой обширное поле действия; естественно, она не могла заняться обработкою всей своей огромной области, потому что плоды не были надежны, а главное, говоря агрономически, не доставало рук; редакция должна была ограничиться поверхностным испытанием всей почвы вообще, и только. Музыка имеет у нас несравненно более преимуществ. Может быть, вы не согласитесь, читатели, а я считаю Петербург отменно музыкальным городом. [...] в журналах наших не оставляют переводить отзывы иноземных

[134] Кукольник Н.В. От издателя // Художественная газета. — 1837. — № 1. — С. 1–10.

критиков о важнейших музыкальных явлениях. С одной стороны, достаточные средства иметь сведения об иностранной музыке, с другой, чрезвычайно малое число оригинальных русских сочинений (и ни одного особенной важности) было причиною, что из числа изящных художеств, вошедших в состав газеты в прошлом году, музыка была исключена совершенно. Появление на русской сцене оригинальной оперы М.И. Глинки[135] некоторым образом принуждает нас возвратить музыке законное в газете место, которое до сих пор считалось вакантным. Но так как произведение только одно, надежда на пять оригинальных опер, которые готовятся в этом году, весьма легко может и не исполниться даже в малой части, то мы и на сей год решились воздержаться от всякого беседования о музыке в Художественной газете, ограничиваясь уведомлениями о выходе в свет важнейших по сей части произведений, особенно русских, в отделении: *Смесь*. Что же касается до оперы Жизнь за Царя, то по старой закоренелой любви моей к музыке я не могу не разделить моих чувств и мыслей с читателями Художественной газеты, когда в пустынной степи музыки, не только русской, но едва ли не европейской, является произведение такой важности. Размышляя, как удовлетворить моему желанию и высказать многое, что у меня на сердце, не только о музыке, но и о других предметах, я решился издать в свет под именем «беседы о литературе, музыке и художествах» разговоры одного общества, в которых я имею удовольствие участвовать и которые постоянно я записывал с возможною точностью. Надеюсь, в феврале или в марте приступить к изданию, а чтобы придать им более занимательности, я испрашиваю у лиц, в этом обществе участвующих, дозволение приложить к Беседам прочитанные на первом вечере отрывки и цельные статьи, некоторые довольно занимательные.

Обратимся к нашей газете. Многие упрекали редактора в неисправном выходе листков. Ни слова: читатели имеют полное право сердиться за всякую медленность, но, с другой стороны, я стребую у них же суда и расправы. Вот мои оправдания: *во-первых*, я работал один-одинехонек. Много ли статей во всех 12-ти листках прошлого года принадлежат не самому редактору? Две-три. Это одно. *Во-вторых*, наполнить нумер не трудно, особенно при столь многочисленных материалах. Но как наполнить? Это совершенно другой вопрос. Добрая совесть непременно постраждет от всякой поспешности. Иногда совершенно готовая статья останавливается, отменяется или отлагается от одной примеченной ошибки. Нужно изготовлять дру-

[135] Глинка Михаил Иванович (1804–1857) — композитор.

гую, нимало не изменяя единожды принятым правилам осторожности. Таким образом, я должен был по два и по три раза откладывать на дальнейшее время статьи: о графе Федоре Петровиче Толстом[136], Угрюмове и друг. Статья «Германская живопись», по многочисленности новых, важных, но еще неопределенных талантов остановилась отделкою уже около трех месяцев, и едва в марте будет готова. Да позволен мне будет вопрос: что нужды в том, когда выйдет мой листок? Рассматривая сей вопрос со стороны денежной, я несколько виноват, но вина моя уничтожается исполнением условий, хотя и поздно, но добросовестно. Может быть, со временем, когда подписка доставит мне средства иметь надежных помощников, я буду исправен как месяц, который является минута в минуту по академическому календарю, но пока, благосклонные читатели, будьте снисходительны к редакции, которая представляет вам уважительные причины своей неисправности, впрочем, для дела совершенно безвредной. Многих затруднений она и не считает нужным открывать, увольняя ваше внимание от мелочей, к несчастью, слишком важных для самой редакции.

Начиная новый год моего издания, не могу не оглянуться с удовольствием на прежний и не помечтать о наступившем. Велика ли сумма произведений прошедшего и надежд будущего, — рассуждать не стану, но обращу внимание читателя на некоторые нравственные движения, замеченные в русском мире. Недавно еще художник в России вступил в законные свои права на уважение и отличие от искусного ремесленника. Хотя истинное понятие о значении художника в обществе давно уже появилось в самом обществе, но именно в последнее короткое время оно сделалось почти всеобщим, укоренилось, развилось, теперь в цвету; плоды не известны, но не могут быть бесполезны; влияние художеств на образованность народную не кажется теперь никому мечтательным бредом; всякий черпает в этом источнике новые стихии для своего общественного существования, по мере сил и степени образованности. Чем более кто образован, тем более принимает участие в движении художеств даже в жизни художников; члену порядочного общества (я говорю о средних кругах) стыдно не знать, что делают наши художники, что задумало или уже исполняет правительство по части художеств. В течение истекшего полугодия, когда я имел неописуемое удовольствие быть некоторым образом распространителем художественных известий,

[136] Толстой Федор Петрович (1783–1873) — скульптор, живописец, рисовальщик, профессор, вице-президент ИАХ.

я мог убедиться в этом участии, конечно, еще в пеленках, но каждое новорожденное чувство, единожды пробудившееся, не заснет преждевременно. Не только произведения художников, но путешествия их, даже здоровье были и остаются предметом напряженного, даже иногда беспокойного любопытства не одних жителей Петербурга, но и отдаленнейших городов. Так как вопросы подобного рода умножаются, то я поставил за правило печатно отвечать на них всякий раз в газете, в том убеждении, что к письму прибегает более решительный из множества любопытных.

С другой стороны, между самими художниками заметно стремление ко взаимному сближению и к участию в народной образованности. Как писатель, как философ, так точно и художник должен быть постоянным членом общества, участником в успехах его гражданской жизни; требования времени в отношении к его искусству делаются для него и более понятны, и более исполнимы. Он не живет уже на диком острове, поклоняясь кумирам образованного света, сохраненным памятью верною, но ограниченною. Афоризмы его вкуса соглашены с современностью, они истинны, но не составляют явного противоречия с правилами вкуса, господствующего в пограничных отраслях образованности. Литература должна заключать для него ту же занимательность, какую она имеет для литератора-любителя. Он должен садиться за скамью образованных людей, как член судилища, при слушании нового романа, исторической книги, при представлении драмы, оперы или балета, словом, участвовать во всех событиях, составляющих историю гражданской образованности. Но в то же время не должен терять своей художнической индивидуальности, не отставать от круга, в котором он действует как исключительный художник, примером и мыслью участвовать в исключительном направлении своего искусства и стараться согласить его с общим направлением всех искусств и художеств. Какое же, спросит читатель, теперь это общее направление?

По нашему мнению, высокая цель русского искусства нашего времени есть *народность*. Недавно с особенным удовольствием прочли мы в Литературных прибавлениях прекрасную статью, поставленную, как хоругвь новой газеты, на первое место. Несколько сухое, не газетное изложение сей статьи, может быть, повредит не только ее влиянию, но даже известности: в таком случае мы пожалеем только о читателях. Мысли о России, в ней заключающиеся и особенно основная, схвачены верно и наблюдательным умом. Можно не согласиться в некоторых частностях, но, так сказать, прививных, посторонних. Основная мысль оттого нимало не страждет. Мы упомянули об этой

статье[137] потому только, что она увольняет нас от повторений во многом. Наша народность или, лучше сказать, направление к народности пережило период своего детства или возраста бессознательного; наступила эпоха, когда, действуя с пламенным энтузиазмом к добру и пользе, мы должны тревожить нашу совесть вопросами: так ли мы действуем? Что такое народность в искусстве, как и народность в народе? Слепое ли упрямство к мелочному подражанию формам искусства наших предков, желание ли подделаться под старинную сказку, запеть под народную песню, написать картину под иконопись XV и XVI века в России, или сознание необходимости приобрести собственную индивидуальность в искусстве, свой собственный характер, который, сохраняя всю оригинальность изобретения и исполнения, стремился бы к общей гармонии с европейским искусством.

Возможна ли нам индивидуальность в семье европейских народов, не слишком ли глубоко вросли корни иноземного влияния в нашу почву, необходимо ли нам перевоспитание? Эти вопросы не принадлежат непосредственно к предметам газеты, но существует ли отдельная русская школа живописи с собственным характером, отличающим ее от других современных и древних школ? Разрослась ли она или еще насаждается? Этот вопрос будет рассмотрен в Художественной газете в свое время.

До сих пор теория художеств не входила в состав нашей газеты. Но успех самой газеты, несколько требований, полученных нами на сей счет, заставляют нас думать, что и эта часть может быть занимательна в наших листках, почему в течение настоящего года мы поместим несколько теоретических статей, которые имеют вместе и историческую занимательность, как например, мысли о живописи Пуссеня, Микель Анджело[138] и т.д. Сверх того представим ряд биографий главнейших художников всего мира, составивших общие и частные эпохи искусства. Начнем с возрождения художеств, отлагая древность до другого времени.

В заключение статьи моей я должен бы повторить все те начала, на коих я основал грани, дух моей газеты, но как они изложены с достаточною подробностью в первой статье истекшего года, а я от них ни на шаг в мнениях моих не уклонился; напротив, получил убеждение, яко благая часть мною избрана, то приглашаю взыскательных читателей, в случае нужды, заглядывать в ту статью, и я верно буду прав.

---

[137] Имеется в виду статья: Краевский А.А. Мысли о России // Литературные прибавления к Русскому инвалиду. — 1837. — № 1–2.

[138] Микеланджело Буонарроти (1475–1564) — итальянский скульптор, архитектор, живописец.

Вместо повторения начал и надежд, изложенных в первой статье прошлого года, я лучше повторю благодарность, несколько раз мною изъявленную благосклонным и просвещенным читателям за лестное внимание, которым они постоянно удостаивали слабый, но искренний мой труд. Слухи же о недоброжелательных (а может быть и еще хуже) отзывах мне известны; я часто, беседуя с читателями, принимаю их в соображение и признаюсь, весьма сожалею о..... но к чему отравлять удовольствие приятной беседы неприятными воспоминаниями. Притом же недоброжелатели — непобедимы.

ПИСЬМО В ПАРИЖ[139, 140]

Вы еще не в Риме, жалею. Ошибаюсь, может быть, но я бы посылал художников морем, прямо в Рим, и после шестилетнего пребывания в Риме и вообще в Италии выпускал бы их на волю в Европу. Тогда уже новейшие европейские школы не могли бы иметь вредного влияния, не нужно было бы переучиваться или отучаться, как это случается со многими, которые, полюбив германскую или французскую новейшую школу, являются в Италию с предубеждениями, с манерой, с излишнею самонадеянностью. Надо иметь слишком сильный характер, чтобы любить трудную победу.

Вы еще не в Риме. Жалею. Воздух Парижа мне не по сердцу. Скажите, хорошо ли угадывает мое воображение? Душно, суетливо, нет священной тишины, господствующей в художественных галереях. Случалось ли вам вдвоем перед картиной Рафаэля[141], и даже кого бы то ни было, но только в галерее, разговаривать о ее достоинствах шепотом. Отчего вы боитесь возвысить голос, несмотря на то, что кроме двух собеседников, в зале нет живой души. Боитесь ли вы пред творением великого художника произнести суд, на который, по вашему мнению, вы не имеете права, или опасаетесь ревности соседей за ваши похвалы любимцу, или негодования за неосторожное слово? Какая бы ни была таинственная причина, но вы по невольному побуждению стараетесь не нарушить тишины во храме искусства, и галерея на ваше собствен-

---

[139] Помещаем письмо наше в Париж, от 8-го сего мая, так как в нем заключены почти все новости наших художеств; есть в нем и пропуски, но только тех мест, которые заключают известия, уже внесенные в Художественную газету. *Примечание Н.В. Кукольника.*

[140] Кукольник Н.В. Письмо в Париж // Художественная газета. — 1837. — № 9–10. — С. 161–166.

ное сердце навевает какое-то особенное святое чувство. Мне кажется, что в Риме должны господствовать и та же священная тишина, и то же святое чувство; веселость, хохот, радость шумная мне кажется неприличием в Риме, а в Париже наоборот: тут стараются забыть о смерти и умирать в удовольствиях. В Риме все должно говорить о смерти и возвышать ценность нашей жизни, расширяя ее пределы изящными наслаждениями. Вы еще не в Риме, жалею. Но вы будете там; вас не увлекут шумные волны суеты, столь же блистательные, опасные и бесполезные, как волны морей, разлучающих людей и страны. А я... может быть... может быть... — вот все, что беспрестанно повторяет мне утешительница надежда. Поезжайте в Рим, пока я не завидую вам, в вашей радости есть и горькие капли: вы далеко от отчизны; не знаю, как я слажу с этим чувством, когда расстанусь со многим и со многими, которых полюбили и разум и сердце. Оставить любимую газету еще не так трудно, как вы воображаете. Правда, я убедился во многих выгодных для газеты положениях: во-первых, в пользе для самих художеств в действительно проснувшейся в нашем образовании потребности художества, далее в возможности в скором времени издавать обширный художественный журнал без потерь и убытков; но не могу от Вас скрыть и невыгод сего рода занятий. Быть точным, на сроки в выпуске NN нет никакой возможности по новости предмета, совершенному недостатку сотрудников и по препятствиям к очищению статей возможными справками. А писать и печатать на живую нитку, право, совестно; если бы и можно еще по этой части пользоваться удачею обмана для точности выхода газеты, то согласитесь, позволено ли на это решиться? Сверх этого неудобства есть еще и другое, о котором бы и вспоминать не надлежало — это противники, оппозиция газеты, нельзя их упускать из виду, а иногда нельзя и не писать против, невинно навредят: безгрешная мысль, что они действуют в пользу искусства, с которым они познакомились во сне или понаслышке, ведет их к многочисленным ошибкам; не говорю о теории, но к простой исторической лжи, с которой если не обличат, говоря о важнейшем, значило бы соглашаться. Но этим нельзя унять мечтателей: опять зовут на бой и никак не могут догадаться, что я восставал на них не для полемического турнира, не для острых слов. Ладить с заблуждением стыдно, одолеть его невозможно — припомните стихи Шиллера[142].

Хорошо, если противник движется по крайней мере искренним заблуждением, тогда знаешь: это без злобы — враг. Но есть против-

---

[141] Рафаэль Санти (1483–1520) — живописец.

[142] Шиллер Фридрих (1759–1805) — писатель.

ники из самолюбия или по крови: зачем хвалят другого или зачем не похвалили брата, сына, отца, деда, прадеда, внука, правнука, друга, приятеля, услужливого знакомого, etc. etc. Что прикажете делать? А характер Газеты изменять я не намерен, считая его по времени приличнейшим. Эти неприятности, впрочем, так ничтожны, сладость труда так обширна, что я не оставлю моего издания до нельзя; если бы я даже и перестал издавать Газету, то не прекратил бы моих занятий по истории художеств, постарался бы сохранить круг лучшего знакомства — это с художниками, и продолжал бы вести мою летопись для себя, следственно, вы напрасно опасаетесь, что в случае прекращения газеты я оставлю и нашу художественную переписку. Первое сомнительно, второе невозможно. Правда, с последней выставки я не писал к вам, и вы могли справедливо упрекать меня, но теперь спешу загладить мою неисправность и посылаю вам целые тетради одного письма!! Еще несколько слов о газете.

Вы знаете, у меня было предположение распространить пределы газеты. Если я решусь продолжать ее на будущий год, то решусь еще летом, и тогда мне ваша помощь необходима. Я приобрел несколько деревянных гравюр с художественных предметов, похлопочите о приобретении остальных: на год нужно до ста гравюр, тексты для приобретенных уже изготовляются. Таким образом, мысль о Краткой истории изящных художеств в самом занимательном виде осуществится. Теперь я, как Диоген[143], ищу сотрудников. Но, впрочем, надежда на подвигающееся вперед просвещение, может быть, обратится в фонарь не бесполезный, тогда славно. Я сообщу газете и большую обширность, и точность в выходе.

О литературе не стану писать много: важнейшее известие, поразившее всех и каждого глубокою горестью, долетело уже и до вас. Пушкина[144] нет. И смерть его тяжело чувствительна для литераторов. Журналы спорят, кто теперь должен заменить его!! Претендентов очень много. Не удивляйтесь! Бывает и ложный аппетит. Но этот спор имеет и хорошую сторону, он поведет к прекрасным усилиям: соревнование везде плодотворно.

Вы спрашиваете, осталось ли верное изображение покойного Пушкина? Осталось много, но верных, — трудный вопрос. Вот вам отчет из летописи, но, как кажется, еще не совершенно полный:

---

[143] Диоген Синопский (ум. ок. 330–320 до н. э.) — философ-моралист. Н.В. Кукольник имеет в виду известный случай, произошедший с древнегреческим философом, когда он с фонарем в руке при свете дня искал «Человека», подразумевая под этим понятием не индивида, а носителя высших морально-нравственных ценностей.

[144] Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) — писатель.

«Масляный портрет А.С. Пушкина мне известен один; он принадлежит кисти Кипренского[145]. Положение поэта не довольно хорошо придумано, оборот тела и глаз несвойственнен Пушкину, драпировка умышленна, пушкинской простоты не видно, писан со всем достоинством живописи Кипренского. Говорят, еще один художник (фамилии не знаю) в Москве написал масл. кр. портрет А.С. Пушкина[146], но в какой степени удачно и где находится самый портрет, нам не известно. Гравированных портретов по сие число три: 1) Разосланный при Художественной газете в начале текущего года и сделанный, если не ошибаемся, к изданию Кавказского пленника. Портрет сей нарисован наизусть без натуры К. Б.[147] и обличает руку художника, в нежной молодости уже обратившего на себя внимание всех тоговременных любителей. Гравирован Е. Гейтманом[148], который один на гравюре подписал свое имя. Доска доставлена в редакцию от Н.И. У.[149] Разослан как воспоминание о молодых летах и поэта и художника; к чему побудил редакцию примеченный повсеместный недостаток оттисков с сего портрета. 2) Гравированный с портрета Кипренского Н.И. Уткиным и приложенный к альманаху Северные Цветы, наиболее схожий изо всех, доныне вышедших, к сожалению, оттиски стали редки, по отделке носит достоинство всех работ Н.И. Уткина, обогатившего нас изящными портретами многих замечательных современников. 3) Рисованный и гравированный г. Райтом[150] (Wright). Наверное не знаем, с натуры ли рисован портрет сей; вероятно, что он изготовлялся для коллекции знаменитых современников, коей издание давно уже начато Г. Райтом. Свойственный сему художнику изящный вкус в отделке — отличительное достоинство портрета. Внизу facsimile с подписи Пушкина[151].

Литографированных портретов четыре: 1) лучший из них, изданный заведением Л. Снегирева и Комп.[152] с Кипренского; 2) Рисован-

---

[145] Кипренский Орест Адамович (1782–1836) — живописец, академик ИАХ.

[146] Вероятно, речь идет о портрете А.С. Пушкина, исполненном московским живописцем Василием Андреевичем Тропининым (1776–1857) в 1827 году.

[147] Автором портрета предположительно считается С.Г. Чирков.

[148] Гейтман Егор Иванович (1798–1862) — гравер, ученик Н.И. Уткина, автор гравировальных портретов, в т. ч. А.С. Пушкина, Н.М. Карамзина и др.

[149] Имеется в виду Уткин Николай Иванович (1780–1863) — гравер, профессор, руководитель граверного класса ИАХ, хранитель кабинета эстампов ИАХ.

[150] Райт Томас (1792–1849) — английский гравер, почетный вольный общник и академик ИАХ, в 1830–1845 гг. жил в России.

[151] Продается по 5 рублей. *Примечание Н.В. Кукольника.*

[152] Продается в конторе Л. Снегирева и Комп. по 5 рублей. *Примечание Н.В. Кукольника.*

ный на камне Клюндером[153] в оборот противу того же оригинала; 3) Большого размера, литогр. на желтоватой бумаге и 4) г. Конощенки[154], лишенный всякого сходства, с facsimile с подписи Пушкина и, как говорят, с большими претензиями: наверху род какой-то апофеозы. Фигура, несущая лиру с разорванными струнами, месяц, облака... словом, целая аллегория.

Теперь остается сказать о двух произведениях, не входящих собственно в разряд портретов обыкновенных. Первое принадлежит известному нашему художнику Ф.А. Бруни. Пушкин изображен во гробе, под саваном, икона на груди, голова на подушках, смерть уже обозначила на лице разрушительную силу свою, на устах застыло страдание. Превосходный рисунок и отличная чистота отделки дают сему произведению почетное место в числе наших литографий. Ф.А. Бруни рисовал с натуры на другой день смерти Пушкина и сам же переводил рисунок свой на камень[155]. Другая литография изображает четырех русских поэтов в том положении, как они написаны на известной большой картине Чернецова[156], представляющей парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском: А.С. Пушкин, И.А. Крылов[157], В.А. Жуковский[158] и Н.И. Гнедич[159], все четыре довольно схожи, но в красках на картине несравненно более сходства[160].

Изображения скульптурные: 1) маска А.С. Пушкина, Паллацци приделал к ней и волосы до половины головы[161]; в меньшей толщине, у него же, на голубом фоне она оправлена в рамку.

Небольшая фигурка в рост сделана молодым нашим художником А.И. Теребеневым[162, 163]. Вышина $9^1/_2$ вершков. В голове много

---

[153] Клюндер Александр Иванович (1802–1874/1875) — живописец, график.

[154] Имеется в виду Коношенко Р. — литограф 1-й пол. XIX в.

[155] Продается во всех эстампных магазинах по 5 рублей. *Примечание Н.В. Кукольника.*

[156] Чернецов Григорий Григорьевич (1802–1865) — живописец, рисовальщик, академик ИАХ.

[157] Крылов Иван Андреевич (1769–1844) — писатель.

[158] Жуковский Василий Андреевич (1783–1852) — писатель, тайный советник, академик Академии наук, почетный вольный общник ИАХ.

[159] Гнедич Николай Иванович (1784–1833) — переводчик, поэт, сотрудник Императорской Публичной библиотеки, почетный вольный общник ИАХ.

[160] Продается по 3 рубля в магазине Прево. *Примечание Н.В. Кукольника.*

[161] Продается по 15 рублей. *Примечание Н.В. Кукольника.*

[162] Теребенев Александр Иванович (1815–1859) — скульптор, академик ИАХ.

[163] Алебастровые отливки можно получать по 15 р. асс. на квартире художника, на В.О. по 5 линии против Академии Художеств, в д. Костюриной, также в конторе Л. Снегирева и Комп., где ныне Выставка Общества поощрения художеств, и в книжном магазине Бородина в новооткрытой Михайловской улице против Думы, в доме графа Строганова.

сходства, в самой фигуре и костюме можно бы пожелать и большей точности, и большей простоты, но по воспоминаниям исполнять подобные условия весьма трудно. Пушкин изображен в сюртуке, со шляпой под мышкой, со сложенными накрест руками. Но превосходнейшим изображением великого поэта, по счастливому случаю, останется для потомства бюст, сделанный искусною рукою С.И. Гальберга[164]: сходство, простота в движении, превосходная отделка, постоянные достоинства нашего скульптора и здесь сохранили свои обычные места».

Вы знаете обширность таланта Самойла Ивановича Гальберга; к этим словам, признаюсь, прибавлять нечего, но это для вас, а для нашей публики я прибавил бы несколько упреков, а себе врагов. Представьте, многие даже не знают, что между нами живет Гальберг, не знают, что малейший труд этого художника носит явственную печать того верховного таланта, который для отличия от других степеней художественного дарования не называется уже талантом. Один из великих художников сказал: «Ум есть только чувство, и наоборот». И точно, только сочетание двух этих способностей ведет к творению изящному. Но мы не пойдем далее в рассуждения о высоком даровании С.И. Гальберга. Я каждый день упрекаю себя, что не представил публике подробного отчета впечатлений, навеянных произведениями сего художника, но признаюсь, я боюсь оскорбить его изображением неудовлетворительным. Может быть, время, изучение и новые его произведения, за которыми с его стороны, верно, дело не остановится, подадут к тому случай. «Что делают наши приезжие художники?», — спрашиваете вы.

Карл Павлович Брюллов пишет портреты и заготавливает картоны для двух больших церковных произведений. Коль скоро время позволит приступить к работе в новой мастерской, он предполагает начать свой труд. Из четырнадцати портретов, находящихся в мастерской его, один портрет скульптора Витали[165] выбыл и уехал вместе с почтенным ваятелем в Москву. Художник изображен в мастерской

Для избежания контрафакции художник приложил на сургуче свою печать. Весьма должно благодарить за счастливую догадку: авось уймутся переформовывать чужие произведения и так безнаказанно нарушать право собственности. Желаем, чтобы этот полезный пример имел подражателей. С тем вместе с удовольствием известим читателей, что г. Теребенев намерен доставить публике в том же размере небольшие фигуры с И.А. Крылова и В.А. Жуковского. Как мы слышали, он получил на труд сей с их стороны согласие. *Примечание Н.В. Кукольника.*

[164] Гальберг Самуил Иванович (1787–1839) — скульптор, академик, педагог.

[165] Витали Иван Петрович (1794–1855) — скульптор, академик ИАХ.

перед бюстом, в домашнем платье; из прочих портретов некоторые только что начаты, другие приближаются к окончанию.

Теперь я хочу вас порадовать весьма приятным известием. Вы знаете заведение Иоанна Фельтена в Карлсруэ: Lithographisch-artistisches Institut. Buch-und Steindruckerei, Kunst-und Musikalienhandlung. Почтенный хозяин сего заведения, известный различными полезными предприятиями, между прочим изданием историко-географического Атласа Ле-Сажа, в Германии переделанного, изданием гравюры с Штейбеновой[166] картины Ватерлооская битва и пр., и пр. сам прибыл в Петербург для приобретения верного и точного рисунка с картины К.П. Брюллова Последний день Помпеи. Она будет награвирована в Париже in aqua tinta, лучший способ для подобной живописи, по крайней мере, сохранится отблеск живописного эффекта. Исполнение рисунка поручено молодому художнику, коего дарования ручаются за хорошее исполнение, но еще более ручается за успех пребывание К.П. Брюллова в столице, потому что он сам лично может руководствовать исполнителя. Г. Фельтен располагает окончить даже самое издание гравюры к концу еще текущего года[167].

Федор Антонович Бруни в ожидании прибытия своей большой картины, несмотря на то, что надо было по приезде и поустроиться, и ознакомиться, не оставлял художества и совершил труд важный в полном значении. Вы помните, что щедротами государя императора[168] Россия овладела одним их тех перлов художественной сокровищницы, которые известны все наперечет любителям и художникам. Я говорю о Рафаэлевой Мадонне, известной под именем d`Alba. Ф.А. Бруни снял по воле государя императора копию с необычайным успехом: в самом письме, в порядке подмалевки Бруни руководствовался преданиями, как писал сам Рафаэль. Труд его превзошел всякое ожидание, но и не остался без истинно царского вознаграждения. Бруни удостоился получить от щедрот монарших 10 т. рублей.

Петр Васильевич Басин, к крайнему сожалению, всю зиму и большую часть весны страдал глазами, и потому мы не много имеем плодов его щегольской кисти. Однако же в промежутках, когда облегченная

---

[166] Штейбен Шарль (Карл Карлович) (1788–1856) — барон, французский живописец, профессор, почетный вольный общник ИАХ.

[167] По окончании рисунок будет выставлен для любопытных на короткое время в магазине Менсбира, в Гороховой улице, против губернских присутственных мест, в доме Бека № 4, где принимается и подписка на сию гравюру по 100 рублей за экземпляр. Цена незначительная, ибо одни издержки по изданию простираются до 30000 рублей. *Примечание Н.В. Кукольника.*

[168] Николай I (1796–1855) — российский император.

боль позволяла работать, он занимался заготовлением этюдов для апостольских голов в большой картине Сошествие Св. Духа, которую он будет писать, кажется, сего лета в своде новой академической церкви. Сочинение отлично хорошо в эскизе, размещение и движения фигур весьма удачны, о дальнейших качествах сего труда можно будет сказать только по окончании. Известный вам образ Рождества Христова также подвигается вперед. На досуге П.В. Басин нарисовал свинцовым карандашом отменно удачно портрет г-жи Степановой старшей в роле Семирамиды. Заведение г. Снегирева и К° приобрело этот портрет и немедленно отправило его в Париж. Литографиею сего портрета займется известный в этом роде французский художник Maurin[169].

Это совершенно новое в Петербурге заведение, от которого все части искусства испытывают постоянную пользу и помощь, предполагает издать в ту же величину литографированные портреты в костюмах любимейших артистов всех петербургских трупп. Право, у нас теперь ежедневно есть такие приятные новости, что весело просыпаться: так и ждешь какой-нибудь доброй вести.

Тыранов[170], которого так полюбила петербургская публика за девочку с тамбурином, а художники — за некоторые головы в его портретах, написал портрет нашего известного романиста И.И. Лажечникова[171]. К сожалению, я не видел его. Говорят, что очень хорошо. Тыранова правительство намеревалось отправить в Мюнхен к знаменитому Гессу[172], но так как этот почтенный художник, как слышно, едет в С.-Петербург, то отъезд Тыранова, вероятно, будет отложен. Нельзя не радоваться слухам, что многие славные иностранные художники собираются в Петербург. Не могу поручиться за подлинность этих известий, но я слышал, что в нынешний год будут у нас в гостях: Гесс, Горас Вернет[173], Деларош, Лессинг и еще кто-то из Дюссельдорфской школы. Не Гильдебрант ли? Знать, в России недурно? Борер[174], Леопольд Мейер[175], Гауманн, Талиони[176] — знаменитые ху-

---

[169] Морин Николас Эсташ (1799–1850) — живописец, гравер.

[170] Тыранов Алексей Васильевич (1808–1859) — живописец, академик ИАХ.

[171] Лажечников Иван Иванович (1792–1869) — писатель.

[172] Гесс Петер-Людвиг (1792–1871) — живописец, в 1839 году был приглашен в Россию, автор работ, посвященных Отечественной войне 1812 года.

[173] Верне Эмиль-Жан-Орас (1789–1863) — французский живописец, баталист, пейзажист.

[174] Борер — семейство известных немецких музыкантов, кого из них именно имел в виду Н.В. Кукольник, неизвестно.

[175] Вероятно, Мейер Леопольд (1816–1883) — композитор, пианист.

[176] Тальони Мария (1804–1884) — итальянская балерина, в 1837–1842 гг. гастролировала в Петербурге.

дожники... Нельзя не радоваться и не сознавать, что Россия воздвигается уже на ту степень европейской образованности, когда присутствие подобных талантов не будет во взаимную тягость. С другой стороны, меня утешает мысль, что пребывание и труды этих людей дадут настоящую ценность произведениям наших художников. Авось тогда только поверят, что мы, по духу нашего журнала говоря только о достойном, хвалим не из одного патриотизма. Пушкин сказал про Наполеона, которого никак нельзя назвать приятелем России:

Хвала! ты Русскому народу
Высокий жребий указал[177].

Но обратимся к главному предмету письма: Г.Г. Чернецов совершенно окончил свой парад с успехом, какого надлежало ожидать от его способностей и терпения[178]. Брат его, Н.Г. Чернецов[179], недавно возвратившийся из южной России, показывал мне свой обширный альбом, заключающий многое множество видов, снятых с натуры. Прекрасно и горестно! Он был занят списыванием акварельных видов, едва успевал карандашом, иногда сепией[180], редко акварелью, и того реже масляными красками, ловит в альбом важнейшие пункты, поражавшие его воображение. Едва четыре полные оконченные масляные картины были плодом его довольно продолжительного путешествия. Возвратясь в Петербург, он в короткое время написал четыре картины, в которых, кроме других художественных достоинств, надо удивляться памяти его, умевшей сохранить колорит юга. Что, если бы на месте, на юге, лицо с лицом с этой очаровательной природой, он мог заниматься исключительно масляною живописью?

В последнее время в Петербург привез также свои пейзажи К.И. Рабус[181], академик 2-й ст. Занимаясь живописью по особенной любви, К.И. Рабус совершил путешествие в Константинополь, Крым и Грецию. Пейзажей его я не видел, но они удостоились милостивого монаршего внимания. Альбома его также, как говорят, весьма обширного и замечательного по сцеплению самых пустых препятствий, я не успел видеть.

---

[177] Имеется в виду двустишие из стихотворения А.С. Пушкина «Наполеон». Н.В. Кукольник допустил ошибку при цитировании этого произведения. См. : Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 16 т. Т. 2, ч. 1: Стихотворения 1817–1825 — М., 1949. — С. 216.

[178] О сем произведении будет особая статья. *Примечание Н.В. Кукольника.*

[179] Чернецов Никанор Григорьевич (1805–1879) — живописец, рисовальщик, литограф, академик ИАХ.

[180] Сепия — тип техники графики с использованием различных оттенков коричневого цвета.

[181] Рабус Карл Иванович (1800–1857) — живописец, академик ИАХ.

Молодой морской пейзажист наш, блистательная надежда, Гайвазовский[182] отправляется в Крым и далее по Черному морю. Он будет писать большую картину Сражение славного Казарского на бриге «Меркурий». Не сомневается в успехе: последние его картины весьма обнаруживают, что в этом таланте не обманулись. У нас прекрасно завелось по преданию то, о чем теперь французы пишут целые статьи: это путешествие молодых пейзажистов при начале развития их способностей самостоятельных, походы за натурой. Не только Гайвазовский, но и молодые наши пейзажисты Воробьев[183] и Фрикке[184] отправились в Ревель, а Штернберг[185] — в Малороссию, опять на счет почтенного любителя всего изящного Г.С. Тарновского[186]. До осени я о них ничего к вам писать не буду, зато осенью надеюсь о трудах их приятно побеседовать.

О многом бы еще я мог писать к вам, но все вдруг отослать в Париж жалко. К запасам, довольно обширным, я приобщу те известия, которые несомненно сегодня, завтра набегут десятерицей, и тогда опять пошлю вам письмо в 8 или 9 почтовых листов. Но не думайте, что я написал такое письмо даром. О нет! у меня время дорого. Заплатите мне извещением о собственных ваших занятиях, Рисса[187] и других русских художников, буде во Франции найдутся, об Иванове, а наконец и о французах.

Из Рима я получил два письма. Еще два мне сообщены, характер этих писем почти одинаков. Не хвалят нынешних выставок и погоды. Как изменилась Италия!

[ИЗДАНИЯ][188]

1. Plans et details du monument consacré á la memoire de l`Empereur Alexandre, — ouvrage dedié á Sa Majesté l`Empereur Nicolas, par A. Ricard de Montferand, architecte en chéf de ce monument, chevalier des ordres

---

[182] Точнее, Айвазовский Иван Константинович (1817–1900) — живописец-маринист, профессор ИАХ, почетный член ИАХ.

[183] Воробьев Сократ Максимович (1817–1888) — живописец, пейзажист, профессор ИАХ.

[184] Фрикке Логгин Христианович (1820–1893) — живописец, академик ИАХ.

[185] Штернберг Василий Иванович (1818–1845) — живописец, пенсионер ИАХ в Италии.

[186] Тарановский Григорий Степанович — помещик.

[187] Рисс Франц Николаевич (1804–1886) — живописец, портретист.

[188] Кукольник Н.В. [Критический разбор зарубежных и отечественных изданий, посвященных Александринскому столпу и Смольному собору в Петербурге, князю [И.Ф.]

de S-te Wladimir, S-te Anne en brillants et de la legion d`honneur, membre honoraire de l`academie Imperiale des beaux arts de St. Petersburg. Paris. Chez Thierry frères, ancienne maison Engelmann et C° MDCCCXXXVI.

2. Краткое сведение о начатии и докончании Собора Всех Учебных Заведений во имя Воскресения Христа Спасителя и о бывшем в оном торжестве 22-го Июля 1835 года. Печатано по Высочайшему повелению. С.П.б. 1836.

3. Batailles de la glorieuse campagne du Comte Paskewitch-Erivansky dans l`Asie mineure en 1828 et 1829, dessinèes par V. Machkoff et litographiées a Paris par divers Artistes distinguès. 1836. 1. Livraison.

4. Словарь достопамятных людей Русской земли, составленный Дмитр. Бантышем-Каменским и изданный Александром Ширяевым 1836. 5 томов.

5. Греция, или Галерея достопамятных видов и развалин этой классической земли, изданная Иваном Делакроа. Рига 1837.

6. Живописное обозрение достопамятных предметов из Наук, Искусств, Художеств etc. etc., издание Августа Семена[189], продолжение года второго.

7. Ундина, старинная повесть, рассказанная на русском стихами В. Жуковским, с 20 гравюрами.

8. Собрание планов и фасадов сельских домиков и дач. Две тетради, изданы Прево.

9. Рисунки К. Шрейдера; опыт или предшествие большого издания в сем роде С. П. бург. 1837.

10. Некоторые номера из оперы Жизнь за Царя, музыка Глинки.

11. Мелодии Дмитрий Струйского[190].

Составив список изданий, по какому-либо отношению принадлежащих к области нашего журнала и вышедших с июня прошлого по июнь наступивший, с огорчением спрашивали мы: неужели это *все*? Несколько важнейших произведений было разобрано в течение годового издания газеты; из них одно большой важности, сочинение Миллена[191]. Что делать! видно еще не пора на издателей, хотя на чи-

---

Паскевичу-Эреванскому, «Словарю достопамятных людей русской земли» Д. Бантыш-Каменского] // Художественная газета. — 1837. — № 9–10. — С. 167–175; Кукольник Н.В. Библиографический обзор отечественных и иностранных изданий, включающий в т.ч. «Грецию, или Галерею достопамятных видов...», «Живописное обозрение достопамятных предметов из наук, искусств, художеств...», «Собрание планов и фасадов сельских домиков и дач», «Рисунки К. Шрейдера» и др.] // Художественная газета. — 1837. — № 11–12. — С. 195–204.

[189] Семен Август Иванович (1783–1862) — издатель, типограф.

[190] Струйский Дмитрий Юрьевич (1806–1856) — музыкальный критик, поэт.

[191] Миллен Обен-Луи (1759–1818) — историк, автор многочисленных трудов по археологии и истории искусств.

тателей не может жаловаться самый слабейший из них. Боже мой, сколько предприятий еще возможно в России исполнить с успехом, сколько можно сделать полезных изданий, сколько неоткрытых путей вообще в европейском образованном мире, сколько не повторенных в русском, которыми так давно уже пользуются другие государства! Но всему будет свое время, или лучше сказать, свой случай; почти все замечательные явления в нашем искусстве возникали не вследствие необходимости, а по стечению благоприятных обстоятельств; при противном ветре самые полезные, самые блистательные и с тем вместе необходимые предприятия пятнались неудачей, постыдной не для издателей. Укажем на Панораму Башуцкого[192], на Историю Пугачевского бунта Пушкина, на Московский вестник Погодина[193], наконец на Современник. Литература исключена из пределов нашего журнала, и потому мы о ней и говорить не станем. Но за что в художествах, в музыке те же явления? Почему петербургская публика не слыхала опер Верстовского[194]? Отчего Россия не знает симфоний и других больших музыкальных произведений своих сочинителей? Отчего в Москве, Архангельске, Астрахани, Иркутске, Житомире, Тифлисе не знают почти ни одной картины Шебуева и Егорова, не знают, какие драгоценности хранятся в Императорских дворцах и Эрмитаже? Где наши граверы? Где наши порядочные литографии? Как воздушные огни, они мелькают столь же блистательно и непродолжительно, и естественно, не могут двинуть устою застарелого равнодушия ко всему изящному, а потоп посредственного еще более его укореняет. И поневоле когда кто пожелает исполнить что-либо недурно, подвергается упреку лично за грехи, тяготеющие на всех. Можно ли упрекнуть г. Монферана[195] за то, что он послал все планы и подробности Александровской колонны литографировать в Париж? Почти нельзя. Правда, что подобное издание, по нашему мнению, следовало бы гравировать. Это должно быть издание монументальное, как и самый памятник. Бедная литография — это провинциальное представление великолепного балета, которая чаще ведет к карикатуре, нежели к истине; с другой стороны, она так недолговечна, как крылья мотылька: от дерзкой руки она может потерять весь эффект свой, часто лучшее ее достоинство. Но дело сделано, первые

---

[192] Башуцкий Александр Павлович (1803–1876) — писатель, издатель известной «Панорамы Петербурга» (СПб.,1834).

[193] Погодин Михаил Петрович (1800–1875) — писатель, журналист, историк, издатель «Московского вестника» (1827–1830).

[194] Верстовский Алексей Николаевич (1799–1862) — композитор.

[195] Монферран Огюст (1786–1858) — архитектор.

тетради перед нами, поговорим об этом труде. Издание будет состоять из 8 тетрадей (livraisons) с 48-ю литографиями, из коих собственно до сечки, погрузки, выгрузки, обработки и воздвижения колонны относится 37, в том числе вид колонны с разных точек и сравнение с колоннами Наполеона, Траяна, Антонина и Помпея. Остальные 9 частью составляют виньетки для глав, частью портреты. Самый текст разделен на пять глав и заключает историю памятника. Введение же мы выпишем, хотя и не вполне, оно любопытно.

«Зачем застаиваться и довольствоваться удивлением к древним произведениям, когда соединив наши усилия, мы можем если не превзойти, то, по крайней мере, с ними сравниться?

Торжествующий Рим вывез из Александрии на галерах величайшие обелиски Египта, воздвиг их в среде своей и доказал свету, что для человека нет ничего невозможного, если его руководствует твердая воля и чувство собственного величия.

Легко понять, что проникнутый подобными мыслями и ободренный примером некоторых предшественников, я осмелился предложить и предпринять исполнение памятника, посвященного памяти императора Александра I[196]. Его светлость князь П.М. Волконский[197] поручил многим художникам (коим уже объявлено было, что Дворцовая площадь назначена местом, на коем должен быть воздвигнут памятник) представить проекты, которые бы могли соответствовать видам государя императора. Я имел счастье быть помещенным в число лиц, кои должны были участвовать в сем новом конкурсе. Размышляя о назначенном помещении монумента, мне легко было понять, что скульптурный памятник, каковы бы ни были его размеры, никак не может быть приведен в согласие с обширными зданиями, кои будут окружать его, эта причина и необходимость дать монументу характер, согласный с его значением, остановили мысль мою на предположении воздвигнуть обелиск. Вот как изъяснился я в записке, приложенной к моему проекту:

«Сей монумент будет состоять из гранитного обелиска, из цельного камня в 84 фута, а с основанием всего в 111 футов вышины».

Автор проекта избрал обелиск преимущественно пред всяким другим памятником по следующим уважениям:

«Скала из красного гранита без всякого изъяна, которой можно дать превосходнейшую полировку и которая ни в чем не уступает са-

---

[196] Александр I (1777–1825) — российский император.

[197] Волконский Петр Михайлович (1776–1852) — светлейший князь, генерал-фельдмаршал, министр Императорского Двора.

мому прекраснейшему граниту Востока, находится в Питерлакских каменоломнях близ Фридрихсгама, в том самом месте, откуда взяты 48 цельных колонн для Исаакиевской церкви. Опытный подрядчик, который иссек сии колонны, берется вынуть обелиск и доставить его на место, где он должен быть воздвигнут, без малейшей со стороны казны потери в случае неудачи. Сей подрядчик имеет на месте все нужные для сечки заведения. Если прибавить к сему неоцененную выгоду, что для вырубки и обработки монумента можно употребить работников, уже приготовленных для сего труда, и в экономическом отношении воспользоваться лесами, орудиями и многоценными машинами, кои служили для обработки упомянутых колонн, невозможно не согласиться, что для постановления обелиска представлялся самый удобный случай».

Но как сей первый проект не был утвержден, то я получил повеление представить другой, заменив обелиск колонною».

Далее автор описывает, какими соображениями он руководствовался при составлении плана для колонны, одобренного и утвержденного государем императором. Исполнение было возложено на автора под начальством комиссии для построения Исаакиевской церкви.

«С сего времени, — заключает сочинитель свое введение, — планы подробностей, разные модели и все предположения для окончательного исполнения работ были постоянно утверждаемы членами сей Комиссии без малейшей перемены; посему я и полагал, что в плане настоящего издания мне наиболее удобно будет следовать за порядком моих действий; содержание этого издания есть только точный перечень моих журналов и верное собрание тех рисунков, кои были употреблены при исполнении памятника».

Руководитель сим планом, автор расположил свое описание на 8 глав, из коих первые четыре с 24. литогр. Достоинство труда неотъемлемо. В подробности мы войти не можем, ибо не имеем под рукой всех нужных к тому сведений. Ограничиваясь сказанным, прибавим только, что вообще издание во всех отношениях прилично предмету и даже роскошно. С нетерпением ожидаем остальных тетрадей и тогда уже постараемся дать более подробный критический отчет о сем важном издании.

Теперь обратимся к книжке, в коей вкратце изложена история Воскресенского собора, что в Смольном. Нельзя не поблагодарить от души, что начальство (не ожидая будущих историков, приходящих иногда с фанатизмом своего века вести суд и начертать историю здания, по своим современным понятиям) излагает простым слогом

самое дело и уничтожает таким образом всякий повод к многочисленным догадкам и спорам, бесполезно размножающих книги и затрудняющих ученого любителя. Жаль, что построение многих зданий не было сопровождено подобными указателями. Есть строения, и немаловажные, коих даже архитекторы не известны; ход перестроек зданий публичных крайне затруднителен — мы испытали это несколько раз в течение одного года: статья о Большом театре требовала и вторичных справок и вторичной редакции, надо пользоваться частными сведениями, которым поневоле веришь с трудом или с опасностью. В изданной Краткой истории Смольного собора есть весьма любопытные сведения как о первоначальном строении, так и доконченном. Жаль однако же, что и этот текст не совершенно свободен от ошибок. «О жизни же графа Растрелли, — сказано на стр. 7, — известно только, что он был вызван в Россию в царствование императрицы Елизаветы Петровны[198] графом Шуваловым[199]!» Если есть какой-нибудь акт, подтверждающий это место, в таком случае возникает сомнение, которое будет требовать больших исторических и, вероятно, бесполезных разысканий. В одном из ордеров, данных Петром Великим[200] князю Меншикову[201], между прочим сказано: «Платить Растреллию[202] по контракту исправно, чтобы другим было повадно». Следственно, Растрелли вызван при Петре I или в России были два архитектора[203] того же имени, но что граф Растрелли вызван не при Елизавете, тому есть еще одно доказательство. В актах о построении Зимнего дворца графом Растрелли упоминается, что дворец начат строением при Анна Иоанновне[204] тем же архитектором. В исчислении зданий, приписанных графу Растрелли, поименованы соборы Преображенский[205] и Богоявленский Св. Николая, называемый Морским. Первый был первоначально построен архитектором Трезини[206], а по известному историческому анекдоту при императрице Елизавете мог быть или

---

[198] Елизавета Петровна (1709–1761/62) — российская императрица.

[199] Шувалов Иван Иванович (1727–1798) — государственный деятель, основатель ИАХ.

[200] Петр I Алексеевич (1672–1725) — российский император.

[201] Меншиков Александр Данилович (1673–1729) — российский государственный деятель.

[202] Растрелли Бартоломео Карло (1675–1744) — архитектор, скульптор.

[203] Растрелли Бартоломео Франческо (1700–1771) — архитектор, академик ИАХ, сын Б.К. Растрелли.

[204] Анна Иоанновна (1693–1740) — российская императрица.

[205] Преображенский собор был построен архитектором М.Г. Земцовым в 1743–1754 гг., иконостас для этого храма был выполнен по рисункам Б.Ф. Растрелли.

[206] Трезини Доменико (ок. 1670–1734) — архитектор.

перестроен, или воздвигнут даже на другом месте, почему неизвестно, точно ли Преображенский собор исполнен гр. Растрелли. Что же касается до собора Богоявленского, то из актов видно, что он построен русским архитектором Чевакинским[207], которого В.Н. Берх[208] в статье своей, некогда напечатанной в Северной пчеле, несправедливо называет Чекавинским (об арх. Чевакинском будет особая статья).

Мы не могли не указать на сии маловажные по наружности ошибки. Впрочем, в самом сочинении это предметы второстепенные, и ошибки легко могли вкрасться без малейшего вреда для сведений о главном. Что же касается до эстетического мнения, изложенного в брошюре насчет архитектуры графа Растрелли вообще, — мы не можем согласиться по личному нашему убеждению. Что такое классическая архитектура? Архитектура никогда не испытывала классико-романических волнений: она бывала и бывает подражательною, народною, можно еще сказать, климатическою. Но что такое архитектура классическая? Греческий фронтон, ордена? Тогда купол есть торжество романтизма. Мы не знаем, как полагают гг. архитекторы, но купол, по нашему мнению, не вяжется с греческим треугольником и с отбежавшими от здания колоннами. Готическую, мавританскую и индийскую архитектуру нельзя назвать испорченною, так точно, как греческую и римскую классическими. Их различает вообще религия и характер народа, в частностях понятия, нравы и нужды века. Архитектура графа Растрелли производит положительный эффект в Петербурге, в Царском Селе, в Петергофе, нося всю пышность, роскошь, важность, золотой блеск своего века; она так согласна с историей своего времени, она точно также была согласна с образом мыслей своих современников, как с нашими и потомков наших о них понятиями. На этом основан непреходящий эффект всякого характерного зодчества. Повторив еще раз живейшую благодарность за полезное издание, перейдем к прекрасному труду г. Машкова[209]. Первая тетрадь заключает шесть листов, а именно: 1) Портрет князя Варшавского, графа Паскевича-Ериванского, литографированный Моренем (Maurin); 2) Вид Тифлиса; 3) Битва при Каинли и разбитие Сераскира 19 Июня 1829; 4) Взятие в плен Гаги-Паши 20-го

---

[207] Чевакинский Савва Иванович (1713 — между 1774 и 1780) — архитектор, главный архитектор Адмиралтейств-коллегий.

[208] Берх Василий Николаевич (1781–1834) — историк, писатель, путешественник.

[209] Мошков (Машков) Владимир Иванович (1792–1839) — живописец, баталист. Здесь идет речь о литографированном издании «Сражение славной компании графа Паскевича-Эриванского в Малой Азии в 1828–1829 г. », литографии для него были выполнены французскими граверами. Альбом вышел в Петербурге в 1837 году.

июня 1829; 5) Сдача Арзерума и 6) Взятие приступом Карса. Смотря на эти изящные листы, нельзя однако же не пожалеть, что русские произведения толкуют чужие люди, ибо и это издание литографировано в Париже. Мы не имеем в настоящее время никаких сведений о г. Машкове; жалеем тем более, что в издании своем он обнаружил весьма много вкуса и способности сообщать своей картине живописный интерес, что не всегда было доступно и великим мастерам. Любопытно было бы знать, каким образом исполнены подлинники сих литографий: масляными красками, акварелью, сепией или иначе? Судя по подписям карандашом, они были изготовлены нарочно для литографии, жаль. Впрочем, чтобы масляными красками исполнять подобные вещи, надо иметь фламандское терпение и дни впятеро длиннее наших. — С нетерпением и сожалением ожидаем окончания издания, с нетерпением, потому что оно прекрасно и приносит честь русскому художеству, с огорчением, потому что исполняется не у нас, а в Париже, без всякой пользы для отечественной литографии. Еще одна жалоба. Отчего это издание так мало известно в Петербурге? Где оно продается, и того даже мы не знаем, хотя, вероятно, оно изготовлено для продажи. Мы говорим «вероятно» потому, что, к удивлению, есть и такие люди, которые делают и издают книги для друзей. Говорить о Словаре, составленном Дмитрием Бантышем-Каменским[210], мы обязаны потому только, что в состав оного вошли некоторые биографии наших художников без особенного выбора, с неимоверными пропусками. Помещены следующие: Баженов[211], Берсенев[212], Березовский[213], Бортянский[214], Волков[215], Кокоринов, Козловские[216], Лосенко, Милонег Петр Св.[217], Соколов, Старов[218], Хоррис[219], Чемесов[220], Шубин[221], Щедрин[222]. Конечно, одно предприятие издать

---

[210] Бантыш-Каменский Дмитрий Николаевич (1788–1850) — историк.

[211] Баженов Василий Иванович (1737 или 1738–1799) — архитектор, академик, вице-президент ИАХ.

[212] Берсенев Иван Архипович (1762–1789) — гравер, воспитанник ИАХ.

[213] Березовский Максим Созонтович (1745–1777) — композитор.

[214] Бортнянский Дмитрий Степанович (1751–1825) — композитор.

[215] Вероятно, Волков Федор Григорьевич (1729–1763) — актер.

[216] Имеются в виду: Козловский Михаил Иванович (1753–1802) — скульптор, академик, профессор, педагог и Козловский Осип Антонович (1757–1831) — композитор, музыкант.

[217] Милонег Петр (XII в.) — древнерусский зодчий.

[218] Старов Иван Егорович (1745–1808) — архитектор, академик, адъюнкт-ректор ИАХ.

[219] Хорис Логгин (Людвиг) Андреевич (1795–1828) — живописец, путешественник.

[220] Чемесов Евграф Петрович (1737–1765) — гравер, живописец, академик, конференц-секретарь ИАХ.

[221] Шубин Федот Иванович (1740–1805) — скульптор, живописец, академик, профессор.

[222] Щедрин Семен Федорович (1745–1804) — живописец, академик, адъюнкт-ректор ИАХ.

полный список достопамятных людей России испугало бы каждого частного человека: подобное дело доступно быть может обширному обществу с обширными средствами. Но во всяком случае от словаря нельзя не требовать, чтобы, по крайней мере, главнейшие лица не были забыты: пропустить Суворова[223], Строганова[224], президента Академии Художеств, — страшно и подумать. Земля русская должна быть благодарна к мужам, даровавшим ей славу или пользу. Конечно, число художников до настоящего времени было маловажно: главнейшие работы поручались рукам чужеземным; однако же в небольшом числе художников, которое простиралось до двухсот, были и Угрюмов, и Воронихин[225], и Боровиковский[226], и Гонзаго[227], и Кипренский, и Орловский[228], и Казаков[229], и Мартос[230], и Матвеев[231], и Растрелли, и Чевакинский и многие, многие другие, которых имена часто победоносно стоят наряду с помещенными. Два оправдания может представить почтенный издатель в этих огромных пропусках: во-первых, недостаток материалов; во-вторых, большое число иностранцев. На это мы ответим, что из тех же источников, а именно из Реймерсова[232] описания Имп. Академии Художеств и Краткого исторического сведения о ней А.Н. Оленина[233], можно было почерпнуть точно такие биографии многих пропущенных художников, как и биографии помещенных. Почти из тех же источников составил я список всем художникам русским и чужеземным, в России проживавшим, простирающийся до 200 имен; желая пополнить его всеми возмож-

---

[223] Суворов Александр Васильевич (1730–1800) — российский военачальник.

[224] Строганов Александр Сергеевич (1733–1811) — русский просветитель, действительный тайный советник, член Государственного совета, директор Императорских библиотек, коллекционер, владелец художественной галереи, президент ИАХ.

[225] Воронихин Андрей Никифорович (1759–1814) — архитектор, старший профессор ИАХ.

[226] Боровиковский Владимир Лукич (1757–1825) — живописец, академик, портретист.

[227] Гонзага (Гонзаго) Пьетро ди Готтардо (1751–1831) — живописец, театральный декоратор.

[228] Орловский Борис Иванович (1793–1837) — скульптор, воспитанник ИАХ.

[229] Казаков Матвей Федорович (1738–1812) — архитектор.

[230] Мартос Иван Петрович (1754–1835) — скульптор, академик, профессор, ректор архитектуры в ИАХ.

[231] Вероятно, Матвеев Федор Михайлович (1758–1826) — живописец, академик ИАХ.

[232] Реймерс Генрих Христиан (1767–1812) — историк, писатель, автор монографии, посвященной Академии художеств и вышедшей в Санкт-Петербурге в 1807 году на французском языке.

[233] Оленин Алексей Николаевич (1763–1843) — государственный деятель, президент ИАХ. Более подробно см.: Оленин А.Н. Избранные труды по истории и деятельности Императорской Академии художеств / сост. Н.С. Беляев; науч. ред. Г.В. Бахарева. — СПб., 2010.

ными мерами, я пользуюсь случаем и кстати помещаю его в настоящих номерах. Цель: может быть кто припомнит, встретит при чтении пропущенное имя и пожелает оказать мне крайнюю услугу, сообщив как самое имя, так и место, где оно встретилось, а равно сведения, какие случатся. Что же касается до другого оправдания, то мы заметим, что в Словаре иностранцев почти наполовину, и если Блюментрост[234] мог занять в нем место, то, конечно, в том же трудно отказать Растрелли, Гваренги[235], Камерону[236], Дойену[237] и другим чужеземцам, из коих многие поселились в России, произнесли присягу на верноподданство и умерли, оставив России детей вполне русских, с чужеземным только прозвищем. Вообще художественная часть в Словаре достопамятных людей вредит достоинству труда, и очень жаль, что она не была вовсе исключена из плана с оговоркой, что *по таким-то частям* достопамятные люди пропущены.

Несмотря на то, что мы соединяем иногда по два NN в один, желая не дробить статей, на сей раз должны против воли поставить здесь *окончание впредь*. Уже идет третий лист, а это против условий; с другой стороны, мелкие, должностные споры мои с издателями могут легко наскучить... Кто не любит разнообразия?

Итак, мы имели неприятный случай говорить о трудах г. Дела Кроа при таких положениях, которые не могли бросить на произведение г. издателя выгодного света. Но он сам, вероятно, простит нам, если вникнет в наши желания, по крайней мере, не обвинит нас в неблагонамеренности и пристрастии. Увидев новое его издание *Греция*, мы весьма обрадовались случаю принести нашу благодарность за истинно полезное издание, которое и в педагогическом отношении может быть употреблено с выгодою детьми разного возраста. В отношении изящном мы не можем не отдать справедливости весьма хорошим гравюрам сего издания, их тридцать, с кратким текстом, большею частью выбранным из древних классических писателей. Еще польза: читатели познакомятся с именами великих мест и людей и с выражениями, которые от разных обстоятельств сделались образцовыми. Эти выражения на трех языках, еще польза. Конечно,

---

[234] Блюментрост Лаврентий Лаврентьевич (1692–1755) — президент Академии наук в Петербурге.

[235] Кваренги Джакомо-Антонио-Доменико (1744–1817) — архитектор, живописец, вольный общник ИАХ.

[236] Камерон Чарлз (1740 или 1743 или 1746–1812) — архитектор, с 1779 года жил и работал в России.

[237] Дуайен (Дойен) Габриэль Франсуа (1726–1806) — французский живописец, почетный вольный общник ИАХ, преподавал в ИАХ.

г. Дела Кроа не дал своему труду особенной системы, что может быть имело бы также свою пользу, но так как картинок всего тридцать, то всякая система была бы в этом случае затруднительна по крайней неполноте своей. Ожидаем с нетерпением первой части Швейцарии и Италии, обещаемых почтенным издателем, а до того времени рекомендуем любителям изящных изданий и родителям, любителям полезных книг — Грецию г. Дела Кроа, как издание, которое вполне удовлетворит их желаниям.

Живописное обозрение может относиться к нашей газете только во столько, во сколько оно заключает художественные предметы; их весьма немало: как самые гравюры, исполненные на дереве, так и тексты почерпнуты из французских изданий сего рода. Успех Живописного обозрения доказал и пользу и достоинство сего издания, и потому нам и в этом отношении, кроме похвалы за мысль и исполнение, говорить нечего. Но в одной художественной статье Живописного обозрения мы нашли крайне любопытное известие. «Может быть, — напечатано на 19 стр. первого тома Ж. О. — мы скажем неизвестное многим нашим читателям, если известим их, что они могут видеть вполне как этот, так и другие бессмертные Рафаэлевы картоны в Москве. Почтенный гражданин московский Дмитрий Александрович Лухманов[238] имеет в богатом своем собрании превосходный экземпляр всех семи Гамптон-Куртских картонов. Известный живописец Тончи[239] и другие знатоки утверждают, что картоны, находящиеся у г. Лухманова, должны быть настоящие Рафаэлевы, а Гамптон-Куртские суть списки. По крайней мере, должно сказать, что картины Лухманова есть драгоценность, и в них можно вполне и с истинным наслаждением изумляться гению Рафаэля. Они были вывезены из Италии, и хотя многие иностранцы предлагали за них значительную цену, но г. Лухманов не уступал их, не желая лишить Россию сего сокровища. К сожалению, неимение надлежащего обширного помещения, где можно б было расставить их, лишает г. Лухманова возможности выставить свою драгоценность удивлению знатоков и посетителей Москвы. Мы имели случай видеть их: это значит, имели возможность отдать и наш долг удивления бессмертным творениям Рафаэля. Признаемся, с горестью думали мы притом, что только патриотической ревности г. Лухманова наше отечество обязано сохранением в пределах своих произведения столь великого.

---

[238] Лухманов Дмитрий Александрович (1765–1841) — коммерции советник, потомственный почетный гражданин Москвы, покровитель искусств.

[239] Тончи Сальватор (Николай Иванович) (1756–1844), живописец, график, поэт.

И до сих пор не выставлена сия драгоценность на изучение *наших* художников, на диво просвещенным любителям и знатокам; многие ли знают даже, что она находится в Москве! Если это и списки, не подлинник Рафаэля, то величайшего внимания стоят даже и списки столь высокого достоинства. А ежели подлинник? Вопрос заслуживает тщательного решения. К сожалению, мы иногда лучше знаем о том, что хранится в Лондоне и Париже, нежели о том, что находится у нас на Лубянке!..»

Увы, упрек слишком справедливый. Но каким образом пробрались в Москву Рафаэлевы картины? От кого, каким путем, за какие деньги? Мы не говорим так по сомнению, нет, мы слишком хорошо знаем, что в России у нас под глазами множество неузнанных драгоценностей, которым суждено выйти из неизвестности в надлежащем свете тогда только, когда изучение искусств в России сделается не шуточным занятием каждого молодого человека, а одним из непременных параграфов Устава о его образовании, когда уже нельзя будет ставить великие имена на ложных картинах, когда самые картины не будут считаться комнатными обоями, а произведениями искусства, когда... но до этого еще крайне далеко и много драгоценного и прекрасного еще успеет погибнуть, уничтожиться или быть обезображенным до той эпохи. А потому нельзя без благодарности пропускать подобные известия. Пусть эти картоны хорошие только списки с Рафаэлевых: пусть подлинники; теперь храните их для позднейшей критики — она придет и установит их ценность и место в искусстве. Нет ли у вас еще чего-либо столь занимательного по части художеств, г. редакторы Живописного обозрения, не скрывайте ничего и ничего не считайте маловажным. Москва — огромная кладовая весьма замечательных художественных произведений. На наших глазах, мы видим, переходят многие важные произведения в руки торговцев и по недостатку покупщиков очень может случится, что они перейдут за границу. Известность иногда может изменить судьбу произведения. Недавно в Петербурге мы видели у г. Негри[240] такие драгоценные картины, которые и в нашем Эрмитаже заняли бы не последнее место, и это московские картины, и г. Негри уехал и куда он с ними уехал? Что если за границу? Жаль, если Св. Себастиан, писанный Гвидо Рени[241] и у него находившийся, уйдет из наших пределов; это будет уже невозвратимая и тяжкая потеря. А это легко случиться мо-

---

[240] Негри — владелец художественного салона в Петербурге, где были представлены картины лучших мастеров западноевропейской художественной школы.

[241] Рени Гвидо (1575–1642) — живописец.

жет, к несчастию, Москва в художественном отношении весьма бедна художниками, истинными знатоками и страстными любителями; к нам доходили слухи, что даже кое-какие зачатки московской художественности, которая начинала прозябать в древней столице, рушились! Боже сохрани, если слухи правдивы, а ручаться нельзя, и это легко случиться может от недостатка содействия публики и других вспомогательных причин. Но [оставим] печальные мысли или, по крайней мере, постараемся заглушить их переменою предмета. Ундина должна быть отмечена в Художественной газете по поводу двадцати очерков, весьма мило сделанных неподписавшимся любителем. Все они почерпнуты из самой повести, сочинены со вкусом и довольно хорошо нарисованы. Жаль, что наши издания редко украшаются гравюрами и очерками; литография не пристала как-то к книжным изданиям, да и та редко в них участвует; очерк, по нашему мнению, лучший в сем случае слуга, особенно где есть какая-нибудь цельная повествовательность. В альманахе дело другое, там нужна роскошь, эффект. И для этого с решительным успехом может быть употреблена гравюра на стали: она не есть уже помощница, приложение, а одна из главных частей самого издания. Мы имеем уже басни Крылова с прелестными картинками почти в этом роде, с некоторыми тенями. Душенька Богдановича[242] с богатейшими картинами в этом же роде графа Ф.П. Толстого вряд ли когда будет издана, ибо издержки издания весьма обширны, но будем, по крайней мере, надеяться, но сколько писателей еще представляют прелестные сюжеты, могущие приятно занять и мыслительность художников, и внимание зрителя? Об этом должно позаботиться и самим авторам, и художникам.

В двух доныне вышедших тетрадках сельских домиков и дач заключается 20 образцов; прекрасная мысль — шутить со своим воображением, рисовать под его диктовку различные домики, беседки, мостики, не одному так другому, один из них может понравиться и шутка воображения осуществится при всеобщей страсти к дачам. Подобное издание всегда найдет охотников: кто теперь не живет на даче. Следственно, как много их строится. Бывало, прежде спросишь: «Вы на даче?» И получишь в ответ: «Да что мы за богачи такие, куда нам, батюшка, тягаться с вельможами, держать две квартиры?» А нынче? Системы дач по всем направлениям вокруг столицы обращаются в города. Дома как грибы растут и быстро и бренно; а даст Бог, пройдет в Павловск железный путь, а в Парголово торцевой

[242] Богданович Ипполит Федорович (1744–1803) — поэт.

благодаря прекрасным соображениям г. Гурьева[243], тогда что будет? А если благодаря этому же сочинению мысль г. Гурьева о торцевых дорогах в России вообще осуществится, столица вырастет вчетверо, потому что государство вчетверо сделается богаче? И потому нельзя от души не поблагодарить г. Прево за это издание, не говоря уже о других его стараниях в пользу художеств. Что же касается до внутреннего достоинства, то мы решимся сказать редактору один совет: побольше разнообразия и внимания к современному ходу художественных понятий, давайте волю полную воображению. Дача, особенно в Петергофе, имеет привилегиею быть самою противозаконною смесью всякой всячины, не походите на публику, которая в архитектурном отношении была гречанкой, вдруг нарядилась в сарафан, теперь нахмурилась готическим замком, что дальше будет, Бог весть. Издание ваше непременно приобретет многочисленных охотников. Нельзя ли постараться предупреждать монополию архитектуры деревенской и быть руководителем в роде модных картинок? Подобное издание затеял и г. Шрейдер[244], но из опыта или предшествия его можно видеть, что издатель располагает дать труду своему несравненно большую обширность. Это будет какая-то художественная энциклопедия, в которой участвуют все ремесла и рукоделия: узоры для вышивания, образцы для раскраски комнат, столы, стулья, шкапы, подсвечники, беседки и целые дачи. Изданный опыт нам весьма понравился; многое очень мило, особенно безделки, мы не поняли только раскрашенной картинки на листе 6. Кажется, подобные картины не должны входить в состав этого издания.

Если г. Шрейдер будет продолжать труд свой, чего крайне желаем и советуем, то вероятно не оставит воспользоваться заграничными в этом роде изданиями, в которых также попадается прелестная мебель, отличные узоры для тканей и шитья, в чем мы чувствуем крайний недостаток; нам даже кажется, что подобное издание, с большим вкусом и умением составляемое, могло бы выходить периодически на всех основаниях журнала, имело бы значительное число подписчиков и полезное употребление. Многие ремесла, а равно рукоделия, весьма нуждаются в подобных образцах. На изящную мебель у нас почти монополия по недостатку хороших рисунков, бронза тоже, фарфор и стекло почти также нуждаются в этой помощи — одним словом, подобное издание есть дело общеполезное, и дай Бог, чтобы

---

[243] Гурьев Василий Петрович (1779–?) — инженер, специалист в области дорожного строительства и транспорта.

[244] Вероятно, Шрейдер Карл (1813–1867) — художник, учитель рисования.

успех первого опыта был соблазнителен и заманчив для издателей в этом роде. Окончание разбора художественных изданий, собственно до музыки относящихся, составили особую статью, которая займет столбцы следующего номера.

Обратимся теперь к иностранным изданиям, столь многочисленным, столь разнородных достоинств, и почти вовсе неизвестных у нас в России. У нас в России! Право, подумать горько, как медленно подвигается учено-художественная часть у нас, какого труда стоит добывать малейшие сведения об отечественном, как трудно даже доставать художественные иностранные издания. Неясно ли, что у нас на них нет сбыта: охотники любят стальные и деревянные гравюры, но художественно-историческая книга в лавке книгопродавца — лежачий капитал с надеждой совершенного уничтожения. Это, можно сказать, единственно неблагодарная в России отрасль литературы. Возьмите музыку, правда не много, всегда однако же до двадцати экземпляров хорошей книги о музыке прочтет публика, вся русская публика! Справьтесь у книгопродавцев, но история художеств, а тем более теория — это просто необитаемый остров, куда заглядывают только случайно заброшенные посетители. Обязанность журналиста сообщать некоторые сведения о иностранных изданиях — более нежели тягостна: то, что доходит до меня, едва составляют сотую долю всего издаваемого по этой части, опаздывает и часто читаешь книгу 1835 года в 1837, как новую. Прочесть должно, но отдавать о ней отчет в летучем листке уже несвоевременно, основываться на мнениях иностранных журналистов — опасно, как нас учит тому опыт: там уже и эта часть имеет свои партии и наемных рыцарей, ратующих за славу платящего. Потому мы положили за правило не более как два раза в год отдавать отчет об иностранных изданиях с возможною осторожностью, кроме исчисленных изданий в течение года мы поименуем теперь нам известные; о некоторых отдадим краткий отчет: по части истории художеств вышли:

1. Anhistorical Essay on architecture by the late Thomas Hope Illustrated from drawings made by him in Italy and Germany.

2. Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz, von F. Wetter.

3. Precis sur les pyramides en bronze doré, employés par les Egyptiens, comme couronnement de quelques uns de leurs obelisques, a l`appui de la proposition de restituer dela mkme maniére le pyramidion de l`obelisque de Louqsor; par Lebas.

4. Reponse à la notice de M. Hittorf sur les pyramidions en bronze doré.

5. Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin bis auf die neuere Zeit von Dr. Franz Kugler.
6. Ueber offentliche Ehrendenkmäler von Dr. Floriep.
7. Albert Dürer und Seine Kunst bearbeitet von C.G. Nagler.
8. Hystoire de l`art moderne en Allemagne par le comte Athanase Raczynsky.
9. Le Chateau d`Eu, notices hystoriques par J. Vatou.
10. De l`Art Chretien par A.F. Rio.
11. Observations numismatiques par von F. de Sauley.
12. Zeus und Aegina, Abhandlung von Th. Panofka.
13. Ueber die Anfertigung und die Nutzanwendung der farbigen Gläser bei den Alten, von Heinrich v. Minutoli.
14. Sur quelques-monumens et morceaux d`art d`Anvers et de Bruxelles par L.W. Bougron.
15. Statistique monumentale. Raport a Mr. le ministre de l`instruction publique sur les monumens historiques des arrondissemens de Nancy et de Toulouse par Grille de Beuzelin.
16. Lettres d`un antiquaire a un artiste sur l`emploi de la peinture historique murale dans la decorations des temples et des autres édifices publics ou particuliers chez les Grecs et les Romains par M. Letronne.
17. Peintures antiques inédites précedées de recherches sur l`emploi de la peinture dans la decoration des édifices sacrés et publics chez les Grecs et les Romains par M. Raoul Rochette.
18. Pietro Estense Selvatico sulla cappellina degli scrovegni nell`arena di Padova e sui freschi di Giotto in Essa dipinti osservazioni.
19. Le antiche ruine di Capri, рисовал Франческо Альвино.
20. Antichi monumenti sepolcrali scoperti nel ducato di Ceri, издал Висконти.
21. Secondiano Camponari intorno i vasi fittili dipinti rinvenuti ne sepolcri dell`Etruria.
22. Emilio Braun: Vaso Appulo del Real Museo Borbonico in Napoli con dipinture di subjetti nuziali.
23. Di un busto colossale di C.C. Mecenate scoperto e posseduto dal. Cav P. Manni.
24. Premier Memoire sur les antiquites chrètiennes Peintures des catacombes par Raoul Rochette.
25. Deuxième mèmoir sur les antiquités chrétiennes. Pierres sepulcrales par Raoul Rochette.
26. Ambrosch. Comentario antiquaria de Charonte Etrusco.
27. A memoir of the life and works of William Wyon.
28. Thorwaldsen`s Lebenbeschreibung von Thiele.

29. Recherches sur le culte, les symboles, les attributs et les monumens figurés de Venus en Orient et en Occident par G. Lajard.

30. Fournier des Ormes, La peinture Poëme, precedé d`une dissertation sur le poëme didactique par T. Charpentier.

31. Essai sur l`ideal dans ses applications pratiques aux oeuvres de l`imitation propre des arts du dessin par Quatremère de Quincy.

32. Traité sur l`art de la restauration des Tableaux par H.I. Bedotti.

33. Memoires de la sociétè des antiquaires de la Morinie.

34. L`Amphitèatre romain `a Arles, par II. Estrangin.

35. Herculanum et Pompeji, Recueil général de peintures, bronzes, mozaiques, découverts jusgu'a ce jour, augmenté de sujets inédits par H. Roux l`ainé et A. Bouchet.

36. Memoires de la société des antiquaries de`l` Ouest.

37. Micali, storia degli antichipopoli Italiani.

38. Politi Guiseppe. Siracusa pei Viaggiatori, ovvero Descrizione storica, topographica delle attuali antichita di Ortigia, Tiga, Napoli ed Epipoli che componevano l`anticha Siracusa.

39. Ranalli Ferdinando. Sopra un disegno di Raffaelle Sanzio rappresentante la deposizione di croce, colorito d`un incerto autore.

40. Russishe Denkmäler, in den Iahren 1828 und 1835 gesamelt vom Domherrn Meyer.

Из книг исчисленных многие по важности, новости воззрений и открытий, некоторые даже по слогу требуют особенных разборов, замечаний и выписок; размеры газеты не позволяют этого делать, и потому в следующих номерах мы не упустим поместить наше мнение о важнейших, здесь обратим внимание читателей на историю и описание Майнцского собора Веттера. Эта книга заслуживает особенного внимания архитекторов и вообще занимающихся историею изящных художеств. Особенная точность изложения, мелочная подробность, столь любезная для занимающихся историею в полном смысле слов, удачные новые воззрения, превосходные неожиданные результаты наблюдений и чтений сочинителя делают эту книгу отменно приятною даже непосвященному в таинства искусств читателю — так велика историческая занимательность. Мы не решились сделать из нее выписок: надо прочесть все. Германские газеты при появлении книги были исполнены рецензий разного рода, но мы не нашли возможности представить ни одного перевода подобных статей по сухости одних, по несправедливости других. Другая замечательная книга, явившаяся в последнее время в Германии, есть руководство к истории живописи доктора Франца Куглера[245]. До сих пор Германия, а с нею, можно сказать, и весь просвещенный мир, нуждался

в кратком, но возможно полном руководстве к истории художеств. Огромные, многотомные издания Вазари[246], Лами, Винкельмана, Балионе[247], Д`Арженвиля, Бальдинуччи[248], Кардучи[249], Барри[250], Беллори[251], Гармеа, Орланди[252], Памоли и множество других, несмотря на объем свой, не полны, затруднительны при первоначальном изучении истории художеств и полезны только для занимающихся сим предметом исключительно. История Ланци[253] не свободна от этих недостатков: она составлена более в виде указателя имен и работ, без эстетической критики, относится до одной только Италии и написана утомительно сухим слогом. От этого недостатка порядочных руководств, полных, систематических, изготовленных на хорошей критике источников, изучение истории художеств крайне затруднительно. В Германии книга Куглера уже не первая попытка, но, по крайней мере, удачная. Первая часть заключает историю итальянской живописи; во второй будет изложена история прочих школ. Мы употребим все усилия, чтобы это руководство было переведено на русский язык с должной отчетливостью, простым общеполезным слогом; жаль, что Куглер по необходимости должен пропустить вовсе историю живописи в России или составить ее по самым ничтожным и притом не правильным источникам. Книга Альберт Дюрер имеет достоинство добросовестного труда, на который автор употребил много времени, но справедливы ли его философические воззрения на германское искусство времен Дюрера[254]? Чтобы согласиться с ним или опровергать, необходимо продолжительное пребывание в тех местах, где Дюрер и школа его действовали.

Книги французские, выше поименованные, как читатели могли заметить, большею частью относятся до археологических вопросов; важнейший, коим заняты лучшие антикварии Франции, состоит в споре о живописи в древних зданиях греков и римлян. Подождем более убедительнейших результатов всех этих прений: и в науках, как в политике, завяжется война, неизвестно, кто восторжествует; впро-

---

[245] Куглер Франц (1808–1858) — писатель, искусствовед.

[246] Вазари Джорджо (1511–1574) — архитектор, художник, историк искусства.

[247] Бальоне Джованни (1573–1644) — живописец, писатель.

[248] Бальдинуччи Филиппе (1624–1696) — историк искусства.

[249] Кардуччи Винченцо (1570/76/78–1638) — живописец, историк и теоретик искусства.

[250] Вероятно, Барри Эдуард (1809–1879) — историк, археолог.

[251] Беллори Джован-Пьетро (1613–1696) — историк искусства.

[252] Орланди Пеллегрино Антонио (1660–1727) — историк искусства.

[253] Ланци Луиджи (1732–1810) — археолог, историк искусства.

[254] Дюрер Альбрехт (1471–1528) — живописец, рисовальщик, гравер.

чем, во ожидании конца археологической войны мы поместим в нашей газете краткое изложение сего вопроса и его истории.

Итальянские археологи заняты своими местными открытиями, мелкими, наполняющими музеи камушками, а художественную литературу брошюрками. Обратим еще внимание на последнюю книгу, о которой более по цели, нежели по содержанию говорить должно. Это жизнеописание Торвальдсена[255], составленное по поручению Копенгагенского книгопечатного общества профессором Тиле для простонародного чтения. Прекрасная мысль представить народу подвиги его соотечественника на благороднейшем поприще так, чтобы описание их могло быть доступно для самых низких классов, это заслуга пред целым человечеством. Сколько сведений вдруг может проникнуть в темный класс народа, пробуждая национальную славу, подобная книга делается практическим училищем честных движений на пользу общую и вместе составляет лучший венец виновнику этого прекрасного средства; дети приучатся уважать человека, принесшего отечеству столь богатую славу; с ними вместе возрастет и уважение к благороднейшим занятиям, к просвещению, следственно, и к благосостоянию, ибо теперь уже кажется смешно оспаривать всеобщие пользы просвещения истинного, основательного!

ВИЛЛА[256]

Вилла, Villa, латинское слово, означающее загородное место с известным назначением, как нап. для житья, для управления имением или для сохранения какого-либо рода запасов; по назначению это слово имело и особый эпитет. У древних римлян виллы разделялись на Villa Urbana, Rustica и Fructuaria. Первая совершенно означала нашу дачу в городском ее значении; пространство и украшения зависели от значения и богатства владельцев: в последние годы республики и при императорах, когда роскошь разлилась в Риме в невероятной степени, богатые римляне употребляли огромные суммы на сооружение загородных домов. Мраморы древней Эллады, добыча победителей, рабы зодчие, одаренные высокими способностями, персидское злато и драгоценные африканские строительные

[255] Торвальдсен Бертель (1770–1844) — знаменитый датский скульптор.

[256] Кукольник Н.В. Вилла // Художественная газета. — 1837. — № 11–12. — С. 178–190.

материалы стекались в Италию в лучшие ее области для украшения дач частных людей. Важнейшие в республике лица считали обязанностью иметь, по крайней мере, по одной Вилле во всякой Итальянской области, отличавшейся здоровым воздухом, близостью моря и вообще прелестью местоположения. Цицерон[257], которого нельзя включить в число богатых граждан, имел девятнадцать Вилл: важнейшие из них Arpinate, Tusculanum, Lanuvium, Asture, Formianum, Calenum, Cumanum, Puteolanum, Cluvianum, Faberianum, Vestanum, Sinuessanum, Anaguinum и Frusinate. Наиболее из них любил Цицерон дачу Арпинскую, хотя по великолепию Тускуланская преимуществовала перед прочими: он украсил ее греческими изваяниями, Лицеем с библиотекой и священными аллеями, сообщившими секте название перипатетиков, и академией со священной дубравой в честь Академа. Украшения дач разоряли Цицерона и даже вовлекли в долги; он сам пишет к Аттику[258], которому в Элладе поручено было скупать для него произведения греческого искусства: Tusculanum et Pompeianum valdé me delectant nisi quod жre non corinhio me obruerunt. У Плиния младшего[259] было две Виллы: Лаврентинская и в Тоскане, которые он так очаровательно, можно сказать, так завидно описал в двух письмах к Галлу[260] и Аполлинарию[261]. Вилла Варона и весьма много других также были замечательны, но важнейшая из всех Вилл древнего Рима есть Вилла Адрианова.

Она расположена близ Тиволи в двух милях от Плавциевой гробницы. Император Адриан[262], совершив путешествие по многим провинциям Империи, столь важное в истории римского права и художеств, пожелал в окрестностях Рима на этой Вилле совокупить все то, что во время путешествия наиболее поражало его воображение. Почему он повелел устроить Лицей, Академию, Пританей и т. п.: Темпейскую долину по образцу Фессалийской; соорудил канон, что возле Александрии, и не довольствуясь этим, хотел осуществить мифологический Тартар и поля Елисейские. По свидетельству Спарциана[263] на сей Вилле Адриан был поражен недугом, от коего и умер в Байе.

---

[257] Цицерон Марк Тулий (106–43 до н. э.) — политический деятель, писатель.

[258] Аттик Тит Помпоний (109–32 до н. э.) — коммерсант, друг Цицерона.

[259] Плиний Младший (приблизительно 61 или 62 — ок. 114) — политический деятель Древнего Рима, адвокат, писатель.

[260] Галл Гай Цестий — римский консул.

[261] Имеется в виду Луций Домиций Аполлинарий.

[262] Адриан Публий Элий (76–138) — римский император.

[263] Элий Спарциан — римский историк.

Жребий сей Виллы после смерти Адриана неизвестен; утверждают будто бы Каракалла[264] ограбил ее для украшения своих терм, но это предположение не представляет несомненных доказательств. Гораздо правдоподобнее, что этот удивительный полугород пострадал первоначально во время Тотилы[265] при осаде Тиволи.

С тех пор Вилла Адриана была совершенно оставлена и во времена варварства подвергалась всем возможным опустошениям. Несмотря на постоянство разрушителей, она до позднейших времен сохранила еще куски мозаики и изваяний, составляющих украшения римских галерей и музеев.

Окружность ее заключала около семи миль; в ней было множество зданий, образующих ныне величественную громаду развалин, но и эти развалины с каждым днем исчезают, очищая место для полевых и огородных работ. При всем том Вилла поныне сохранила во всех направлениях очаровательные виды и останками своими заслуживает особенное внимание ученого путешественника. Некогда на Вилле было три театра, из коих уцелел в развалинах один: еще можно различить его портик наружный, залы для актеров; шесть лестниц, боковые портики при proscenium, оркестр и т. д., в этом театре найдено много остатков от статуй, его украшавших; Панини[266] срисовал его и издал в трех гравюрах. Возле театра к западу находится обширный двор в 117 тоазов длины и 54 ширины, окруженный аркадами. Во глубине его, полагают, было место, откуда император делал смотр войску, а самый двор считают Гипподробюм, но другие думают, что это были портики, куда зрители удалялись из театра в случае дождя, — по свидетельству Повзания[267], в Афинах находился обширный портик с живописью, изображавшею подвиги афинян, и назывался Пецил. Адриан под тем же именем устроил на своей Вилле огромную в 800 футов стену с двойным портиком в направлении от востока к западу, так что она во весь день защищала от зноя; вероятно, внутренняя сторона стены была украшена живописью. Недалеко от сей стены находится несправедливо ныне называемый храм Стоиков; по свидетельству Пирро Лигорио[268], это здание выложено было порфиром, далее круглое здание с бассейном, полы выложены мозаикой с изображением морских чудовищ, отчего и самое здание названо несправедливо морским театром. Но оно не могло быть ни

---

[264] Септимий Бассиан Каракалла (186–217) — римский император.

[265] Тотила Бадуила (?–552) — король остготов.

[266] Паннини Джованни-Паоло (1691/1692–1765) — живописец, декоратор.

[267] Точнее, Павсаний (II в.) — древнегреческий писатель.

[268] Лигорио Пирро (1510–1583) — архитектор, живописец, археолог.

театром, ни зданием для плавания, а было просто ванной или для какого-либо другого употребления воды. Налево развалины библиотеки, в обширной стене видны еще 25 углублений, где, вероятно, помещены были статуи. При приближении к дворцу встречаются две развалины, которые неизвестно почему, без всякого основания называют храмами Дианы и Венеры. Развалины, расположенные посредине Виллы и на господствующем месте, названы императорским дворцом. Замечательны в этих развалинах остатки прекрасной живописи, возле них другие развалины носят так же бездоказательно название дворца Императорской фамилии. За Пецилом находятся казармы охранной стражи с обширными портиками в два и три плана, а по множеству комнат их именуют Cento la merelee. Первоначально эти комнаты не имели внутреннего сообщения, оно уже сделано гораздо позже; пропустив так называемые, и столь же безосновательно, термы, перейдем к Канопу. Это здание получило свое название от египетского города Канопа, лежащего в 15 милях от Александрии, где находился знаменитый храм Серапида. В названии его убедили некоторые здесь открытые египетские статуи, собранные в капитолийском музее в зале Канопской. Главная часть здания покрывалась водой, в глубине сделаны покои для жрецов, украшенные окаменелостями и соединенные коридором расписанным, чрез который входила в бассейн и вода. Направо от Канопа лежат развалины Академии и другого театра, по левую руку глубокий ров, служивший входом в подземные галереи или тартар, вероятно, здесь же поблизости находились и Елисейские поля. Немного далее Темпейская долина, рассекаемая ручьем. Весьма много сделано описаний сей замечательной Виллы, лучшие — Пирро Лигорио, Кирхера и архитектора Контини[269].

На подобных дачах римские патриции проживали почти круглый год, глубокая зима или общественные должности извлекали их на короткое время из очаровательных уединений в город. Весь западный берег моря, а в особенности Байя, были обложены подобными дачами; еще до сих пор останки их свидетельствуют о суетном, но великолепном блеске древних богачей. В отношении к архитектуре римские дачи не отличались от городских домов, и часто богатые горожане на Виллах были расточительны, а в городских строениях скупы.

Вилла Rustica, или деревенская, может быть сравнена с нашими мызами, фермами, хуторами; в ней обыкновенно проживал управи-

[269] Вероятно, Кантоне (Кантони) Симоне (1739–1818) — архитектор.

тель или приказчик. Строения состояли из малого дома для управителя, сарая для земледельческих орудий, из жилищ для рабов, подземной темницы, больницы, кухни, амбаров и конюшен, из жилищ для пастухов и т. д. Все эти строения располагались вокруг широкого двора, посредине которого находилось водохранилище, куда проводилась вода ключевая или дождевая от истоков.

Villa fructuaria исключительно посвящалась хранению вина, масла, хлеба, плодов и т. п., амбары для хранения обыкновенно обращались на север, их делали на сводах и мостили кирпичом. Таким образом, Villa rustica и Villa fructuaria находились почти при каждой городской Вилле (Urbana) или на самой даче, или в незначительном отдалении.

Новый, или лучше Папский Рим, сохранил не только название Виллы и многие, большею частью в развалинах дачи древних, но окружил себя многочисленными новыми Виллами, из которых некоторые спорят в художественном отношении с бессмертными предками. Исчислим главнейшие: Альбани, Боргезе, Бельведер Людовизи, Массими, Мадама, Памфили Дория, две Виллы Торлония; сверх того нельзя пропустить без внимания Виллы Корсини, Д`Эсте, Маттеи, Медичи, Миллини, Мондрагоне, Патрици, Понятовского и других; из древних сохранились Адриана, Мецената, Помпея, Горация, Цицерона, Лукулла, Квинтилия Вара, Валерии, Вентидия Бана, Антонина, Августа, Ценгрония и Килона; из них некоторые существуют в немногих камнях и упорно сохраняют имя и место древней Виллы.

Вилла Альбани дважды достопримечательная в истории художеств, как сокровищница, в коей заключено множество античных групп, статуй, бюстов, кариатид, ваз, барельефов и вообще всякого рода мраморов, наполняющих как все залы и галерею, так и сад обширной Виллы; во-вторых, как место, где знаменитый Винкельманн в уединенной беседе с немыми изваяниями древнего мира, руководимый тончайшим чувством изящного, изучал красоту и пламенными сочинениями приготовлял художественную реформу. Хотя современное художество далеко отошло от начал, им предписанных, или, лучше сказать, им открытых, но все изменения суть большею частью прямые последствия Винкельмановой реформы. Вилла Альбани построена в половине прошедшего столетия кардиналом Александром Альбани[270]; он сам был зодчим своей дачи и в архитектурном отношении доставил ей преимущество пред многими превосходными зданиями в сем роде. На этой же Вилле трудился другой худож-

[270] Альбани Алессандро (1692–1779) — кардинал.

ник-философ — Рафаэль Менгс, но произведения как его кисти, так и пера были следствием Винкельманова учения, о чем подробнее на своих местах.

Вилла Боргезе построена при папе Павле V[271] племянником его кардиналом Сципионом Боргезе[272], также отличается множеством собранных художественных произведений, из коих важнейшими должно считать знаменитую группу Апполона и Дафны Бернини[273] и портрет Павла V Карраваджио[274].

Вилла Альдобрандини, некогда Памфили, ныне именуемая бельведером во Фраскати, построена архитектором дела Порта[275] и украшена множеством водометов с великолепным амфитеатром; одна зала расписана Доминикином, многие — кавалером Арпинским.

Вилла Людовизи после Виллы Альбани едва ли не замечательнейшая в художественном отношении, кроме большого числа антиков, между коими находится знаменитая группа Электры, узнающей Ореста, работы Менелая[276], Вилла украшена мастерскими произведениями кисти Доминикино и Гверчино[277]. Аврора последнего считается лучшим его произведением. Вилла построена кардиналом Людовиком Людовизи[278], племянником папы Григория XV[279]. Главное здание исполнено по рисунку Доминикино. Принц Пиомбино, которому в последнее время Вилла эта принадлежала, не дозволял допускать посетителей на эту очаровательную дачу без собственноручного письменного его согласия. Пределы статьи не дозволяют нам дать хотя столь же краткого очерка прочих Вилл около Рима, хотя многие из неописанных весьма замечательны в художественном отношении. Заметим при сем случае, что не одни римские дачи исключительно заслуживают внимания путешественника в Италии. Вокруг озера Комо в окрестностях Неаполя, Венеции и других городов расположено множество Вилл с прелестными видами, обширными садами и разными удобствами жизни, но в художественном отношении и по богатству воспоминаний они далеко уступают римским.

Пример Рима, да и самая необходимость уединения хотя на краткое время от суетливой городской жизни должны были поро-

---

[271] Павел V (1552–1621) — папа римский.

[272] Боргезе Сципионе (1576–1633) — кардинал.

[273] Бернини Джованни-Лоренцо (1598–1680) — скульптор, живописец, архитектор.

[274] Караваджо (Меризи да) Микеланджело (1573–1610) — итальянский художник.

[275] Порта Джакомо делла (ок. 1540–1602) — архитектор.

[276] Менелай (1-я половина I в.) — греческий скульптор.

[277] Гверчино (Джованни Франческо Барбьери) (1591–1666) — живописец.

[278] Людовизи Людовико (1595–1632) — кардинал.

[279] Григорий XV (1554–1623) — папа римский.

дить около всех больших городов множество дач, которые несмотря на многоразличные названия и разность по климатам и другим требованиям в устройстве, суть те же итальянские Виллы, почему мы здесь и соединили описания тех из них, которые по важности не описаны (в лексиконе) отдельно. Не станем говорить о загородных дворцах и увеселительных дворцах Вены, Парижа, Лондона и других — обратимся к России, где в этом отношении в последнее столетие развился изящный вкус с особенным успехом.

Весьма немногие города в нашей империи окружены загородными увеселительными дворцами и частными дачами, которые имеют ближайшее сходство с Виллами. Это около Петербурга, Москвы, Вильны, Варшавы, Ревеля и почти только, в прочих губернских городах жители по большой части или служат, или приезжают из деревень по делам, почему самое общественное состояние остальных городов не только не заключает причин к устройству загородных увеселительных дач, но и к распространению самих городов. Зато столицы, возрастая и расширяясь, сливают с собою многие загородные места и поглощают в объем свой целые села: так Охта и острова вошли уже в последнее время в состав Петербурга, а Москва давно уже поглотила некоторые села, бывшие некогда увеселительными, загородными местами царей русских. Императорские увеселительные или загородные дворцы можно разделить на ближайшие и дальнейшие; к первым принадлежат Елагин и Каменный острова, Екатерингоф и Чесма, ныне получившая другое назначение, ко вторым должно отнести Царское село, Павловск, Гатчино, Петергоф, Александрию, Знаменскую мызу, Ораниенбаум, Стрельну и другие. (Все эти дворцы описаны на своих местах). Из частных дач, расположенных преимущественно по берегу малой Невы, Черной речки, Каменному, Аптекарскому, Крестовскому и Петровским островам, по Петергофской дороге и в других окрестностях Петербурга, примечательнейшими должно почитать по красе местоположения или по обширности или по изящной отделке: Парголово, в 8 верстах от столицы большое село, расположенное по Выборгской дороге и разделяющееся на три деревни, составленные большею частью из небольших дач частных людей и крестьянских домов. Весьма обширный сад, раскинутый с большим вкусом, представляет восхитительные виды, особенно с горы, именуемой Парнасом, и от гробницы; новая церковь, построенная архитектором А.П. Брюлловым[280] в готическом вкусе, приятно займет любителя изящных построек. *Рябово*, принадлежащее

[280] Брюллов Александр Павлович (1798–1877) — архитектор, профессор ИАХ.

гг. Всеволожским, дача графини Строгановой на берегу малой Невы и Черной речки, с обширным садом и красивым домом, построенным архитектором Воронихиным. Украшения в саду пришли от времени в упадок, но еще до сих пор производят приятные впечатления; дача княгини Лопухиной на Аптекарском, живописно расположенная на берегу Невы и закрытая красивыми группами дерев, с красивым домом. *Крестовский остров* со многими зданиями для публичных увеселений принадлежит княгине Белосельской[281] и составляет одно из самых любимейших мест для гуляний петербургской публики. Так называемая *Кушелевская дача* с обширным садом и множеством частных домов. *Славянка*, село графини Самойловой[282], по близости Павловского с прелестным домом архитектуры А.П. Брюллова. По Петергофской дороге вдоль от самой заставы даже за Стрельну по обеим сторонам дороги расположены дачи частных лиц меньшей и большей обширности, но почти все построенные в хорошем вкусе, игриво и разнообразно. С распространением Петербурга, с возрастающим богатством частных лиц среднего класса и при возвышающейся любви к изящному естественным образом должно увеличиваться и число и художественное достоинство загородных домов, но с другой стороны, кроме царских дворцов, уже не встречаем мы того вельможеского великолепия, с каким устраивались подмосковные села русских богачей; драгоценные художественные произведения не украшают более этих сквозных домиков, исключения есть, но они не значительны. Простота приятна, но есть места, где она наводит на душу мыслителя однообразную скуку или уныние. Сравнение с древним Римом делается для нас невыгодным, хотя мы во многих отношениях приобрели на то право.

Впрочем, сама окрестная природа С.-Петербурга, плоская и скупо растительная, полагает важные препятствия к произведению садов с великолепием юга. Нужны непомерные суммы, чтобы образовать пригорки и возвышения, необходимые для разнообразия, климат сурово преследует не только мрамор, но и туземный гранит, и туземные растения. Природа и климат Москвы, кроме других обстоятельств, способствовали более удачному устройству подмосковных сел. Век Екатерины, пышный, роскошный, велелепный оставил вокруг Москвы множество следов богатой аристократии ее времени. Невозможно исчислить всех так называемых подмосковных сел, достойных

---

[281] Вероятно, Белосельская-Белозерская Анна Григорьевна (1773–1846) — княгиня, супруга А.М. Белосельского-Белозерского.

[282] Самойлова Юлия Павловна (1803–1875) — графиня.

внимания. Москва, как и все русское замечательное, не имеет еще достойных описаний, мы в большей мере при очерке подмосковных Вилл будем руководствоваться памятью и летучими заметками, сделанными на месте. Начнем с загородных императорских дворцов. Многие села, некогда увеселительные царей русских, уже слились с городом, как например, Покровское, Красное, Преображенское, Семеновское и другие. Но Коломенское, Всесвятское и Царицыно сохранились для любопытного почитателя древности. Коломенское было любимым летним местопребыванием царского дома в течение пяти столетий: здесь родилась Елизавета Петровна, а по мнению некоторых, и Петр Великий. Коломенский дворец был реставрирован по повелению императрицы Екатерины Второй, но действительное, и сколько полагать можно, более удачное возобновление исполнено в царствование Николая Павловича молодым и весьма талантливым архитектором нашим г. Штакеншнейдером[283]. В Коломенском есть две исторически примечательные церкви: одна построенная при Грозном[284], другая — при Михаиле Федоровиче[285], в память освобождения Москвы от поляков.

Еще одна достопамятность Коломенского: старый дуб, под коим, гласит предание, учился Петр Великий с дядькою Зотовым[286].

Царицыно, в 12 верстах от Москвы по Серпуховской дороге, куплено императрицею Екатериною[287] от князя Кантемира[288] в 1775 году. Архитектору Баженову поручено было построить дворец и другие здания и раскинуть великолепный сад, проекты его удостоились монаршего одобрения. Огромный дворец в готическом вкусе, окруженный множеством беседок легких, но в том же стиле архитектуры, был уже готов вчерне, сад, чрезвычайно удачно раскинутый, уже приведен был к окончанию. Императрица, посетив Царицыно, не была довольна мрачным видом дворца и унылых окрестностей, и это здание было оставлено. Потом поручено было также известному архитектору Казакову докончить строение дворца: он сделал некоторые неудачные перемены, здание было опять оставлено, и ныне как опустевший древний готический замок, здоровый и крепкий, но лишенный окон, полов, потолков и дверей, обросший высокою

---

[283] Штакеншнейдер Андрей Иванович (1802–1865) — архитектор, профессор ИАХ, почетный вольный общник ИАХ.

[284] Иван IV Васильевич (1530–1584) — русский царь.

[285] Михаил Федорович (1596–1645) — русский царь.

[286] Зотов Никита Моисеевич (ок. 1644–1718) — граф, учитель Петра I.

[287] Екатерина II (1729–1796) — российская императрица.

[288] Кантемир Сергей Дмитриевич (1707–1780) — князь.

травою, он привлекает множество посетителей для прогулок в превосходно расположенном, хотя также запущенном саду. Всесвятское село почти касается предместий Москвы; строения казенные и дачи частных людей и другие от триумфальных ворот к новому парку делают расстояние трех верст почти незаметным. Петровский подъездной дворец, к селу Всесвятскому принадлежащий, где обыкновенно останавливались особы Высочайшего дома для перемены одежды, окружен ныне великолепным парком с небольшим летним театром и многими частными дачами. В селе Алексеевском был также загородный дворец и баня царя Алексея Михайловича, но сих строений уже не найдет путешественник. Самый монастырь уже упразднен — осталась только церковь. Село Алексеевское однако же любопытно по устройству невдалеке от церкви паровой машины, подымающей воду, приходящую Мытищинским водопроводом на высоту Сухаревой башни, откуда она разливается по всему городу до реки Москвы, в красивых небольших фонтанах.

Множество частных подмосковных сел, достойных особенного внимания, затруднит не только писателя, но и путешественника, примечательнейшими мы считаем Архангельское[289], Кусково, Останкино, Саморово, Люблино, Савино, Кунцево, Кузминки, Свиблово, Петровское, Успенское и т. д. и т. д. Вообще по местоположению наиболее замечательны расположенные по берегам реки Москвы и Истра в направлении к Звенигороду. Мы представим посильные описания некоторых, особенно тех, кои отличаются художественными достоинствами.

Архангельское, в 20 верстах от Москвы, больше походит на царское, нежели на боярское поместье: прекрасный дом итальянской архитектуры, соединенный колоннадами с двумя павильонами, из коих в одном расположена картинная галерея, как в этой галерее, так и в 17 покоях самого дома в 1835 году было расположено 236 картин — по именам они принадлежат лучшим мастерам древних и новых школ. Князь Н.Б. Юсупов[290], бывший владелец сего поместья, собрал их дорогою ценою. П.П. Свиньин[291] упоминает о принадлежавшей тому же вельможе превосходной картине Доминикина, изображающей Прометея, но мы ее не нашли уже в Архангельском; сколько нам позволяло краткое время пребывания в Архангельском, мы заметили с удовольствием картины Веласкеса[292], Менгса, Пар-

[289] Более подробно см.: Грицак Е.Н. Архангельское. — М., 2007.

[290] Юсупов Николай Борисович (1750–1831) — князь, дипломат.

[291] Свиньин Павел Петрович (1787–1839) — писатель, историк, издатель, коллекционер.

[292] Веласкес Диего (1599–1660) — живописец.

меджиано[293], Давида[294], Риччио[295], Тьеполо[296], Гвидо Рени, Андрея дель Сарта[297] и многих других. Триумф Метелла замечателен потому, что он принадлежит Дойену, одному из первых основателей русской школы, коего картины весьма редки и почти неизвестны: они живут, в том нет сомнения, но, вероятно, под чужими громкими именами. Из мраморов, кроме двух незначительных антиков, в Архангельском находится группа Кановы Амур и Психея и купидон Козловского, прекрасная статуя, но поврежденная от перевозки в 1812 году. Проходя в сад по обширной террасе, украшенной многочисленными бюстами, зритель наслаждается прелестным пейзажем. Налево от дома в особенной беседке поставлена бронзовая статуя Екатерины II с итальянскою надписью в стихах. Театр, построенный по рисунку Гонзаго, который в последнее время жизни упорно требовал даже права носить звание архитектора, и посвященный покойным владельцем памяти сего знаменитого художника, можно считать важнейшею достопримечательностью Архангельского села. Эта прелестная игрушка состоит из 22 двуместных лож с внутренним сообщением в двух ярусах и из небольшого партера, и может вместить в себе до 400 зрителей; но самая величайшая драгоценность — это двенадцать перемен декораций, писанных неподражаемою кистью Гонзаго. Из уважения к художнику и желая сохранить сколь возможно долее эту живопись, которая столь же быстро осыпается, как разноцветные украшения на крыльях мотылька, покойный владелец не позволял на этом театре сценических представлений; так, по крайней мере, нам рассказывали. Не исчисляем храмов, беседок, служб, ни других строений, рассыпанных в парке; скажем только, что при кн. Н.Б. Юсупове триста душ исключительно предназначены были для содержания чистоты и порядка в этой истинно римской Вилле.

Кусково, в 10 верстах от Москвы, замечательно как любимое местопребывание петровского фельдмаршала Шереметева[298] и как собрание хороших художественных произведений. Старый каменный дом времен петровских обращен в оранжерею и теперь жилище лавров и померанцев, в Итальянском саду много беседок — старина лучшее их достоинство. Но в так называемом новом доме, весьма простой,

---

[293] Маццола Джироламо-Франческо-Мария (прозв. Пармиджанино) (1503–1540) — живописец, гравер.

[294] Давид Жак Луи (1748–1825) — французский живописец.

[295] Вероятно, Риччи Себастьяно (1659–1734) — живописец.

[296] Тьеполо Джамбаттиста (1696–1770) — живописец.

[297] Андреа дель Сарто (1486/87–1531) — живописец.

[298] Шереметев Борис Петрович (1652–1719) — граф, генерал-фельдмаршал.

обыкновенной архитектуры, 19 комнат, наполненных картинами, коих число в 1835 году было 415, из них 184 портрета — крайне замечательное собрание: здесь можно познакомиться со всеми членами знаменитой русской фамилии Шереметевых и других, бывших с ними в родственных связях, равномерно с ликами современных владельцев Кускова — российских и иностранных государей. Из 231 собственно картины есть многие весьма замечательные, но лучшие, поименованные в статье, составленной в 1809 году и помещенной в Вестнике Европы, вероятно, похищены французами, а по свидетельству сей статьи тут были Св. апостол Андрей и портрет самого художника, работы Ван-Дика[299]; превращение Дафны и смерть Св. Франциска Доминикина, Св. Семейство Корреджио, Рождество Христово Павла Веронеза[300] и другое Рембрандта; Вирсавия в Купальне Гвидо Рени и др. По свидетельству надзирателя, пятьдесят лет стерегущего Кусковскую сокровищницу, сам Наполеон приходил сюда грабить русского боярина и собственноручно ножиком вынимал из стены миниатюры и прятал в карман! Здесь стоял маршал Мармон[301] с войсками; следственно, кроме посещения Наполеона, тут могли быть и частные грабежи; до сих пор в III комнате над дверьми повыше картины Миериса[302] сохранилась надпись Mich: Angelo; следственно, здесь была его картина, а картины сего художника, всякому известно, более редки, нежели Рафаэля, по крайне ограниченному их числу и по особенному его нерасположению к живописи. Из наличных картин замечательны: Прометей Сальватора Розы[303], Екатерина Петра Кортоны[304], очень хорошие Бергемы[305], Вуверман[306], Моденаер и мн. другие. Из портретов по живописи примечательны два: графа Петра Борисовича Шереметева и графини В.А. Шереметевой, Ротари[307], и портреты русского художника Аргунова[308]. Некоторые портреты служили ми-

---

[299] Ван Дейк Антонис (1599–1641) — фламандский живописец.

[300] Веронезе Паоло (1528–1588) — известный итальянский живописец.

[301] Мармон Огюст Фредерик Луи Виес де (1774–1852) — маршал Франции, пэр Франции.

[302] Мирис Франс ван (1635–1681) — живописец.

[303] Роза Сальватор (1615–1673) — известный итальянский поэт, живописец, гравер, музыкант.

[304] Точнее, Берреттини Пьетро (прозв. Пьетро да-Кортона) (1596–1669) — живописец.

[305] Вероятно имеются в виду Берхем Николас-Питерс (1620–1683) — живописец, гравер и его отец — Питер Клас (1596/97–1661) — живописец, мастер натюрморта.

[306] Точнее, Вауэрман Йоханнес-Филипс (1619–1668) — живописец.

[307] Ротари Пьетро-Антонио (1707–1762) — живописец, портретист, работал в России в 1756–1762-е гг.

[308] Аргунов Иван Петрович (1727–1802) — живописец, портретист.

шенем для французских пистолетов и безмолвно свидетельствуют о военных Сатурналиях; иначе нельзя объяснить безумные поступки.

Останкино, некогда принадлежавшее князьям Черкасским, ныне графу Шереметеву[309], в 6 верстах от Москвы, расположено весьма приятно и с большим вкусом: дом легкой, нарядной архитектуры, кроме раздвижного театра, который по мановению свертывает свои декорации в колонны и образует красивую залу, заключает 81 картину и множество мраморов, лучшее украшение Останкина. Из них особенно примечательны 1) богиня здравия со следующими надписями: La Deesse de la santé avec le dieu Terme, tirée de la ville d`Athénnes en 1789. Cette ancienne statue appartenait a` l`empereur Adrien qui la transporta d'Athénnes a Tivoli selon le rapport de Pausanias; 2) Небольшой Вулкан, превосходный античный эскиз (мраморный) и 3) Бюст Каракаллы, в агатовой мантии, видимо, современный. Сверх того есть античные статуи Бахуса, две Антиноя, Аякса, Семирамиды, Клеопатры и т. д. и т. д.

Из картин весьма замечательны: прелестное произведение Чиньяни[310] Суд Париса или, лучше, первые последствия сего события; Явление Ангела пастухам Бассано[311] и Поклонение Магов Лефранка; сверх того тут есть Клод Лоррен[312], Лебрён[313], Казанова[314], Кауфман[315] и т. д. Остальные московские Виллы или села хотя и заключают художественные произведения, но не в большом числе, а славятся более по прелестному местоположению, приятным забавам и радушию бывших или настоящих владельцев. Обозреть их хотя кратко нет ни места, ни возможности. Должно надеяться, что с распространением у нас любви к изящному составятся порядочные путеводители, чему в Петербурге положено уже основание изданием панорамы, а с ними и удовлетворительные описания загородных Вилл: до сих пор в статье нашей добросовестно мы не можем сделать ни одной ссылки. Некоторые описания, однако же не равного достоинства, были помещаемы в разное время в Вестнике Европы и Отечественных записках. Около Вильны, достопримечательного живописными окрестностями, есть одна Вилла, о которой нельзя умолчать:

---

[309] Шереметев Дмитрий Николаевич (1803–1871) — камергер, благотворитель.

[310] Чиньяни Карло (1628–1719) — живописец.

[311] Бассано Якопо (ок. 1510–1592) — живописец.

[312] Лоррен Клод (наст. фам. Желле) (1600–1682) — живописец.

[313] Лебрен Шарль (1619–1690) — французский живописец, теоретик искусства.

[314] Казанова Франческо-Джузеппе (1727–1802) — живописец, гравер.

[315] Кауфман Мария-Анна-Ангелика-Каролина (1741–1807) — немецкая художница.

это Верки, некогда принадлежавшие епископу Массальскому[316]. На высокой, крутой и круглой горе, своенравно брошенной от природы, посреди довольно обширной долины, над Вилией, возвышается великолепное здание прекрасной, величественной архитектуры; оно уже давно опустело, кроме некоторых частей, широкий двор и сад одичали, но местоположение, сохранив свою величественную мрачность, сохранило и силу старинных впечатлений. О Ревеле упомянули мы единственно потому, чтобы указать на имение графа А.Х. Бенкендорфа[317], близ сего города расположенное с прелестным домом, построенным молодым, но отличным уже архитектором нашим Штакеншнейдером, в коем есть немалое число картин, а главное, и русской школы. Вот все, что мы могли совокупить в энциклопедической статье о русских Виллах, селах, дачах, как хочет читатель именовать их. Мы отделили главнейшие императорские загородные дворцы, так как они на своих местах описаны с подробностью, какой требует историческая и художественная их важность.

Примечание. Вот краткий эскиз описания Вилл древних и новых, составленный мною для энциклопедического словаря[318]; я поместил его в Газете не без нужды и умысла; постановив сколь возможно обширнее разработать историю наших художеств во всех ветвях, сам и с помощью уже появляющихся мало-помалу сотрудников, я внес эту статью в Газету в надежде получить о ней критические советы, указания, поправки и тому подобное. Это статья поверхностная, энциклопедическая, правда, но вместе она служит планом обширного сочинения, которое составит не один любопытный том. Я отделил императорские загородные дворцы потому, что каждый из них требует обширного специального описания с большою историческою и современною занимательностью; вскоре я представлю на суд публики описания в предположенном роде Петергофа и Стрельны.

Петергоф 1837 года, июля 5 дня.

---

[316] Масальский Игнацы Якуб (1727–1794) — епископ Виленский.

[317] Бенкендорф Александр Христофорович (1781 или 1783–1844) — генерал от кавалерии, шеф жандармов, главный начальник III отделения Е. И. В. канцелярии.

[318] Кукольник Н.В. Вилла // Энциклопедический лексикон. — СПб., 1837. — Т. 10 : Вес-Вку. — С. 196–202.

[ПРИМЕЧАНИЕ РЕДАКТОРА К ПУТЕШЕСТВИЮ РУССКОГО ХУДОЖНИКА[319] В НЕКОТОРЫЕ ГОРОДА ГРЕЦИИ][320]

Путешествия художников редко уклоняются от исключительной цели — художественного образования, а другие стороны их путешествия остаются навсегда потерянными для потомства. Карандаш у них заменяет перо; но, слава Богу, начало есть, что карандаш уже не совершенно исключает перо, тогда как по части художеств рисовальных каждый гораздо скорее поверит художнику того же рода, нежели этим гг. литераторам, которые ездят по Европе с твердою решимостью писать потом обо всем вкось и вкривь, считая путешествие свое правом, против которого никто уже не должен вооружаться и которое, по их мнению, освящает все нелепости, скатившиеся с их европейского пера. Нет сомнения, что ученый литератор, хорошо приготовленный, сведущий в исторических подробностях искусства, знакомый с художествами не понаслышке, а в основаниях, прилежно им изученных в путешествии, найдет для самого искусства столько случаев быть полезным: укажем на Винкельмана, на Тика[321], в наше время на Росса и других. Но не менее полезны для художества замечания художника того же рода, хотя иногда можно подозревать лицеприятие, сохудожественное расположение и т. подобное. Из наших художников не многие любили перо; почти никто ничего не печатал, и публика лишилась весьма важных исторических сведений, технических и теоретических указаний, но перед нами лежит довольно обширная тетрадь, которую мы постараемся спасти от добровольной неизвестности. Она состоит из VI обширных писем и заключает описание путешествия одного нашего молодого художника в некоторые города Греции. До получения позволения мы скроем имя автора, а о достоинстве сочинения говорить не станем. Вместо критических рассуждений мы помещаем в подлиннике третье письмо, тем более, что оно имеет кроме других достоинств и современный интерес, и уверены, что читатели будут нам благодарны и так.

---

[319] Вероятно, здесь имеются в виду Ефимов Дмитрий Егорович (1811–1864) — архитектор, академик ИАХ, архитектор Царскосельского дворцового управления.

[320] Кукольник Н.В. [Примечание редактора к Путешествию русского художника в некоторые города Греции] // Художественная газета. — 1837. — № 13. — С. 203–204.

[321] Тик Людвиг (1773–1853) — писатель, переводчик, критик

О ИЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЗЕТЫ НА 1838 ГОД[322]

Несмотря на лестный, неожиданный успех Художественной газеты в 1836 году, при самом ее начале, мы не решались в 1837 году сделать какое-либо расширение в составе нашего журнала или в самом объеме статей; из предосторожности мы продолжали издание совершенно в том же виде, объеме и расположении, как и в 1836 году, боясь измены, столь возможной у нас, как мы тогда думали, во всяком художественном предприятии. Наши напрасные и, можно сказать, преступные подозрения против публики были опровергнуты лестным и утешительным образом. Уже не публика, а редакция оказалась неблагодарною. Она не исполнила обязанностей, добровольно на себя наложенных, она не выдала еще подписчикам некоторых номеров в урочное время, но эта неточность, мы должны уверить публику, вовсе не от нас зависела. Исчислять поводы было бы утомительно, для публики не занимательно, для редакции бесполезно. Напротив, редакция в оправдание свое скажет только, что все недоданные номера давно и своевременно готовы в оригиналах, и по новым типографическим удобствам печатаются ныне два вдруг, например, 14 и 21, так что к окончанию года подписчики получат в совершенной полноте все обещанное, и уверены, простите самолюбию, что самое это замедление будет не бесполезно внутреннему достоинству газеты. Все эти неприятные случаи тем более были прискорбны для редакции, что она в 1837 году не только не встретила в публике никакого охлаждения, но напротив, постоянное, лестное участие, а где нужно, содействие и помощь.

Основываясь на этом участии, которое уже можно назвать испытанным, а с другой стороны, на многочисленных средствах, придуманных для гораздо обширнейшего круга действия, редакция почла долгом удовлетворить многочисленным требованиям и советам: распространить газету на 1838 год, вдвое против прежних годов украсить ее гравюрами и допустить к полному участию в Газете те отрасли художеств, кои по объему своему только мельком или изредка могли появляться в сем издании. Таким образом, музыка и театральная часть в художественных ее отношениях, и другие отрасли художеств займут уже свои законные места в полной обширности и в возмож-

[322] Кукольник Н.В. О издании Художественной газеты на 1838 год // Художественная газета. — 1837. — № 19–20. — С. 301–307.

ном по объему развитии. Сверх того, дабы сообщить, с одной стороны, всю роскошь, какой может требовать в наше взыскательное время каждое художественное издание, с другой, полный интерес не только для занимающихся художествами по любви или званию, но и для всякого, кто считает себя членом образованной публики и желает без особенного труда и изучения приобретать разнообразные сведения по сей части, видеть ход художеств в образованных землях, иметь понятие о лучших плодах европейской художественной производительности, и наконец, всегда под рукой находить приятное чтение, — мы решились с большими пожертвованиями и издержками присовокупить к главному листу прибавления, также в лист объемом, которые, не отделяясь от состава газеты, заключат пояснительные тексты ко 100 отлично исполненным во Франции и Германии гравюрам и к неопределенному числу гравированных очерков с произведений русского искусства. Эта, как мы называем, Художественная галерея, заключит в себе более ста описаний, почерпнутых из лучших сего рода изданий, пополненных из всевозможных источников по части истории изящных художеств, а в чтении приспособленных для каждого. Области, из коих предметы войдут в состав сих прибавлений:

1) Архитектура. Гравированные изображения и описания важнейших произведений зодчества, их история, размеры; особенное внимание обращено будет, чтобы в течение года читатели могли иметь изображения и описания зданий, принадлежащих ко всем родам архитектуры — от индийской до наших времен; в первых номерах будет помещена возможно краткая по объему издания и возможно в сих пределах полная история архитектуры.

2) Скульптура. Гравированные изображения и описания статуй, барельефов и вообще памятников как древнего, так и нового ваяния. Равномерно история ваяния будет помещена в Газете в последующих номерах.

3) Живопись. Гравированные изображения и описания важнейших произведений сей отрасли по всем школам, с кратким изложением истории каждой школы, коль скоро гравюра изображает картину, в первый раз к сей школе относящуюся. По интересу и преимуществу сей части пред прочими, естественно, самое богатое статьями и гравюрами отделение в нашей Художественной галерее должно быть отделение живописи. Произведения, заслужившие внимание на европейских выставках, будут являться пред глазами читателей, если не в избытке, то, по крайней мере, всегда так, дабы дать верное и полное, сколько можно, понятие об успехах живописи в Европе. Для сего редакцией приняты самые действительные меры: многочислен-

ные сношения с издателями и художниками за границей делают эту роскошь возможною, если публике угодно будет воспользоваться услугами редакции.

4) Музыка. Кроме кратких известий о появлении в музыкальном европейском и нашем мире важнейших произведений и более полных и подробных отзывов о тех из них, кои по каким-либо отношениям делают переворот или новую эпоху в музыке, редакция не оставит и практически знакомить любителей с новыми важнейшими произведениями, преимущественно русскими, в отрывках или и в целости, коль скоро объем музыкальных пьес то дозволит. Лучшие наши композиторы изъявили полную готовность споспешествовать столь полезным намерениям редакции, и нет сомнения, что как сами они, так и публика от сей меры найдут много выгод, а музыка как искусство приобретет возможность выражаться в нашей газете хотя и ученым, но не сухим слогом. Образцы истинно дельной, основательной музыкальной критики в Художественной газете читатели видели уже в сем году, теперь редакция имеет несравненно более к тому средств и не упустит ими воспользоваться.

5) Художественная газета в сем году по части декоративной и музыкально-театральной не оставит вести, по крайней мере, подробный перечень, указывая на замечательнейшие и обращая особенное внимание на действительно важные сценические явления. Дабы и по этой части сообщить изданию европейский интерес, редакция распорядилась так, что в числе 100 иностранных гравюр будет несколько исключительно относящихся до парижского театра, ныне первенствующего в Европе. Некоторые уже получены и будут приложены к первым номерам газеты на 1838 год.

6) Биография с портретами знаменитых вообще всякого рода художников. Портреты русских художников также будут прилагаться, коль скоро редакция будет иметь возможность доставать хорошие для сего оригиналы. К первым номерам будущего года будет приложен портрет Кокоринова[323]. Изложив наши непреложные намерения относительно издания Художественной газеты на 1838 год, мы должны предуведомить публику об одном довольно важном обстоятельстве. В Москве с особенным, и должно сказать, с весьма заслуженным успехом издается *Живописное обозрение*[324], в состав

---

[323] Кокоринов Александр Филиппович (1726–1772) — архитектор, ректор ИАХ.

[324] «Живописное обозрение достопамятных предметов из наук, искусств, художеств, промышленности и общежития, с присовокуплением живописного путешествия по земному шару и жизнеописаний знаменитых людей» издавалось в 1835–1844-е гг. в Москве Н.А. Полевым.

коего по плану входят и художественные статьи с соответственными гравюрами. Для успокоения гг. подписчиков как наших, так и Живописного обозрения, мы должны объявить, что по сей части приняты меры, дабы сии два издания между собою не сталкивались ни в статьях, ни в гравюрах. Поэтому читатели обоих изданий могут обоими пользоваться вполне, не страшась повторений. В заключение мы не станем излишним красноречием убеждать наших читателей снова в несомненной пользе и даже необходимости подобного издания. Смеем ласкать себя надеждою, что читатели в течение краткого существования Газеты в том вполне убедились и с благосклонностью примут новые наши жертвы и временем и издержками. Расширения наши с первого взгляда покажутся маловажными, тем более, что они решительно заключены в гранях нашего первоначального плана, которого мы ни в чем изменять не нашли нужным и который считаем долгом прописать здесь для ближайшего соображения читателей.

В состав газеты, дважды (в 1836 и в 1837) писали мы, войдут следующие десять отделений:

I. Распоряжения Правительства по части изящных художеств в России, т. е. Высочайшие повеления; заказы, делаемые от Правительства в предположения каких-либо работ общественных или для Высочайшего Двора; награды и производства художников; академические удостоения; сведения об образовании новых и о ходе уже существующих учебных, поощрительных или исполнительных казенных или частных художнических заведений.

II. Известия о состоянии художеств в России, о предпринимаемых, исполняемых или уже исполненных работах, о заказах и предположениях частных лиц. Известия о русских художниках, в чужих краях находящихся; описания выставок Императорской Академии художеств; равномерно сведения о поступающих на выставку Общества поощрения художников новых произведений и т. д.

III. Сведения о замечательных произведениях иностранных художеств, почерпаемые из лучших иностранных газет и журналов и других достоверных источников.

IV. Краткие статьи по исторической и теоретической части художеств, равно и археологии.

V. Биография. Оригинальные и переводные жизнеописания знаменитых художников, покровителей художеств или замечательных людей, коих труды и усилия стремились на пользу искусства.

VI. Технические сведения о новых изобретениях, орудиях, составах и вообще о всех новых, облегчительных способах по художни-

ческому механизму с приложением, по возможности, опытов и доказательств.

VII. Сведения о действиях С.-Петербургского Общества поощрения художников, начиная с 1820 года, т. е. со времени учреждения.

VIII. Библиография книг, до художеств относящихся, на русском и иностранном языках издаваемых.

IX. Смесь заключит известия, кои по своему предмету или краткости не допущены в состав предыдущих отделений, как-то: известия о замечательных обогащениях галерей и художественных собраний в России, о появлении новых произведений, о примечательнейших переездах путешествующих художников, коль скоро они сопряжены с художественною целью, некрология, производство работ по разным отраслям художеств и т. д. и т. д.

X. Объявления о продаже или желании приобрести какие-либо художественные произведения, о продаже новых или лучших для художника пособий, о пожертвованиях в пользу недостаточных художников, приглашения к подписке на издания по художественной части и пр. и пр.

Предоставляем читателям решить, как исполнили мы обязанности свои по сему плану, несмотря на стеснительный объем, дешевизну издания и совершенный недостаток сотрудников. Но обратим их внимание на то, что самый объем уже показывает всю важность расширения Журнала. Вместо 24 печатных листов в течение года выйдет 48; вместо пяти, шести очерков — 100 отлично гравированных во Франции и Германии рисунков, кроме очерков, которых, надеемся, публика доставит нам средства выпустить несравненно большее число. Сверх того ноты... Словом, мы увеличиваем расходы более, нежели в 6 раз; следовательно, в этой пропорции можно ожидать и улучшений. Несмотря на то, мы не только не увеличиваем цены, но едва ли не понижаем: за 24 листа оплачено было 10 рублей; теперь за 48 листов и за 100 с лишком гравюр — 25 рублей; следственно, за последние 5 рублей. К настоящему объявлению мы нашли нужным присовокупить и самые образцы гравюр. А как объявление об издании Художественной газеты на общих основаниях всех объявлений должно быть отпечатано отдельно и разослано по всей России, то мы нашли лучшим разослать при таковых объявлениях восемь различных гравюр, при каждом по две.

Еще одно успокоительное и утешительное особенно для меня известие. Недавно еще начали появляться люди с отличными способностями, которые предложили редактору свою обязательную помощь в трудах издания, а до сей поры он работал решительно один.

К особенному его удовольствию число занимающихся художествами, в словесном их отношении, с каждым днем увеличивается, так что настоящая редакция имеет уже достаточный комплект сотрудников и остановок решительно не боится.

Печатание Газеты и вообще все, до типографических условий по изданию газеты относящееся, принял на себя А.А. Плюшар[325]. Мы считаем это обстоятельство весьма важным и для нас, и для наших подписчиков, почему и решились довести о том до сведения настоящих и будущих читателей нашей газеты.

С полною искренностью, как в дружеской беседе, мы изложили читателям все обстоятельства, относящиеся до издания Художественной газеты на будущий год, и вполне уверены, что всех любителей художеств и вообще всякого, кто хочет по крайней мере носить название образованного человека, наше объявление искренно порадует.

Подписка принимается:

В Санкт-Петербурге: у издателя А.А. Плюшара, А.Ф. Смирдина[326], Л.А. Снегирева и комп. и П. Бородина.

В Москве: у А.С. Ширяева[327], А.Ф. Смирдина, А. Семена, К.А. Полевого[328], Урбена и комп., В.В. Логинова[329] и Н.И. Глазунова.

ОТ РЕДАКТОРА[330]

Когда во всей литературе заметна новая журнальная деятельность, когда вся журналистика хлопочет о новых костюмах для наступившего карнавала, переряжается — к добру ли или нет, не знаем, надо было случиться, чтобы и Художественная газета решилась во что бы то ни стало потолстеть в объеме (на содержание, смеем ласкать себя, нельзя было пожаловаться), окартиниться по возможности, хотя деревянными гравюрами, украситься и важнейшими гравюрами на меди, словом, сделаться хотя вполовину тем, что созидало некогда воображение редактора, когда он приступал к новому, трудному у нас подвигу. Мечты

---

[325] Плюшар Адольф Александрович (1806–1865) — книгоиздатель, типограф.

[326] Смирдин Александр Филиппович (1795–1857) — книгопродавец, издатель.

[327] Ширяев Александр Сергеевич (?–1841) — книготорговец, издатель.

[328] Полевой Ксенофонт Алексеевич (1801–1867) — писатель, книготорговец, издатель, брать Н.А. Полевого.

[329] Логинов Василий Васильевич (1796–1847) — издатель, книгопродавец.

[330] Кукольник Н.В. От редактора // Художественная газета. — 1838. — № 1. — С. 1–3, 5–7.

мои осуществятся: я так верую. Шутка одних; важничанье других, испытанная смелость третьих забавят, тешат читателей, добывают подписчиков; а в действователях питают несправедливую гордость, будто бы они знают публику? Бедная публика! За снисходительность, за доброе желание споспешествовать каждому литературному подвигу, хотя бы основания его были ложны и корыстны, внимательной к успехам отечественного просвещения публике — платить такою неблагодарностью!!. Нет! Чем более оказывает к нам публика расположения и доверия, тем более мы должны дорожить этим; и право посредничества между успехами европейского образования и нашим отечеством хранить в чистоте и святости, как право высшее, в высочайшей степени почетное, как драгоценное доверие правительства. Эту должность высшего разряда мы должны стараться исполнять с особенной добросовестностью, отчетливостью, правдолюбием и искренностью. Так понимаем мы обязанности журналиста, какая бы часть ни досталась на его долю. Конечно, труднее издавать специальный, посвященный одному предмету журнал, нежели литературный; в последнем случае, часто ловкость, сноровка достаточно заменяют другие важнейшие качества; но тем более и ответственности за интерес и направление издания. Одни переводы и критические летописи современно выходящим книгам уже достаточные материалы для составления хорошего литературного журнала; если признании языков будет еще и умение выбора, дело в шляпе. В первых номерах журналов 1838 года мы заметили имя нового действователя, которому опыт и другие качества открыли многие журнальные тайны; если участие его будет постоянно и так плодовито, как в первых номерах, то мы уверены, что этот писатель доставит журналам, в которых принимает столь деятельное участие, если не первенство, то, по крайней мере, важный вес и критическое достоинство. Мы говорим о литературных журналах с некоторою по наружности излишнею для художественной статьи обширностью, но это потому, что они, обнимая в заглавии всю энциклопедию человеческих знаний, любят пополнять и отделение художеств обширными статьями, почему невозможно не желать в этом отношении перемен к лучшему, а о прошедшем грешно помнить. Энциклопедические грани литературного журнала сами собой служат важным содействием к разнообразию и занимательности. Напротив, достоинство всякого специального журнала зависит не только от усилий редактора сообщить ему интерес и разнообразие, но более от современного состояния, части, от ее успехов в отечестве; степень, например, художественной любви и познаний определяет успех газеты, и в этом отношении мы должны искренно порадоваться. Успех газеты был замечателен. Участие, которое принимали в 1837 году в газете мно-

гие ученые по сей части люди и просвещенные, любящие успехи наших художеств, читатели, не может быть заплачено никакою признательностью редактора, но объявить об этом мы сочли священным долгом. Это внимание заставляет нас на некоторое время почти вовсе отказаться от других занятий, усилит всю нашу деятельность и окончательные номера 1837-го года конечно послужат верною порукою в усердии нашем и признательности. [...]

Обратимся к новому году, к году надежд лучших, что бы ни случилось, все-таки невозможно перещеголять старый в художественных неприятностях и потерях; напротив, после дождика должно же выглянуть солнышко, отдохнуть небо и земля. Мы принимаемся за газету на 1838 год с каким-то темным, неразгаданным удовольствием, перо свободнее ходит по бумаге, с ударом последнего часа 1837 года как будто гора с плеч, как будто тяжкий сон рассыпался от руки человека, который, возвратясь из дальнего путешествия, неожиданно пришел к нам. Мы решились принести новому году новые жертвы, тяжелые по отношениям житейским, приятные по надеждам пользы. Мы уже объявили и план новой газеты, и улучшения, придуманные нами. Теперь сообщим публике еще некоторые затеи, сбыточные при ее прежнем к нам расположении, невозможные, если она нас разлюбит. Газета газетой. 24 номера, по два, по три листа, как случится. Это обещано. Но эти известия любопытные в высокой степени потому, что в них являются описания картин, памятников и проч. и проч., о которых наши журналы не говорят ничего, биографии людей, несправедливо забываемых, иностранные художества, объявления о приятных художественных подарках — не есть еще полное проявление художественной литературы, а между тем в Европе появляются такие книги, о которых в двухнедельной газете ничего не успеешь сказать; многие новые и старые книги надо бы передавать читателям Х.[удожественной] г.[азеты] вполне, по их интересу или изложению. Наконец есть еще третий род литературно-художественных произведений, в которых основание двояко: изящество поэтическое и идея чисто-художественная, в прежнем смысле этого слова. Я и решился по возможности, т. е. смотря по числу подписчиков (потому что для этого нужны издержки на перевод, печать, бумагу) издавать при газете библиотеку литературно-художественных статей и цельных книг. При большом количестве подписчиков, почему бы не издать хороших добросовестных переводов сочинений Винкельмана, Гердера, Лессинга, Менгса, Гирта[331], Тика и множество других; не в год, разумеется, а в несколько лет, исподволь. И теперь, сколько мне известно, переводятся три книги весьма важные, отно-

сящиеся до рисовальных искусств, а сколько есть прекрасных книг по музыке и театру, и это все добыча, область, владение Художественной газеты. Соображаясь с этим требованием нашей публики, занимающейся художеством, я готов в течение настоящего года издать несколько подобных сочинений. Не исчисляю их, потому что издать в год можно от 1 до 12, почти каждый месяц: так много по этим частям истинно любопытного, занимательного. К чему исчисления и обещания? Лучше прямо исполнять по возможности. Для начала 1-го февраля раздаваться будет бесплатно гг. подписчикам и только одним подписчикам Художественной газеты целая драма молодого французского таланта Лафона[332] под заглавием Рола во Флоренции, а по-французски она называется le chef d'oeuvre inconnu. Она играется у нас в Петербурге на Французском театре; исполнения не хвалят, но виновата не драма. За это может поручиться Н.И. Греч[333]: он видел ее в Париже и в письме к А.М. Гедеонову[334] не может нахвалиться и драмой и парижским ее исполнением. Я представил ее в русском переводе в Дирекцию Императорских С.-Петербургских театров, но не получал еще ответа, будет ли она принята и представлена. После этой драмы, если условия помогут, я думал бы издать несколько повестей, в коих главную роль играют художники, драму Эленшлегера — Корреджио[335], Сборник критических статей на важнейшие современные произведения и одну историческую книгу, которая уже переводится.

Насчет гравюр на новый год у меня большие надежды. Не говорю о деревянных парижских гравюрах: в том, что я отпечатываю их отдельно, нет никакого притязания, гордой мысли, а мне хочется выиграть поболее места для слов, для дела и получше их оттиснуть. От этого читатели, кажется, в убытке не будут? В гравюрах этого рода, конечно, не может быть совершенства оконченности, чистоты отличной, потому что их у нас и делать не умеют: это подаяние Парижа, нам только возможен выбор. Но будто читатель не скажет мне спасибо, если я, говоря о картине, статуе, здании, найду деревян-

---

[331] Гирт Эмиль (1759–1837) — немецкий историк искусства, археолог, профессор Берлинского университета.

[332] Лафон Шарль (1809–1864), французский писатель, драматург.

[333] Греч Николай Иванович (1787–1867) — литератор, писатель, редактор, филолог, журналист, издатель журнала «Сын Отечества».

[334] Гедеонов Александр Михайлович (1790–1867) — русский театральный деятель, руководил Дирекцией Императорских петербургских и московских театров.

[335] Эленшлегер Адам Готлиб (1779–1850) — датский писатель, автор трагедии «Корреджио» (1809), посвященной теме трагической судьбе художника.

ную к ним гравюру и приложу к тексту. Как хотите, она дает понятие о предмете скорее, нежели всякое описание, а вместе с описанием это понятие будет и очень достаточно, и очень верно. Но не об этих гравюрах говорю я, нет, об очерках с русских произведений, о портретах с русских художников. К настоящему номеру я прилагаю отлично гравированный портрет Кокоринова, о котором писал я в первом, начальном номере всего издания. Оригинал написан Левицким[336]. Говорить ли об этом замечательном художнике? Мало — совестно, много — здесь тесно; он требует особенной статьи, или, по крайней мере, описания многих современных обстоятельств и соперников. Пока скажем только, что он по части живописи портретной занимает весьма почетное место; в изображении разного рода тканей он не много имеет соперников, что свидетельствует известный портрет императрицы Екатерины II, сожигающей на жертвеннике маковые цветы[337] и другие, впрочем, немногочисленные его произведения. Портрет гравирован г. Олещинским[338], молодым даровитым художником. Неблагодарно было бы при сем случае не засвидетельствовать искренней нашей признательности Императорской Академии художеств за дозволение украсить нашу газету портретом столь важным по изображенному лицу, по кисти и резцу художников, передавших потомству черты зодчего, которым так бесспорно может гордиться Россия. Ко второму номеру приложен будет очерк Плафона, писанного В.К. Шебуевым в круглом зале Академии художеств, прозванном благодарными зрителями его именем.

МИФОЛОГИЯ И СКУЛЬПТУРА ГРЕЦИИ[339]

Чудная Эллада! Что лучше: останки твоей художественности или литературы, литературы или твоей мифологии?!.. Почему никто из поэтов, знакомых с древностями, не создал из одной греческой

---

[336] Левицкий Дмитрий Григорьевич (1735–1822) — живописец, преподавал в ИАХ по классу портретной живописи.

[337] Речь идет об известной работе Д.Г. Левицкого «Екатерина II — законодательница в храме богини Правосудия» (1783).

[338] Олещинский Антон Яковлевич (1794–1878) — гравер, воспитанник ИАХ по классу Н.И. Уткина, член Флорентийской академии.

[339] Кукольник Н.В. Мифология и скульптура Греции // Художественная газета. — 1840. — № 4. — С. 8–16.

мифологии, без побочных источников, особой поэмы? Почему, разделив поэму на песни, на философских основаниях не представил никто мифического мира в полной картине, без пропусков, со всеми приращениями, со всею постепенностью развития этой очаровательной пластической религии, которая была только объяснением тогдашней природы человека, его страстей и наклонностей, его причуд и прихотей, словом, всей нравственно-чувственной его жизни.

Философско-практические выводы человеческой опытности облекались в бессмертные формы, т. е. становились учеными истинами, и обитатели Олимпа размножались. Опытность Греции была общею их родительницей. И все народы имели свои мифы, эмблемы и символы, но сравнение доставит грекам решительную победу, как Голиафу над пигмеями.

Изящество форм скульптурных в человеке, его поэтические наклонности, устройство глаза и памяти, свежесть и та справедливая умеренность воображения обитателей Греции, этого странного уголка всего мира, окруженного роскошнейшими берегами и покрытого лучшим небом, сообщали и мифам их прелесть необъяснимую, грацию в самых событиях Олимпа, художническую образцовую простоту, яркую, верную, но земную мысль, так что не знаешь, кто лучше: Венера Медицейская или Венера в набожном воображении последнего илота?.. По частям весь этот мир перешел в поэтические сказания, но часто без народного местного колорита, еще чаще с поврежденною мыслью... Аромат истинно мифической поэзии разлит в Гомере[340], и, простите за смелость, из последующих писателей только в Овидии[341]; другие мифы крайне испорчены, лучшие из них не выдержаны поэтами. Что сделали с мифом Психеи Апулей[342], Лафонтен[343], Богданович?.. Куда девалась чистота идеи? Она странно омрачилась понятиями и нравами, современными самим авторам.

Конечно, рассуждая ученым образом, мы впадем в важную ошибку и откроем тождество большей части греческих мифов с восточными, докажем убедительно, но ложно заимствования, припишем создания многих жрецам и т. д. Но только воображением можно опровергнуть ученые свидетельства немцев, только теплою, поэтическою верою можно почувствовать, что совершенное

---

[340] Гомер (VII в. до н.э.) — древнегреческий писатель.

[341] Овидий Публий Назон (43 до н. э. — ок. 18 н. э.) — поэт.

[342] Апулей (ок. 125 — ок. 180) — древнеримский писатель-сатирик.

[343] Лафонтен Жан де (1621–1695) — писатель.

единство греческой мифологии есть произведение народа, природы и неба, что грация событий не выдумка хитрого жреца, а добродушные сплетни простого народа на богов своих, происшедшие от случаев семейственной и народной жизни греков и пламенного их воображения.

Мы много уважаем ученые труды Крейцера, Клопфера, Бохорта, Банье, Дюпюи[344], Вагнера, Гюга, Канне, Герреса[345], Сиклерра, Шеллинга[346] и многих других, обративших внимание на эту прекрасную часть истории, но не можем согласиться с их методическими началами греческой мифологии — религии чисто поэтической, чисто пластической. Она, правда, дочь тех же родителей, от которых произошли религии Востока: те же начала производят те же последствия — все так, но это еще не заимствования, а в рождении, в возрастании, в очертаниях прекрасной гречанки все самобытно, изящно, исполнено прелести, какою исполнена их гражданская жизнь, философия, поэзия и природа. Конечно, и греческая мифология не может быть вовсе чужда заимствований, но должно полагать, что это было позже, а именно тогда, когда она перешла в руки жрецов и поэтов. Сказания *главные* принадлежат народу и народным поэтам, сказания *побочные* — явно приделаны жрецами и поэтами позднейшими. Что к истории богов своих придумывал хлебопашец или женщина, то существенно принадлежит к мифологии, составляя необходимое условие для единства, что придумывал корыстолюбивый жрец или напряженный ум поэта, то только насильственно связуется с целым и под критическим ножом легко отпадает, обнаруживая простое заимствование.

В мифологии древних греков было множество этих наносных мифов, а равно и принадлежавших какой-либо одной области, одному городу, одному храму, но по книгам вошедших в состав общей религии. Теперь уже поздно различать их происхождение или принадлежность к месту: надобно на слово верить ученым и сказателям, но чувство поэта и одно только тонкое, чуткое воображение поэта могло бы отыскать нить Ариадны в лабиринте разнородных сказок, составляющих мифологию, и создать поэму, достойную соперницу, а по мысли — и победительницу *превращений*.

Давно уже от художества требуют представлений из современного и ближайшего к нам мира, требуют представлений новейших

---

[344] Дюпюи Шарль-Франсуа (1742–1809) — французский политический деятель, историк религии.

[345] Геррес Иоганн-Йозеф (1776–1848) — историк.

[346] Шеллинг Фридрих Вильгельм (1775–1854) — философ, историк искусства.

нравов, обычаев, событий. Прекрасно, почему же и не так? Но для скульптуры источником поэзии может быть одно воспоминание; мифология должна быть художническою религиею ваятеля: для него нет поэзии в новом мире, где духовная красота преобладает над внешним изяществом формы, где для общественного вкуса затеряны даже понятия о внешнем изяществе, где даже породы людей потеряли достоинства скульптурные, так что Рафаэль жаловался на недостаток образцов прекрасной женщины. Причины? Опять целая книга рассуждений и мелочей, любопытных, но неуместных. Подумайте только об отзыве Рафаэля и о действительном несовершенстве женщин Кановы и Торвальдсена; поглядите в Эрмитаже на новоприезжую Вакханку и в то же время посмотрите: на греческой лодке полунагой гребец бессмысленно глядит в синее море или беззаботно лежит под тенью миртовых дерев. Поэт проходит мимо: этот полузверь не стоит своего неба и своей земли; но скульптор узнал в нем Геркулеса Фарнезского: это олицетворенная сила, и булава полубога по руке ему, он не великан, сказочный богатырь других мифологий — нет, но формы и мышцы его обнаруживают полную человеческую силу в самых правильных, прекрасных размерах, и Геркулес, изваянный в обыкновенную величину человека, страшнее, могучее Ильи Муромца с компанией. Великаны почти всегда уродливы и слабы, их размеры почти всегда означают расслабление природы; исполин никогда бы не поставил столпов Геркулесовых: для того нужно было совершенство Иракловых форм, гибкость и крепость полубожественных мускулов, ничем не превосходивших однако же обыкновенную натуру. Поверьте, Цитерская богиня была только прекраснейшая женщина: у нее было много соперниц на белом свете, почему нередко и являлась она на землю и заказывала свои портреты художнику, а избранным покорно служила натурщицей. Но вы не поверите, как эта богиня была необразована, как говорила по-мещански, какое простодушное выражение было в лице ее, без высоких помыслов, даже без страстных очей, просто — добрая гречанка, немного получше наложниц Агамемнона, и уже не богиня, нет, а раба Клеопатры[347]. Киприда стыдилась бы страстей египетской царицы, несмотря на свою интригу с Марсом; она краснела бы от ее любовных хитростей, хотя сама не любила и обманывала мужа, мстила так, как мстили все гречанки, и не любила Аспазии. Когда греки начали крепко умнеть и умничать, она

[347] Клеопатра VII Филопатор (69–30 гг. до н. э.) — царица Египта.

лишилась всех почестей, а в наши салоны вовсе бы не пустили богини греческой красоты, да и как войти туда Венере! У нее все достоинства, весь ум, вся душа — *в одних формах*.

Нет! Отпустите скульпторов в Элладу. Исключите их из списка портных, которые должны шить короткие фраки и ухитряться, как выкроить такой плащ, чтобы из-под него не было видно ни одной черты форм человека. Если же хотите, чтобы скульптура существовала только для счету *трех знатнейших художеств*, пожалуй, она будет лепить статуи и бюсты, но эта скульптура, не художество: у нее нет полной жизни и независимости, нет воздуха, нет материалов, т. е. нет изящной натуры. Если осталась какая-нибудь возможность существования для нее, так это в подражании древним, в изучении древних, в подделке под древность.

«Ох, какое жалкое существование!», — скажете вы. Напрасное сожаление. Не только в скульптуре, но и в других отраслях искусства сила творящая давным-давно истощилась, потому что она — сила, творящая человека, а человек, несмотря на божественное происхождение, во всем ограничен. Производительные способности природы обширнее человеческих, но и она не творит ничего нового, а только повторяет свои создания, видоизменяя их. Нового ничего нет, но *производить* — необходимость всего того, чему уже дана производительная способность, хотя бы это слово значило только *повторять*, что делает и сама природа: бессмертно видоизменяется, но не умирает. Уже если и скульптура родилась, так пусть ее живет, но пусть же сохранит, для здоровья, дородства и доброго цвета лица, лучший род жизни, и этот род — античный. Правда, мы нередко говорим: «Как это ново!», но поверьте, это восклицание не приносит еще большой чести произведению, а скорее служит упреком нашим сведениям или памяти. Ничего нет нового. Про самые хитрые изобретения, при малейшем знании успехов человеческой деятельности нельзя сказать: «Это изобретено», а разве: «Это изобреталось», тем более в искусстве. Оно, как и мысль, как и стихии, как и все в природе.

В чем же состоит этот античный род жизни скульптуры? В выборе *предметов из древнего мира*? Почти так, но с небольшим условием: *и в исполнении с древней натуры*. Изучение античных остатков доставит памяти не малое число *данных*, на которых может основаться явственное и верное понятие о том, какие именно были условия наружного изящества в древнем человеке; сравнение с настоящим дополнит эту необходимую библиотеку анатомических сведений и откроет в природе современного человека

хорошие, а может быть, и превосходные образцы частей. В самой Греции должны быть и доныне лучшие породы людей, точно так же, как многие страны искони славятся лучшими породами других животных, и это нимало не оскорбляет нашего первенства, потому что не наружные формы отличают человека от неразумного мира.

Стало быть единственным источником существования скульптуры есть древний мир, единственный предмет — древний мир, единственные способы и средства — в древнем мире. Какие условия налагает на скульптора его художничество? Изучение древнего мира. Но изучение не из ручных книжек, не из писем о мифологии, не из Анахарсисов и Антеноров французского изделия, не из немецких трактатов (Лессингова Лаокоона исключаем), нет — из подлинных источников, из антиков, древней поэзии, древней истории, древностей, изученных основательно, даже из языков чудной Эллады и великого Рима, ее воспитанника. Чтоб воскресить умершее художество, должно прежде всего отыскать его начала.

СПОСОБ ЛИТОГРАФИРОВАНИЯ НА ФАЯНСЕ, ФАРФОРЕ И СТЕКЛЕ[348]

Изобретения в наше время так быстро сменяются одно другим, что, право, делается страшно, чтобы какой-нибудь алхимик новых времен не открыл пункта для укрепления Архимедова рычага. Тогда прощай все изобретения! Но этого не будет, или, лучше сказать, кажется не будет, потому что в наш изобретательный век ничего нельзя отрицать безусловно. В успехах человеческой изобретательности Россия приняла еще с Ломоносова некоторое, а в наши времена и весьма деятельное участие. Давно ли изобретена гальванопластика, поговаривают уже об опытах с электровозом; тут г. Вешняков[349] усилил самую силу, там г. Хорунжевский[350] ходит на весах, и Бог знает, до чего это дойдет. Но пока все откры-

[348] Кукольник Н.В. Способ литографирования на фаянсе, фарфоре и стекле // Художественная газета. — 1840. — № 12. — С. 19–21.

[349] Вешняков Андрей Петрович (1798–?) — инженер, изобретатель.

[350] Хорунжевский В. — изобретатель, в т.ч. средства передвижения — весохода.

тия получат право гражданства в Европе, оправдаются в приложениях, обогатят изобретателей, чего искренне желаем, мы займемся не столь значительным, но весьма приятным, хозяйственно-художественным открытием способа литографирования на фаянсе, фарфоре и стекле поверх глазури.

С одной стороны, мы доныне поставлены были в необходимость довольствоваться гравированными английскими тарелками с истинно английским рисунком, с четырехугольными прудами, с кривыми домиками, с мостиками мимо речек и т. д. С другой стороны, фарфоровые тарелки с живописью обходились слишком дорого, так что мы в этом отношении оставались почти не причем. Новый способ дает возможность передавать на фаянс, стекло и фарфор произведения Рафаэля и Корреджио. Но к чему это? Удовольствуемся тем, что все красавицы Греведона[351] перейдут на тарелки и мы будем всегда иметь возможность находиться в самом приятном дамском обществе.

Г. Теребенев[352] (изобретатель) и г. *Семячкин*, принявший в его деле коммерческое участие, получили уже от правительства привилегию. Мы полагаем доставить немалое удовольствие читателям сообщением некоторых подробностей о новом способе украшения всякой посуды.

Обыкновенный литографический камень должно привести до возможной гладкости и плотности в лицевой поверхности; рисунок надобно проводить в чертах нарочито резко; вытравив камень, место под рисунком обмывать скипидаром; полученный посредством особых ручных приемов оттиск кладется на предмет, куда хотят перевести литографию. Фаянс и стекло предварительно покрывают флюсом и прожигают до тех пор, пока флюс не соединится с глазурью, потом покрывают посуду мастикою, распущенною в скипидаре. Тогда уже на место, покрытое мастикою, прикладывается оттиск и плотно укатывается особо для того приготовленным катком. Потом выжигается также особенным способом, который дает на посуде литографии с глянцем, полученным от самой глазури.

При самом производстве есть множество тайных ручных секретов, которые могут быть объяснены только опытами. Конечно, сам изобретатель откроет еще много нового при дальнейших усилиях; но пожалуйста, г. Теребенев, утешьте любителей хорошего столового

---

[351] Греведон Пьер-Луи (1776–1860) — живописец, литограф.

[352] Теребенев Константин Иванович (1811–1868) — рисовальщик, гравер, автор «Руководства к первоначальному изучению рисования».

прибора и пустите скорее в ход плоды вашего остроумного изобретения. В выгодах, которые вас ожидают, сомневаться нельзя. Каждому приятно будет заменить монотонию нашего фаянса, стекла и фарфора хорошенькими картинками.

ИЛЛЮМИНАЦИЯ В С.-ПЕТЕРБУРГЕ 8-ГО СЕНТЯБРЯ 1840 ГОДА[353]

Торжественный въезд высоконареченной невесты[354] Его Императорского Высочества Государя Наследника[355] совершился в день Рождества Богородицы, 8 сего сентября. Тысячи, или лучше, многие сотни тысяч людей почти целый день провели на улицах и площадях Петербурга, ожидая прибытия и потом радуясь о прибытии Августейшего Дома.

Художественная газета не считает себя вправе описывать подробно все обстоятельства, ознаменовавшие сей радостный день. Но не может отказать себе в удовольствии сказать свое мнение о тех предметах этого великолепного праздника, где замешались линии, рисунок, вкус, перспективный эффект и т. п.

Если не ошибаемся, петербургские улицы в первый раз испытали утреннее убранство своих домов; местами раскинутые на балконах и в окнах ковры сообщили празднику приятную пестроту, и мы с удовольствием сохраняем в своих столбцах воспоминание о балконе одного дома, принадлежащего частному лицу, против Владимирской церкви, который весь убран был густою массою цветов и зелени и украшен щитом из цветов же с вензеловыми именами высоких виновников торжества. Перед домом рассыпаны были по мостовой цветы... Как это умно и мило!

Ввечеру весь город был блистательно иллюминирован и об этой-то части народных торжеств мы хотим сказать несколько слов.

Со времен Великого Петра художники наши истощили всю изобретательность по искусству иллюминации. Убранство боль-

---

[353] Кукольник Н.В. Иллюминация в С.-Петербурге, 8-го сентября 1840 года // Художественная газета. — 1840. — № 18. — С. 1–7.

[354] Мария Александровна (1824–1880) — российская императрица, супруга Александра II.

[355] Александр II (1818–1881) — российский император.

шой, уже давно не существующей залы Зимнего дворца, огнями и водою, разнообразные узоры, раскинутые по обоим берегам Невы с фейерверками на воде, составили немалый предмет вдохновений Ломоносова, немалый, потому что он умел написать несколько стихотворений на одну и ту же тему: в них найдете и удачные стихи, и сильные мысли.

До сих пор Петергофские иллюминации служат нам отголоском прошедшего, но несмотря на вчерашний ветер, который во многих местах преждевременно тушил огни, мы полагаем, что старинные огне-украшения столицы нашей не могут сравниться со вчерашней иллюминацией. Уже и город не тот. Палаты частных людей и общественные здания, великолепно воздвигшиеся на месте прежних домов и домиков, дали ему другой вид, а иллюминации — другие возможности. Но в самом украшении домов огнями мы сохранили, кажется, старый вкус, старые пирамиды, солнце, звезды и однообразные (хотя и рококо) решетки времен Анны Иоанновны и Елисаветы Петровны. Мы заметили несколько транспарантов, но в памяти остался один, у Голландской церкви на Невском проспекте, да и то по сравнению с другими.

Новость и очищенный вкус необходимы в подобных украшениях точно так же, как и в убранстве бала, головы, в платьях, экипажах и т. д. Иллюминировать здание — значит огнями искусно обложить главные его линии, если они хороши, со вкусом придуманными украшениями скрыть их, если они дурны, или избегая однообразия, совершенно изменить их узорами. Большие щиты, пирамиды, солнце и звезды не иллюминируют здания, а стоя возле, отдельно, и нимало не заимствуя от него архитектурного величия, они нимало не сообщают ему своего огненного великолепия. Такого рода композиции весьма хороши для площадей, в конце пролета, образуемого улицами или для соединения нескольких иллюминаций в один сплошной вид и т. п., но они не для зданий, собственно.

Основываясь на изложенных правилах, мы были приятно удивлены великолепием иллюминации дома Главного штаба. Это именно теория архитектурного освещения, исполненная на практике, все главные линии были иллюминированы, все размеры окон обозначены огнями; узоры каждого круга придуманы удачно, мелкие окна третьего этажа скрыты звездами, придаточные орнаменты превосходны; словом, это была изящная иллюминация. Не говорим о ценности, это совершенно другая статья: ни за какие деньги нельзя купить вкуса и новости в изобретении. Подобное освещение здания мы называем архитектурным: оно имеет свои законы, изящество, правду. Не грус-

тно ли смотреть, когда позади колонн наставят плошек для того, чтобы выдвинуть мрачную их массу вперед и сказать: «Не забудьте, это здание с колоннами». Не лучше ли тесными кругами расположить огни снизу доверху и превратить колонну в огненный столб, даже спиральная огненная линия лучше, хотя она и уничтожает характер здания. Всех мелочных замечаний насчет украшения зданий огнями мы не приводим, но полагаем, что не дурно было бы кому следует подумать и об этой части художества; не мешало бы почитать ее довольно важною и необходимою, потому что она дает средства обнаружить вкус и сведения изобретателя. В этом же архитектурном роде нам особенно понравились освещения: дома Его Светлости принца Ольденбургского и дома адмирала князя Меншикова на Английской набережной. В первом мы заметили полноту архитектурного освещения, то есть и наружных линий здания и внутренних покоев. Окна, убранные большими канделябрами с пучками свечей, как будто свидетельствовали о радости хозяина; весь дом представлялся ликующим. Здесь кстати заметить, что освещение изнутри окон сообщает иллюминации полноту и смысл, а огненные фигуры перед темным домом, как бы они блистательны и высоки ни были, все еще не составляют настоящей иллюминации.

Из числа домов, иллюминированных внутри, укажем на частный дом, занимаемый негоциантом Буассонетом. Окна его были уставлены в несколько рядов сотнями свеч. Балконы отворены и украшены зеленью, цветами и померанцевыми деревьями — все это со вкусом, с роскошью, соответственною настоящему торжеству! Для довершения очарования балконы и комнаты радушного хозяина освещались по временам красным, драгоценным огнем!

Кроме освещения архитектурного, есть еще и другие роды освещений, которые принадлежат искусству в обширнейшем его значении, требуя помощи живописи и скульптуры. Из них важнейший есть род символический, который может употреблять или одно из трех знатнейших художеств, или все вместе. Живопись тут преимуществует.

В подобных радостных случаях каждый расположен более или менее к изобретению чего-нибудь нового для выражения своего восторга; каждый делает предположения, иногда гигантские. Не помним кто-то, во времена отдаленные предлагал посредине Невы укрепить на якорях несколько барок и снять для большого простора Троицкий мост, барки покрыть сплошным помостом, доведенным до зеркальной гладкости посредством струга и воска; на этом помосте воздвигнуть огненный храм для бала с двумя хорами музыкантов, а приезд на бал назначить на иллюминированных с возможным разнообра-

зием катерах. Мысль эта сохранилась, следовательно, заслуживает внимания.

Жаль, если бы и мысль К.П. Брюллова, родившаяся при настоящем случае, затерялась. В качестве художественных летописцев мы считаем обязанностью сохранить ее в столбцах наших. Вот она. На большой площади, которой объем мог бы соответствовать предположению, расставить полукружием на некотором возвышении колоссальные транспаранты с гербами всех провинций нашей Империи, соединив их в одно целое огненными гирляндами, а для держания гербов расставить воинов в древнерусском вооружении. Посредине — вензеловые изображения августейших виновников торжества. Вся Россия, представленная в гербах провинций, соединенная цветочными гирляндами любви и мира, свидетельствовала бы радость безмерной Империи! Вот мысль К.П. Брюллова! Лучшей символической иллюминации, кажется, нельзя придумать.

Дальнейшие роды... но до следующей иллюминации! Не все вдруг, довольно, кажется, на этот раз и того вывода, что иллюминация есть художество, имеет свои законы, свое изящество, как и все, основанное на здравом рассудке и здравом вкусе.

9-го сентября 1840.

СПЕКУЛАТИВНЫЕ ДОМА В С.-ПЕТЕРБУРГЕ[356]

В недавнее еще время дом в четыре этажа был в Петербурге маяком, по которому можно было узнавать, в какой части города находишься; теперь видим целые улицы в четыре этажа. Неужели это не украсило Петербурга? Напротив. Глазам стало так скучно, так грустно в этом однообразном, каменном лабиринте...

Дом в четыре этажа обнаруживает спекулативный дух, жадность к деньгам. Формы его — недостаток вкуса и изобретательности. С ним неизбежна также и скорость постройки, скорость предосудительная. Сколько дурных сторон в четырехэтажном доме? Три, остается четвертая — фасад, и этой-то стороны наши четырехэтажные дома вовсе не имеют, потому что строятся все на одну колодку,

[356] Кукольник Н.В. Спекулативные дома в С.Петербурге // Художественная газета. — 1840. — № 18. — С. 25–29.

вырубленную где-нибудь в Англии или, может быть, в Америке каким-нибудь купцом пятой гильдии. У этого купца был сначала дом об одном этаже, на квадрате в шесть или семь сажень; каждый год барыши позволяли ему надстраивать по одному ярусу, и таким образом выросла башня в несколько этажей, которая теперь служит моделью столичным домам.

Скажите, неужели подобные дома могут говорить о довольстве, богатстве, умении жить? Нет, эти качества обнаруживаются совершенно иными архитектоническими условиями: два этажа, флигеля, два двора, сад, отдаленные службы — вот естественные условия довольства и удобства городской жизни. Громадность прилична общественным зданиям и там составляет вместе с другими условиями красоту; в частном доме громадность, лишенная таких условий, сколоченная в ряды окошек и ярусов и покрытая целым кладбищем труб, только обезображивает город, невыгодно намекая на поводы своего происхождения. Еще можно простить эту компактную архитектуру в чисто торговом городке, где каждый житель ищет существенной выгоды в помещении, ближайшем к реке, морю, бирже и т. п., но в столице безмерной, раскидистой Империи компактность вовсе не согласна с ее требованиями.

Как повод подобной архитектуры лежит в источнике деньголюбия, которого поток от века поглощал все высокие, изящные движения духа и увлекал и мала и велика, то, конечно, никакие писания не отвлекут строящихся от такого направления, и все убеждения останутся только гласом вопиющего в пустыне. Но неужели нельзя, по крайней мере, пожертвовать пятым и шестым этажами наружному благообразию этих карточных домов, которые кажутся вырезанными из бубновых десяток, и переменить порядок этажей, подобный театральному расположению ярусов?

Вот этот несносный порядок. Внизу бенуары для лавочников, для съестных припасов, которым угрожает повседневная грязь и пыль. Потом идет первый ярус. Потом бельэтаж с полукружиями и окнами в полтора раза больше окон первого яруса, ради украшения и означения того, что это главный этаж (т. е. ради оптического обмана для честолюбивых на квартиры жильцов). Потом идут второй и третий ярусы (по обыкновенному счету четвертый и пятый этажи). Наконец тянется раек или, говоря проще, шестой этаж, для которого, к удивлению, еще находятся в Петербурге жители. Центр дома означен усеченным эллипсисом в виде транспаранта с балконом, которому для симметрии приданы в четвертом этаже без всякой нужды еще два чугунные балкончика по обеим сторонам ворот, редко пропорциональных; подле них

два подъезда, и вот вам фасад петербургского дома в несколько этажей. В последнее время придумали зимние балконы, которые еще были сносны на углах больших домов, не говоря уже о неприятном их сходстве с грибными наростами. Теперь эти балконы кстати и некстати стали прирастать ко множеству всяких домов, из чего наблюдатель поневоле выведет заключение, что у нас вкус заключается в предосудительном подражании каждой новости, каково бы ни было ее художественное достоинство, и что мы всеми силами стремимся к однообразию.

Из числа воздвигнутых в последнее время четырехэтажных петербургских домов обратил наше внимание один, по-видимому, весьма незавидный *домик* в Офицерской улице, ведущей к Большому театру; этот, говоря по сравнению с другими многоэтажными домами, четырехэтажный домик г. Зиберта[357] понравился нам именно потому, что отстал первый от принятых формул, и потому, что глядеть на него уже не так скучно, как на бубновые десятки... Конечно, десятка старше семерки, но очки в последней гораздо приятнее расположены, нежели в первой: больше простору, нет мучительной симметрии. Так и в домике г. Зиберта. Была ли это мысль архитектора, воля хозяина или просто случай, но в упомянутом домике размеры окон совершенно не похожи на размеры окон в домах, названных нами, по преимуществу, петербургскими домами; есть и ворота, но с угла, есть и балкон, но один и не посередине. Наглядитесь на петербургские дома и потом посмотрите на *домик* г. Зиберта, глазу тотчас станет веселее, и вы полюбите его за какое-то стремление к лучшему, изящнейшему разнообразию; а между тем, посмотрите, он, как городской житель, соблюл нравы своего города и вырос в четыре этажа!

Один известный наш журналист, глядя на неудачи своих подражателей, весьма остроумно заметил: «Если бы я стал издавать новый журнал, то старался бы увеличить его уже не в толщину, а в длину». Что если бы и хозяевам домов дал Бог побольше денег и вкуса, чтобы они перестали строить в вышину, а подражая нашему журналисту, раскинули бы свои здания в длину... Тогда Петербург в короткое время разбежался бы в размеры, соответственные обширности Империи, а другие размеры непременно бы потребовали других новых фасадов, один на другой не похожих, и сообщили бы частным зданиям вожделенное разнообразие и изящество, которые ныне уже слишком снисходительно уступают права свои другим требованиям века.

---

[357] Вероятно, Зиберт Христиан-Сименон (Христиан Егорович) (1791–1852) — коммерсант, владелец дома под № 12 по Офицерской улице (сведения на 1849 год). Современный адрес — ул. Декабристов, д. 11.

АННИНСКИЙ ЗИМНИЙ ДОМ
(Из краткого исторического описания построения Императорского Зимнего дома) [358]

I

1703–1732

Построение крепости, редутов и посадов императором Петром Великим на берегах, омываемых рекою Невою, нисколько не обнаруживает мысли преобразителя Царства русского о перенесении столицы на невские тундры. Сия мысль, по всем соображениям, посетила государя позже и явственно проявилась уже около 1711 года. Мы видим, что в сем году положены основания не только многим дворцам в предначертанном городе, но и некоторым загородным императорским увеселительным домам. Около того же года Петр Великий уже тщательно занимался проектами расположения Петербурга, не переставал до самой смерти усиливать средства к его застроению и поощрял частных людей, нередко пособием из собственной казны, к значительным постройкам. Император спешил с распространением и украшением Петербурга. Может быть, опасался, что преемники возвратят Москве права первенствующей столицы или отдадут их другому городу: последствия оправдали догадку: предположение вывести столицу из Петербурга, оставив в нем только адмиралтейство с сорокатысячным гарнизоном, было весьма близко к исполнению в государствование Петра II[359].

Император Петр Великий к украшению новой столицы употреблял таланты многих иностранцев, которые уже и в отечестве пользовались почетною известностью. Треццини[360], Микетти[361], Панови, Леблон[362], Кармедон, Гербель[363], Гаман, Швертфегер[364], фан Свитен,

---

[358] Кукольник Н.В. Аннинский зимний дом. (Из краткого исторического описания построения Императорского Зимнего дворца) // Русский вестник. — 1841. — № 1. — С. 346–376. Более подобно о Зимнем дворце в С.-Петербурге см.: Зимний дворец // Санкт-Петербург. Петроград. Ленинград : энцикл. справ. — М., 1992. — С. 223–225, Зимний дворец : очерки жизни императорской резиденции / Гос. Эрмитаж. — СПб., 2000, Тарасова Н.И. Зимний дворец Петра I. — СПб., 2006.

[359] Петр II Алексеевич (1715–1730) — российский император.

[360] Имеется в виду Д. Трезини.

[361] Микетти Никола (1675–1759) — архитектор, в 1719–1723 гг. работал в С.-Петербурге.

[362] Леблон Жан Батист Александр (1679–1719) — архитектор, главный архитектор Петербурга (1716–1719) — автор генерального плана Петербурга.

[363] Гербель Николай (1688–1724) — архитектор.

[364] Швертфегер Леонард (ок. 1680? — после 1738) — архитектор.

Браунштейн[365] и Растрелли, под руководством *великого зодчего всея России* деятельно трудились над распространением и украшением Петербурга. Государь имел великое утешение образовать в чужих краях русских зодчих, не самоучек, как бывало, а уже художников: Башмакова[366], Еропкина[367], Матвеева[368], Никитина[369], Земцова[370] и др. Земцов в последние годы царствования Петра I уже с пользою служил государю при построении Летнего дома, воздвигнутого по его плану, и при петергофских садовых и фонтанных работах, а при императрице Елисавете Петровне строил по собственному проекту Аничковский дом, оконченный по смерти его Дмитриевским[371], но впоследствии значительно измененный.

Возрастающий Петербург при жизни основателя укрепился навсегда на берегах невских. Многие полицейские распоряжения, мудро придуманные Петром Великим, споспешествовали распространению города: образован был особенный батальон солдат для городских строений из 500 человек (1717), учреждена отдельная канцелярия от строений (1723), а за год до смерти Петр Великий заботился уже об истории едва возникшего города. В указе, данном Сенату, государь повелел сенатской канцелярии приступить немедленно, через посредство городовой канцелярии, к собиранию известий по данной им собственноручной инструкции *для отсылки в кабинет Его Величества к сочинению гистории* (1724). Архитектор Треццини доставил в городовую канцелярию некоторые поверхностные сведения; другие места и лица медлили. Император вскоре преставился, и с ним при самом рождении умерла история новой столицы.

Император Петр Великий с 1703 по 1711 год жил в С.-Петербурге по-походному. Не любя блеска и пышности у себя, государь хотел однако же, чтобы вельможи его Двора, вельможи его Империи воздвигали и украшали жилища свои достойно их сана и величия са-

---

[365] Браунштейн Иоганн Фридрих (? — после 1728) — архитектор, работал в пригородах Петербурга.

[366] Башмаков Степан (1-я половина XVIII в.) — живописец, работал в Петергофском дворце.

[367] Еропкин Петр Михайлович (ок. 1698–1740) — архитектор, разработчик генерального плана Петербурга, главный архитектор «Комиссии о Санкт-Петербургском строении».

[368] Матвеев Андрей Матвеевич (1701–1739) — русский живописец, был пенсионером Петра I.

[369] Никитин Иван Никитич (ок. 1690–1742) — живописец, портретист.

[370] Земцов Михаил Григорьевич (1688–1743) — архитектор, полковник, один из первых строителей Петербурга.

[371] Имеется в виду Дмитриев Григорий Дмитриевич (1714–1746), архитектор, ученик М.Г. Земцова.

мого государства. Потому весьма многие здания, принадлежавшие государственным сановникам, далеко превосходили и позднейшие дворцы Петра Великого наружным и внутренним великолепием. Первым дворцом и почти первым строением Петербурга была походная деревянная палатка, построенная на берегу Невы, на С.-Петербургском острове близ новозаложенной крепости. Сей домик сохранился и поныне: жители Петербурга нередко и в радости, и в горе прибегают туда служить молебны.

До 1711 года государь не строил нового дворца, но в этом году предпринято построение вдруг семи дворцов: трех в городе, четырех загородных. Не позволено ли принять это обстоятельство за явное доказательство, что мысль о перенесении столицы навсегда в С.-Петербург принадлежит одиннадцатому году?

Из семи дворцов государь построил два для себя, один летний в саду, доныне не в полном однако же виде сохранившийся; другой, малый зимний, *поближе к Адмиралтейству*, фасом на Неву, а третий — для царевны Наталии Алексеевны[372].

Из загородных государь (1711) построил на берегу моря, за Калинкинской слободой, деревянный дом, прозванный *Екатерингофом*, и начал строением два великолепные дворца на *Стрелинской* мызе и в *Петергофе*, на Фонтанке Итальянский дом (в 1712), загородный приморский дом, прозванный Дубки — от дубовой рощи, Петром Великим насажденной (1714), палаты (1724) для государыни царицы Параскевы Феодоровны[373], впоследствии (1725) отданы под Императорскую Академию наук, наконец, в 1721 году начат строением новый каменный Зимний дом.

Государь при первоначальных проектах застроения Адмиралтейской стороны на пространстве, занимаемом зданиями, лежащими ныне между Миллионною и набережною, предполагал провести две улицы параллельно набережной: у самой Невы на том же почти месте, где построен был Зимний дом 1721 года, воздвигнут дворец, а на углу, против Адмиралтейства и Невы, Академию (вероятно, Морскую?).

В 1711 году, когда каменный Зимний дом был заложен, средняя улица уже существовала; левая ее сторона от Невы вовсе не была застроена. Дворец находился по правую ее сторону, и фасом обращен был на Неву, а по каналу к нему примыкали *мазанковые* службы. На другом конце улицы, также по правую ее сторону, близ Адмирал-

---

[372] Наталья Алексеевна (1673–1716) — царевна, дочь царя Алексея Михайловича.

[373] Прасковья Федоровна (1664–1723) — царица, супруга царя Ивана V.

тейства, построены уже были палаты Кикина. Когда была уничтожена средняя улица, с точностью определить невозможно: вероятно, она застраивалась постепенно, потому что в 1718 году начат строением на Невской набережной дом Ягужинского, который службами простирался до Миллионной.

В 1721 году государь приказал разобрать старый Зимний дом и построить другой, также на Невской набережной с новыми службами, а *мазанковые* перенести к *реке*, вероятно, Мойке, *поставить на каменные фундаменты и обратить для житья поваров*. Второй Зимний дом, как полагают, построен по плану архитектора Маттарнови[374], с гаванью, как тогда строились все знатнейшие дома. В семто втором Зимнем доме скончался император Петр Великий, по новейшим разысканиям, во второй от угла комнате.

До 1726 года дворец сей оставался в прежнем виде. 9-го же мая того года именным указом Екатерины I[375] и по чертежу за собственным подписанием императрицы приказано: *«Каменные палаты к старым набережным по сочиненному чертежу, а именно по каналу длиною на 52 саженях, от двора Скляева на 57 саженях, всего на 149 саженях вышиною, сверх погребов, в два апартамента, а старые палаты, которые стояли посреди двора в два апартамента и по каналу в один апартамент, разобрать и материалы, что выберется, употреблять в помянутое новое строение, а гавань засыпать...»*. Так сказано в подлинном объяснении полковника от фортификации и архитектора Треццини. Здание заложено 30-го мая 1726 года. Императрица собственными руками положила первый камень в основание, и еще в том же году Зимний дом был окончен. «Работа производилась, — запишет Треццини, — не только в торжественные дни, но и днем и ночью, материалы покупались и забирались в долг без торгов, которые бы могли замедлить строение. Денег издержано 15,572 руб. 26 1/8 коп.».

По заложении дворца через год без двух дней, мая 7-го дня 1727, скончалась императрица Екатерина I, и новый Зимний дом никогда уже не был обитаем членами Императорской фамилии. В самый день смерти императрицы Меншиков перевез императора-отрока в свой собственный дворец, на Преображенский остров, что ныне Васильевский, и чрез шесть дней после того приказал Треццини от имени государя строить новый императорский каменный дворец возле своего, на Преображенском же острове, между каменными коллегиями и церковью Воскресения Христова. Дворец сей пред-

---

[374] Маттарнови Георг Иоганн (?–1719) — архитектор, скульптор.

[375] Екатерина I (1684–1727) — российская императрица.

полагали строить в два апартамента с мезонинами, неправильным четырехугольником, на 173 $^1/_2$ саженях в окружности, а позади дворца — службы в один апартамент или этаж.

11 июня того же года государь собственными руками положил в основание первый камень и строение пошло быстро, так что до окончания еще года Треццини успел издержать до двадцати тысяч рублей, значительную тогда сумму! Гнев императора, постигший Меншикова, простерся и на собственный государев дворец, соседственный дому опального вельможи. Строение было оставлено, сам архитектор подпал под следствие, но оправдался. Между тем государь уехал в Москву и, полюбив древнюю столицу, хотел возвратить ей так недавно еще утраченные права.

Три года новая столица оставалась без жизни; три года она была лишена присутствия своих государей. Петр II скончался в Лефортовском дворце. Императрица Анна медлила с приездом. Двор и сановники находились в Москве, так что эти три года можно вычеркнуть из истории С.-Петербурга. Новорожденный город имел однако же то утешение, что императрица отвергла проект перенесения столицы в Москву, но не хотела, неизвестно почему, жить в Екатерининском Зимнем доме. Она избрала для своего пребывания дом покойного генерал-адмирала графа Федора Матвеевича Апраксина, а Зимний дом с тех пор служил для помещения: при Анне Иоанновне — придворных музыкантов, при Елисавете Петровне — живописных мастеровых, а потом — лейб-компании; при Екатерине II — снова музыкантов и служителей, наконец обращен в театр с невской стороны, а с Миллионной — под казармы 1-го батальона Преображенского полка.

Дом генерал-адмирала, избранный для жительства императрицею, составляет первое звено великолепной цепи огромных зданий, именуемой ныне *Императорским Зимним дворцом*, и простирается от Адмиралтейства по Неве до Эрмитажного театра включительно, а по Миллионной[376] — до Преображенского батальона.

Дом графа Апраксина был первый от Адмиралтейства, фасом на Неву; построение его относят к 1706 и даже к 1705 году, но едва ли справедливо: в 1705 году графа Апраксина[377] не было еще в Петербурге, а на одном из планов с означением первого Зимнего дома и палат Кикина, или Морской Академии, построенных в 1711 году, набережный адмиральский дом не показан, следственно, он не мог

---

[376] Более подробно о Миллионной улице в Петербурге см.: Измозик В.С. Пешком по Миллионной. — СПб., 2004, Я иду по Миллионной [сб.]. — СПб., 2000–2005. — Вып. 1–4.

[377] Апраксин Федор Матвеевич (1661–1728) — генерал-адмирал, президент Адмиралтейств-коллегии.

быть на сем месте и в 1711 году. К нему примыкал двором и стенами дом графа Рагузинского. Следовали: дом Ягужинского, графа Чернышева, вице-адмирала Крюйса (к Неве) и Лютеранская церковь (к Миллионной)[378], дом Олсуфьева (к Неве)[379] и *Желтые палаты*[380], последний дом к подъемному мосту. По каналу — *Синие палаты*, дома Шепелева, Броуна *при Шлюзе* и корабельного мастера Ная в Миллионной, примыкавший ко двору Крюйса. Другая сторона Миллионной, или Немецкой улицы, в 1725 году была простою слободою, а в 1734 году уже застроена домами частных людей, а именно, от канала к лугу дома: Головина, Футершера, Янговия, Ривенеля и Нартова[381]. На лугу до 1732 близ адмиралтейского болверка и адмиральского дома фасом на Неву стояли палаты Кикина, в коих с 1711 года помещалась Морская Академия. Обширный луг позади адмиральского, Рагузинского, Ягужинского, Чернышевского и Кикинского домов простирался незастроенным до Мойки; между старым Зимним домом и Желтыми, и Синими палатами проведен при императоре Петре Великом Зимний из Мойки в Неву канал, пересекавший Миллионную и Набережную улицы; а для свободного сообщения построены в то же царствование два подъемных моста, соответствующие настоящим каменным. Таково было расположение домов до 1732 в квартале, занимаемом ныне Императорским Зимним дворцом. В короткое время почти все здания были скуплены от казны для помещения придворных чинов и служителей; адмиральские же палаты перешли в собственность Императорской фамилии по духовной графа Апраксина 26 октября 1728 года, завещавшего дом свой с движимостью императору Петру II.

Императрица Анна Иоанновна, избрав для жительства дом адмиральский, в декабре 1730 года указала сделать к нему некоторые пристройки, подробно означенные на плане, подписанном императрицею в Москве.

---

[378] В 1734 двор Крюйсова дома доходит до Миллионной, или Немецкой улицы, а кирка не означена. *Примечание Н.В. Кукольника.*

[379] Синие и Желтые палаты строил гоф-интендант Мошков для придворных прачек. *Примечание Н.В. Кукольника.*

[380] Начат строением при Петре Великом в 1723. *Примечание Н.В. Кукольника.*

[381] Так показано на плане сего года, но из дел разных архивов явствует, что на всем этом пространстве находились палаты генерал-адмирала Головина, с флигелями и службами, отделяясь от Шепелевских переулком, а Миллионная, в настоящей ширине своей, начиналась только от второго подъемного моста. Нигде по делам об означенных четырех домах не упоминается, а из ведомости о выборке из Головинского дома вещей видно, что он имел значительную обширность, так что для показанных домов едва ли против писанного могло оставаться достаточное место. *Примечание Н.В. Кукольника.*

Гоф-интендант Мошков[382] объявил в январе 1731 года из Москвы полковнику Треццини Высочайшую волю и сообщил план, по которому к прибытию императрицы следовало построить: *церковь, четыре покоя для кабинета, четыре покоя для мыльни, три покоя для конфетных уборов, где изволит жить государыня принцесса, с одной стороны два, а с другой четыре покоя; а между ними зал — деревянные; в каменных флигелях у большого дома в конюшне, выбрав стойла, делать большую поварню, а где был погреб — хлебную с сенями. Позади от луга, в двух малых домах, из конюшен выбрав стойла, сделать поварню.*

Треццини заблаговременно исполнил возложенное на него поручение, к осени все было готово для принятия, к осени все было готово для принятия императрицы: трое триумфальных ворот[383] были построены для торжественного шествия ее величества. Государыня медлила — ожидали зимнего пути. В январе выпал обильный снег, дорога установилась, весь Двор в трое суток прибыл из Москвы в С.-Петербург, и государыня, ступив на крыльцо адмиральского дома, так сказать, навсегда утвердила его главным дворцом новой столицы.

Несмотря на сделанные пристройки, в разные времена адмиральские палаты не могли доставить всех удобств, каких требовал Двор императрицы. Крытые гонтом, тесные, они не заключали в себе ни одной порядочной залы, где бы прилично можно было поместить императорский трон. С другой стороны, деревянные постройки постоянно угрожали опасностью от огня, и государыня с наступлением весны решилась немедленно начать построение дворца, который бы вмещал тронную залу и несколько обширных парадных покоев. Архитектором избран итальянец Растрелли, присланный из чужих краев еще императором Петром Великим. Доставление нужных материалов возложено на канцелярию от строений, а главный надзор за ходом всего дела доверен надворным интендантам П.И. Мошкову и А.А. Кармедону[384].

II

1732–1741

Мысль о построении нового дворца должно отнести к самым первым месяцам пребывания императрицы в С.-Петербурге: уже 18-го апреля начали разбирать Кикинские палаты. Морская Академия,

---

[382] Мошков Петр Иванович — гоф-интендант.

[383] На Фонтанке у Аничковой слободы, на Мойке, тогда еще в виду адмиральского дома, и на Троицкой пристани. *Примечание Н.В. Кукольника.*

[384] Кармедон Антуан (?–1739) — директор Канцелярии от строений.

в них помещавшаяся, перенесена была на Преображенский остров. 11-го мая последовал именной указ надворному интенданту Кармедону следующего содержания: «Указали мы для строения нашего каменного дома, который строится близ Адмиралтейства, отпускать всякие материалы и другие потребности из той суммы, которая определена в канцелярию от строений, без всякого замедления и остановки».

17-го мая Кармедон, по требованию Растрелли, распорядился о доставке материалов, а 27-го мая последовала закладка здания.

Новый каменный дом фасом обращен был к Адмиралтейству. Боковые части значительно выступали против середины: в них еще были выступы к Неве и лугу. В сем отношении *Аннинский* дворец имел большое сходство с адмиралтейским фасом Елисаветинского, сохранившим в главном чертеже почти все его линии. Дом сей построен был в три этажа; от луговой наугольной части до служб, примыкавших к Рагузинскому дому, вероятно, простиралась одна из тех нарядных растреллиевских оград, которых рисунки доныне хранятся в чертежной гоф-интендантской конторы; другая наугольная невская часть примыкала к адмиралтейскому дому, в линию по Неве и связывала его с новым дворцом. Все здание вместе с адмиральскими палатами вмещало в себя: церковь, тронную залу с аванзалою, семьдесят разного размера покоев и театр — окончено строением и внутреннею отделкою в 1737 году.

Каменные работы прекратились в 1733, а в 1735 году от дурных крыш требовали уже значительных починок. Кровельную и плотничную работу первоначально принял на себя с торгов подрядчик Никифор Истомин, за две тысячи четыреста восемьдесят рублей, но исправить работ не мог, потому что на торгах слишком понизил цену; принуждены были нанимать за него других работников. С Истомина следовало взыскать тысячу сто восемьдесят рублей, заплаченных другим мастерам, но императрица помиловала Истомина, ради бедности, и еще пожаловала ему в пособие 200 рублей. Подряд перешел к иностранцу Эхту. Новый Зимний дом первоначально покрыт был гонтом; впоследствии, однако же, перекрыт железом, а весь гонт из разобранной крыши, императрица пожаловала на казармы Измайловского полка. Девяносто печей огревали все здание с адмиральским домом. Печи, преимущественно в среднем этаже, положены были из живописных изразцов и покоились на деревянных золоченых ножках; осенью и зимою, средним числом, ежемесячно выходило на отопление Аннинского Зимнего дома по сорок сажен дров.

Для каменных и других работ употребили почти всех находившихся в Петербурге каменщиков и других работников, даже от строения Александро-Невского монастыря, а из солдат постоянно до самого окончания постройки, кроме других команд, находился Астраханский пехотный полк. Не упустим сохранить имена мастеров, воздвигших первоначальный дворец: каменным делом управлял Вейс, столярным — Элер, кровельным — Эхт, золотарным и лаковым — Брункорст[385], печным — Арент-Фалекрат, штукатурным — Иван де Росси[386]; *пьедестальным* — Кобелев[387], других ремесел мастеров я не нашел. Итак, кроме Кобелева, все мастера были иностранцы, но не выписанные вновь, а уже проживавшие в Петербурге и других местах России.

Наружный вид всякого здания трудно описывать, но любители старины легко могут удовлетворить своему любопытству. Не только экземпляры, но и самые доски собрания гравированных видов С.-Петербурга в 1753 году случайно уцелели. Между ними на одном изображен общий фасад Аннинского Зимнего дома к Адмиралтейству; на другом — наугольной его части к Неве. Главных крылец во дворце было два: одно с набережной линии, а другое со двора; украшены каменными столбами и точеными балясинами; меньшие крыльца также с поручнями столярной работы, балконов три: один — на Адмиралтейство, другой — на Неву, третий — на луг. Лестницы — на невский подъезд и невский балкон были сделаны из белого камня; на крыше, для стока воды, проведены были желобья, которые оканчивались двадцатью восемью большими медными драконами, весом каждый в три с половиною пуда; драконы впоследствии были за ветхостью сняты и никакие новые украшения их не заменили. На фронтисписе две лежащие деревянные фигуры держали щит с вензелем императрицы, фронтиспис был весь вызолочен.

Внутреннего расположения покоев, за крайним недостатком планов того времени и за беспрерывными переделками в начале царствования Елисаветы Петровны, определить нет никакой возможности. Приблизительные соображения заставляют думать, что комнаты были расположены в следующем порядке: в средних этажах главного корпуса помещались парадные покои с разделявшею их темною галереею, она примыкала к зале, где ныне ротонда и новая столовая окнами к Адмиралтейству. Из сей залы чрез неболь-

---

[385] Брункорст Гендрик фон (1-я пол. XVIII в.) — лаковых, золотарных и оконичных дел мастер.

[386] Росси Иван Яковлевич (1699–1769) — архитектор, каменный мастер.

[387] Кобелев Василий Лонгинович (1-я пол. XVIII в.) — скульптор, «пьедестальный мастер».

шой кабинет можно было ходить из внутренних покоев в большую залу; к ней от угла примыкали четыре малые покоя, или кабинета; из большой залы — ход в аванзалу небольшую: к аванзале примыкала лестница, проведенная с внутреннего и невского подъездов. Аванзала от адмиральского дома была отделена глухою стеною, при ней стояла резная пирамида с фарфоровой посудой, называемая *буфетом*. Чрез небольшой покой проходили в светлую галерею при адмиральском доме, составлявшую часть нынешней, из галереи были ходы в покои адмиральские. У лестницы, что вела к аванзале, была церковь, ныне малая; восточною стеной она не доходила до стены главного здания: распространена весьма позже. В луговом крыле находился небольшой театр с боковыми покоями. В четырех покоях сего дворца некоторое время помещался Сенат, но в каких и когда именно, я не мог отыскать; в одном хранилась аннингофская модель. В нижнем этаже, кроме кухонь, сеней, галерей и лестниц, было пятнадцать покоев, из них в двух некоторое время помещалась камерцалмейстерская контора, в четырех — гоф-интендантская, а три назначены были для караульных и дежурных. В верхнем этаже — двадцать четыре жилые покоя.

В среднем, или главном этаже было, 180 окон, в нижнем — 111, а в верхнем — 116, во всем доме 130 дверей, в среднем этаже все из дуба.

В большой зале стоял резной трон; к нему вели шесть ступенек, разделенных уступом или площадкою; балдахин покоился на четырех точеных колоннах *композического* ордена; на других четырех точеных колоннах хоры для музыкантов, с точеным же балюстрадом; пятьдесят четыре резные пилястра поддерживали потолок или, лучше сказать, один цельный великолепнейший плафон, славу и гордость того времени, написанный Л. Караваком[388] с помощью девяти живописцев и двадцати двух учеников, маляров и московских списателей икон. На цепях, обернутых гарусом и усыпанных медными золочеными яблоками, висело огромное паникадило; в 1737 году оно упало и весьма повредилось, но его починили и с большею прочностью укрепили на месте. Между окон расставлены были двадцать четыре кронштейна с подсвечниками; *уборный пол* сложен из четырехсот дубовых штук с трехцветною посередине звездою (в четыре сажени в диаметре); в окнах и некоторых дверях — зеркальные стекла, присланные из Франции.

Аванзала была также украшена пилястрами, *штучными полами*, зеркальными окнами и плафонами работы того же Каравака. У сте-

[388] Каравак Луи (1684–1754) — живописец, портретист, гофмалер.

ны, отделявшей новый Зимний дом от адмиральских палат, возвышалась, как мы уже сказали, резная с позолотою пирамида: на ней симметрически расположена была фарфоровая и металлическая дорогая посуда.

В церкви те же резные пилястры и штучные полы[389].

Из остальных комнат только галерея была украшена двенадцатью картинами и двенадцатью барельефами, шестью хрустальными паникадилами, такими же девятнадцатью кронштейнами с подсвечниками и резными головками и фигурами, как называет Растрелли, *машкарами и купидами*; прочие покои были украшены белеными панелями и обоями. В среднем апартаменте, где не было паркета, положены дубовые, а в верхнем этаже и в *театре-комедии* — сосновые полы. Лестницы из полированной плиты, с точеными деревянными поручнями украшены были статуями; помосты в нижних сенях и двух главных лестницах — из мрамора; у прочих и в нижних галереях — из полированной плиты; потолки отделаны лепною работою.

Театр, помещенный в самом здании дворца, был довольно обширен: он имел двадцать пять сажен в длину и десять в ширину и отоплялся десятью печами. Хотя рисунок сему театру составлял Растрелли, но исполнением по сему рисунку, а равно письмом декораций и устройством машин занимался *комедияльных дел мастер*, как писали даже сановники, а иногда и просто *итальянский комедиант Дирон-бон*[390], (т. е. Джироламо Бон). *На театре-комедии*, несмотря на титул, представлялись оперы, как и на другом театре, который в то же время строили при Летнем доме живописец и архитектор Гуерра и машинист Карл Джибелли. На зимнем театре первая репетиция была исполнена 13-го января 1736 года, а первое представление — 29-го того же месяца; сорок человек солдат передвигали декорации.

Как о строении, принадлежавшем к Зимнему дому, должно упомянуть здесь и о манеже, или как тогда называли, *о конской школе*. Императрица повелела построить школу на 29 саженях в длину и на 10 в ширину на лугу против адмиральского дома еще в июне 1732. Рисунок, сделанный Эхтом, одобрил Растрелли и составил для постройки смету. В том же еще году школа была окончена и существовала до 1737; но когда Зимний дом был отстроен, императрица указала архитектору Бланку[391] манеж разобрать и поставить у конюшенных мазанок.

---

[389] Для новой церкви в то же время определены штатом священник (с жалованьем по 100 р. в год) — иеромонах (по 150 р.) и 30 певчих (с жалованьем от 15 до 80 р.). Певчие помещались в здании Зимнего дворца. *Примечание Н.В. Кукольника.*

[390] Бона (Бон) Джироламо (сер. XVIII в.) — декоратор, живописец.

[391] Бланк Иван Яковлевич (1708–1745) — архитектор.

Хотя Аннинский Зимний дом составляет с небольшим одну сторону Елисаветинского, но суммы, издержанные на его постройку, были весьма значительны, особенно по тому времени. На одну каменную работу, не считая каменных материалов и кирпича из разобранных строений, израсходовано в 1732 году более тридцати тысяч рублей; на резную работу, без позолоты — до двенадцати тысяч. Всех расходов исчислить нельзя, потому что какие казенные материалы и в каком количестве употреблены были, а равно некоторые по предмету немаловажные выдачи, по делам не показаны; за всем тем по ведомостям израсходовано по 1737 год до 80000 руб., а по 1741 с починками и запоздальными уплатами — до 95000 рублей. Строение полагали окончить в два года, наидалее; надеялись, что, по крайней мере, адмиральский дом будет готов переделкою в 1733 году. Мошков и Кармедон были непрерывно понуждаемы изустно и письменно. Граф Левенвольде[392] объявил: «Чтобы весною новые палаты, которые по берегу, отделать все в августе 1733 года». Несмотря на все понуждения построение было окончено вместо двух в шесть лет. Может быть, причиною замедления, некоторым образом, была и отлучка архитектора Растрелли, который вдруг был оторван от работ, когда дворец далеко еще не был окончен, и послан в Курляндию для строения палат обер-камергера графа Бирона на мызе Большой Руэнталь.

Растрелли не хотел или не мог поручить работу другому архитектору, снабдил своих мастеров и сотрудников точными и подробными инструкциями и отправился в Курляндию.

Скажем несколько слов о должностных лицах, участвовавших в построении дворца, и о художниках, украшавших Зимний дом плодами своего искусства.

П.И. Мошков, бывший домашним расходчиком при императрице Екатерине I, правил конторою гоф-интендантских дел; он имел в Миллионной собственный дом, от которого и переулок получил свое прозвание. Мошков имел свою мельницу и ставил наравне с другими подрядчиками доски на постройку дворца.

А.А. Кармедон, помощник Петра Великого в устройстве садов и фонтанов, правил дворцовою строения конторою домов и садов, ему поручен был ближайший надзор за правильною доставкою материалов. Кармедон нередко затруднялся в исполнении должности денежными средствами, отличался познаниями по строительной части, умер 30-го июля 1739 года.

---

[392] Левенвольде Рейнгольд Густав (1693–1758) — граф, обер-гофмаршал.

Смотрителем за работами с 1732 года назначен был поручик *Алексей Насонов*; в 1736 году он пожалован в капитаны. Насонов дослужился до бригадирского чина на одном и том же месте и построил три дворца: Аннинский, Елисаветинский и деревянный Зимний.

Единственным зодчим Зимнего дома был *Растрелли*; вся канцелярия и чертежная его в сем периоде состояла из двух лиц: архитектургии гезеля Федота Шанина и ученика Николая Васильева. Аннинский дворец был только зародышем знаменитого и великолепного здания, почему подробнее о Растрелли будет сказано ниже.

Главным живописцем Аннинского дворца был *Лудовик Каравак*, гасконец. Он первоначально занимался миниатюрною, потом портретною, наконец историческою живописью. Лучшие портреты его работы списаны с Бирона и его жены; но, несомненно, превосходнейшим его произведением был огромный плафон большой залы, хотя по мнению Фиорилло[393], колорит плафона хорош, но фигуры и украшения мелочны. Каравак умер в С.-Петербурге в 1752 году. Помощниками его по Аннинскому дворцу были: русские живописцы *Андрей Матвеев, Михайло Негрубов, Федор Воробьев*[394]*, Иван Мелехов и Михайло Беляков*[395]; из них некоторые уже имели, а другие приобрели впоследствии самостоятельную славу, впрочем, для потомков утраченную вместе с произведениями. Иностранных живописцев при Караваке было только двое: *Бартоломео Тарсиа*[396], вторично приехавший в Россию в 1735 году, и Гезель. Для грунтовки, растирания красок и других работ к мастерской Каравака принадлежали маляры и ученики артиллерийской и адмиралтейской команды, и партикулярной верфи, числом шестнадцать, и шесть московских иконописцев.

Каравак, пожалованный императрицею титулом первого придворного живописца, пользовался особенным всеобщим уважением, как то видно из письменных сношений его с интендантами и другими лицами, чего в то время не удостаивался почти ни один художник. О живописцах по декоративной части, *Боне* и *Гуере*, и о машинисте *Джибелли* я упомянул выше. Скульптурных произведений особенно важных, в Аннинском дворце не было: сего рода украшения заменяла кудрявая резная работа с резными же *машкарами и купидами*, облитая яркою позолотой. Но исполнение сей работы заслуживало похвалу Растрелли, и имена мастеров резного дела: *Сен-Лорана*

---

[393] Фиорилло Иоганн Доминик (1748–1821) — историк искусства.

[394] Воробьев Федор (?–1737) — живописец.

[395] Беляков Иван (перв. пол. XVIII в.) — живописец, участвовал в росписи Монплезира в Петергофе.

[396] Тарсиа Бартоломео (1689–1765) — живописец.

с сыном и *Соломона Цельбрехта*, столярного *Мишеля* и штукатурной композиции, или лепной работы, *Александра Мартелли*[397] — не могут быть пропущены в историческом описании Аннинского дворца. Как мастера, так и художники из иностранцев все деловые бумаги писали по-русски, а подписывали каждый на своем языке. Даже архитектор, в этом периоде на доношениях, писанных по-русски, нередко собственною рукою подписывал: de Rastrelli.

III

1741–1753

Последние годы царствования императрицы Анны Иоанновны протекли без особенных по Зимнему дворцу событий. Год с небольшим управления Анны Леопольдовны[398] не оставил решительно никаких следов в истории Зимнего дома; по сему предмету ни одной бумаги времени Регентства до нас не дошло, и только с декабря 1741 года по вступлении уже на престол Елисаветы Петровны появляются некоторые письменные свидетельства о немногих работах и украшениях главного жилища Императорской фамилии. Приезд ко Двору герцога Шлезвиг-Гольстейнского, Карла-Петра Ульриха[399], племянника императрицы, объявленного наследником престола; прибытие вскоре после того княгини Ангальт-Цербстской[400] с дочерью в Москву, а наконец и бракосочетание великого князя Петра Федоровича с великою княгинею Екатериною Алексеевною — все эти обстоятельства делали Аннинский Зимний дом совершенно непоместительным.

Императрица приказала построить деревянный, для скорости, флигель на каменном фундаменте. Место для флигеля избрано было между наугольною луговою частью Зимнего дома и Адмиралтейским каналом. Больверк[401], принадлежавший к адмиралтейским укреплениям, срыт, а для сообщения луга с Невскою набережною в новом флигеле сделаны ворота. В наружном виде тщательно сохранен не только архитектурный характер, но даже размеры окон, кариатиды, фронтиспис и вообще все украшения главного здания. Погребной и нижний этажи были каменные; два верхние — деревянные;

---

[397] Вероятно, Мартелли Александр (1712–1780) — художник.

[398] Анна Леопольдовна (1718–1746) — регент при императоре Иване VI.

[399] Петр III (1728–1762) — российский император.

[400] Иоганна-Елизавета Гольштейн-Готторпская (1712–1760) — регент Ангальт-Цербста.

[401] Больверк — бастион.

флигель примыкал одной стороною к Зимнему дому, с которым по всем трем апартаментам имел сообщение, а другою к Адмиралтейскому каналу. Первоначально построен он был на 21 сажени в длину и на 7 в ширину и заключал с небольшим двадцать комнат во всех трех этажах. В 1747 году государыня приказала проездные ворота заделать и обратить в два жилых покоя, да у канала к лугу пристроить вновь апартамент для церкви с каменными сводами и подъездом. На всю постройку в 1746 году израсходовано 28484 руб., кроме штукатурной, резной и оконничной работы; сколько издержано в 1747 году, не показано, но по соображениям, издержки на новый флигель простирались до сорока тысяч рублей.

Несмотря на пристройку нового, довольно обширного флигеля, расположения покоев в главном корпусе императрица не находила удобным, а число их достаточным. Уже в 1742 году государыня нашла нужным переделать опочивальню; пять покоев с луговой стороны, для того назначенных, переменили свое расположение, а в 1743 году снова переделаны и украшены зеркалами, резною работою мастера Дункера[402] и великолепным альковом. По левую сторону ворот сделана мыльня и деревянная лестница пред большою залою в верхний апартамент.

Вероятно, в этих же годах на половине императрицы устроена церковь, потому что по делам с 1744 года встречается постоянно различие между большою и малою церквами. Малая церковь в 1747 перенесена в верхний этаж новопостроенного флигеля. В большой же церкви, что ныне малая, в 1744 году возобновили всю позолоту на иконостасе резных фигур и карнизов, а пестрый фальшивый мрамор в иконостасе *композициею*. Издержки составили сумму 4967 руб. 57 коп.

В 1749 году государыня приказала поставить над большою церковью пять, а над малою одну главу, но Растрелли представил о невозможности поместить на крыше большой церкви более трех глухих глав и для них чертежи. Императрица утвердила проект Растрелли, и в том же 1749 году поставили и вызолотили три главы на большую церковь, а одну — на малую, с яблоками, крестами и вазами из белой жести.

Главнейшая перестройка, исполненная в главном здании Зимнего дома до 1753 года, состояла в *расширении аванзалы* (ныне концертная). Пирамида с фарфоровою посудою примыкала к глухой стене, отделявшей адмиральский дом от нового. Пирамиду разобрали, стену выломали; за стеною следовала передняя, служившая переходом в большие покои государя наследника (вероятно, до женитьбы);

[402] Дункер Иоганн (Яган)-Франц (1718–1798) — скульптор, резчик по дереву.

в этой комнате каменные простенки также выломали и присоединили все это пространство к аванзале. Следующие два покоя были прежде заняты под опочивальню великого князя; среднюю стену разобрали и уничтожили две лестницы по обеим сторонам тех покоев; все это пространство заняли одною, довольно обширною залою. При ней приказано было сделать одну большую лестницу, но как нужный для того дуб в наличности в казенных магазинах не оказался, то вынули из Рагузинского дома готовую лестницу и перенесли в адмиральский. К сей новой зале примыкали еще три обширные покоя, которые вместе с первым назывались антикаморами, и также были внутри несколько переделаны (ныне большая и малая аванзалы). Все перестройки внутри адмиральского дома были решены еще в марте 1746 года и по смете требовали до 26000 руб., но по неизвестным причинам начаты в январе и окончены в сентябре 1749 года, и обошлись казне в 16363 руб. 87 коп.

Исчисленными переменами еще не ограничились все перестройки, исполненные при Елисавете Петровне в Аннинском Зимнем доме и других дворцовых строениях. Кроме новостроящихся дворцов, во всех зданиях, к Императорскому Двору принадлежавших, произведены были значительные работы: в Зимнем каменном доме и адмиральском тщательно осмотрели пожарные простенки, сделали к ним новые железные двери; верхнюю кухню с хлебными и скатертными заменили жилыми покоями, а кухню перенесли вниз; нижнюю перевели на Рагузинский двор, на место гоф-интендантских магазинов, а самые палаты Рагузинские отделаны были для гвардейских полковников. Смольный дом убран с роскошью, и государыня нередко проживала в нем зимою по несколько недель; старый Зимний дом, где жили музыканты и помещались мастерские Легрена[403] и других придворных живописцев, очищен и переделан для лейб-компанцев; при старом Летнем доме построен небольшой Эрмитаж; при Итальянском, где находился нынешний царскосельский зеркальный кабинет, построен театр. На все работы издержано до 50 тысяч рублей.

Елисавета Петровна обогатила Зимний дом многочисленными и немаловажными внутренними украшениями. Императрица тотчас по вступлении на престол украсила собственные свои покои двумя бронзовыми бюстами государя-родителя работы Цвенгофа[404]; многие покои приказала покрыть дорогими живописными обоями; для четырех антикамор выписаны были из Франции шпалеры, но ока-

[403] Легрен Жан Шарль (1709–1784) — придворный живописец.
[404] Цвенгоф Иоганн-Антон (1694–1756) — скульптор.

зались узки. Растрелли придумал снизу сделать широкие золоченые панели; для исполнения сей работы требовалось немалое время, потому и решили пустые места подбить холстиною и расписать под лепную работу. Церковь украшена была образами и плафоном; бывшие покои великого князя, новый флигель и светлая галерея также обогатились плафонами и картинами. Позолота в большой и аванзалах от времени почернела, в 1751 году ее возобновили. Примыкавшие к аванзале антикаморы между шпалер и около окон, сделанных вновь, украсили золоченою резьбою, работы искусных в своем деле Мишеля и Лепренга. Позолота шести покоев обошлась без малого в 40000 рублей. Аванзала давно уже имела зеркальные окна, а как в антикаморы сделаны были окна по чертежу окон аванзалы, то для них выписали из Франции также зеркальные окна, стоившие 1600 рублей. Большая и аванзалы, четыре антикаморы, парадная опочивальня, аудиенц-камора и еще семь парадных покоев украшены были большими зеркалами, также выписанными из Франции с лишком за 6000 руб. Один из собственных покоев императрицы убран янтарем: по стенам в нем расставили множество янтарных же статуек, подсвечников, игольников, шахмат, дамок с досками, блюдечек с марками и других игрушек. Янтарный кабинет приведен в порядок только в 1747 году, выпискою из Кенигсберга янтарю на 280 гульденов. Нежность материала и работы были причиною, что почти каждый год надобно было производить починки, для чего до самого перенесения кабинета в Царское Село употребляли лепного дела мастера Мартелли. Другой покой был занят дорогою оружейною императрицы, любившею, как известно, охоту, особенно на тетеревей. Из меньших украшений упомяну только о штучных полах, привезенных из Курляндии и положенных в собственные покои государыни и в антикаморы, и о четырехстах жестяных подсвечниках, поставленных пирамидами на двух больших лестницах.

При Зимнем доме уже и в этом периоде находился Эрмитаж как принадлежность всех дворцов со времен Петра Великого, но где именно, я отыскать не мог: встретил только показание, что он был в деревянном флигеле в 1745 году. Механик Кейзер сделал подъемный стул для сего Эрмитажа, а в 1747 там жил Каравак и писал плафоны.

Нет почти никакого сомнения, что зимний придворный *театр-комедия* находился при Зимнем доме в особом флигеле, отделенном от адмиральского тремя проходными покоями и светлою галереею. В 1742 году он был значительно распространен и переделан по новому плану, и назывался то *комеди-опера*, то *оперным домом*. Импе-

ратрица любила сценические представления и положила первое прочное основание русскому театру.

Множество мелочных удобств приобретал зимний театр ежегодно. Императрица сама их придумывала; чертежи составлял Растрелли; по ним исполняли Валериани[405] и Джибелли с помощью русских художников. Находясь в Москве в 1749 году, государыня от 7-го октября приказала графу Фермору[406] написать к графу Растрелли, чтобы *возле большой царской ложи, в побочной первой ложе сделать решетку отворчатую, чтобы можно было отворять и растворять, и вызолотить, да для теплоты камин, по пропорции той побочной ложи, с закрышкою трубы.*

Валериани, занимавшийся в боковых комнатах оперного дома писанием плафонов для Царскосельского дворца, 14 того же октября рапортовал канцелярии от строений о большой ветхости того дома. На другой же день граф Растрелли осматривал театр и нашел его также ветхим и от огня опасным. Исполнить приказания императрицы не находили возможным и представили о причинах. Государыня приказала отвечать, что *о ветхости того оперного дома надлежало было, осмотря, учинить представление еще летом, в которое время ту ветхость, тако ж и печи, починкою, а что следует вновь деланьем исправить было способнее, а ныне о той ветхости представление учинено уже с получения ордера о сделании решетки, и тако удобное время упущено;* за что государыня *изволила иметь гнев* и приказала починить его к прибытию своему, как будет возможно.

Но сей второй ордер не застал уже зимнего театра: ордер получен 21-го октября, а с 18-го на 19-е число Валериани, окончив работы и оставив только живописца Ст. Иванова[407] и маляра Ивана Тимофеева, в наказание за неисправность под арестом ушел из оперного дома с живописцами и учениками. Около семи часов, когда все спали, капрала Сизякова разбудил шум пламени: за печью близ трубы горел потолок, пожар шел из той комнаты, где писал Валериани, и в короткое время обхватил весь театр. Далее огню не дали распространиться, и пожар окончился уничтожением одного театра. По следствию причин не оказалось, но, кажется, и не следовало искать их — причины налицо: печи были ветхи, а Валериани для просушки плафонов приказывал топить свою мастерскою по два раза в день. Когда известие о пожаре достигло Москвы, государыня повелела прислать к себе

---

[405] Валериани Джузеппе (1708–1762) — живописец, театральный декоратор.

[406] Фермор Вилим Вилимович (1702–1771) — граф, сенатор, генерал-аншеф.

[407] Степанов Иван (Корчемский Степан Иванов) (? — после 1757) — живописец, выполнял работы по поручениям Канцелярии от строений в Петербурге.

майора Рамбурга, бывшего смотрителем оперного дома; между тем для *действия комедий* в декабре того же года к прибытию императрицы приказано Джибелли по чертежам графа Растрелли сделать вновь небольшой переносный театр, *который бы можно вносить и выносить в скорости в проходные залы.* Но такой театр не мог быть удобопоместителен для Двора Елисаветы Петровны. В 1750 году по чертежам обер-архитектора графа Растрелли тот же Джибелли с помощью русских художников и мастеров близ гардероба возле Зеленой залы, где помещался переносный театр при новосделанной лестнице (из Рагузинского), построил новый оперный дом для представления итальянских интермедий и французских комедий, *с лавками в два этажа.* 27-го ноября 1750 года последовало уже открытие театра; смотрение за ним поручено тому же оправданному майору Рамбургу, но в дни представлений против огня принимались предосторожности: привозили четыре или пять заливных труб; дежурный офицер после представления осматривал все углы и тушил лично все огни до последнего. Представления в оперных домах происходили в неопределенное время по предварительному назначению государыни, иногда за две недели вперед, но с 175? года указано было представлять в оперном доме комедии и *тражедии* два раза в неделю, каждый вторник и пяток, даже во время отсутствия Императорской фамилии из столицы, а *действом начинать* в семь часов пополудни.

Кроме увеселений сценических и охоты, императрица Елисавета Петровна в первые два года царствования находила большое удовольствие в карусельных забавах. При Летнем доме карусель была уже устроена, а в 1745 году государыня приказала мастеру фон Болесу[408] непременно в октябре месяце перевести карусель из Летнего дома в манеж на Ягужинский двор, а в Летнем доме устроить зимою точно такую же, *дабы императрица,* как пишет граф Растрелли, *имела сие удовольствие непрерывно без затруднения в перевозке карусели с места на место.* Карусель или, как тогда называли, *машина с коньками и колясками* была готова к назначенному сроку, но замедления происходили от кладки штучного пола. Императрица указала вместо паркета покрыть пол парусиною и расписать красками на масле. Над манежем, где находилась карусель, жили малолетние певчие; пять лет спустя для удобнейшего помещения певчих приказано было отделать весь манеж, а карусель разобрав, хранить до указа.

Императрица Елисавета Петровна наследовала от родителя своего особенное расположение к потешным огням и фонтанам и считала их

[408] Вероятно, Болос Харман ван (1689–1764) — голандский мастер, плотник.

лучшим украшением торжественных празднеств. В Аннинском Зимнем доме до построения и даже в первые годы работ нового дворца граф Растрелли ежегодно, в день коронации, если государыня в это время проживала в С.-Петербурге, устраивал в Большой зале и галерее фонтаны, *кашкады, банкетные столы* и украшал стены великолепными огнями. Кроме сего дня, подобные празднества происходили в Зимнем дворце по случаю *вечного замирения с короною Шведскою* в 1743 и по случаю бракосочетания государя наследника с великою княгинею Екатериною Алексеевною в 1745 годах. Последнее было великолепнее всех других торжеств сего царствования. Для фонтанов выкопали особые из Невы каналы; устроили огромные бассейны; шестнадцать лошадей подымали в них воду; сходы для каскадов и другие временные украшения расписали под мрамор; шесть тысяч шкаликов освещали большую залу; на лугу у дворца для народа граф Растрелли поставил крашеные пирамиды и бросил фонтаны из меду и других питей; израсходовали 5575 руб. До сего времени бассейны для фонтанов ежегодно делались вновь; но с 1745 года уже постоянно пребывали на своих местах, и когда приближался день фонтанов, их снаряжали с незначительными издержками.

Из описания перестроек и украшений Зимнего дома в сем периоде видно, что расходы или вовсе, или по частям не показаны по многим статьям. По выводам из дел можно однако же определить сумму расходов известных: она простирается до 300000 рублей, с лишком втрое против суммы, употребленной на построение Аннинского дворца с основания. Непоказанных расходов смело можно считать по сравнению цен и стоимости предметов на 200000 рублей.

Упомянем в заключение о некоторых лицах, принимавших участие в дворцовых работах сего периода. Императорские приказания в интендантскую контору и канцелярию от строений переходили через посредство действительного тайного советника барона фон Миниха[409] и обер-маршала Шепелева[410]. Обер-архитектор и майор А. Насонов нередко получали их лично из собственных уст ее величества. Никакая постройка не только в Зимнем, но и в других дворцах государыни не делалась без ведома, сметы и чертежа графа Растрелли. Гоф-интендантскими делами правил Иван Иванович Шаргородский. Художники значительно умножались в этом периоде. *Каравак* продолжал писать плафоны, но как требования на работы сего рода

---

[409] Вероятно, Миних Сергей Христофорович (1707–1788) — действительный тайный советник, председатель Коммерц-коллегии.

[410] Шепелев Дмитрий Андреевич (1710–1762) — обер-гофмаршал.

умножились, то выписали из Италии искусного живописца *Валериани*, который в отечестве приобрел уже значительную славу по части театральной и перспективной живописи. С ним прибыл *Антонио Перезинотти*[411], художник высокого таланта. *Тарсия* также работал для Зимнего дома и в этом периоде. *Джузеппо Валериани* написал два образа в церковь и плафон в опочивальню. За первые заплачено 200, за второй 800 рублей. Он же писал плафоны и для Царскосельского дворца, но главным его занятием было изготовление декораций для императорских театров. *Антонио Перезинотти* участвовал во всех работах Валериани и расписал с помощью русского живописца Соловьева антикаморы под лепную работу: по сей части он был необыкновенно искусен, и живопись его обманывала глаза. В этом же периоде приехали в Россию братья *Христоф*[412] и отличный портретный и исторический живописец *Фридрих Грот*: последний писал животных и в качестве кабинетного живописца был употребляем обер-архитектором вместе с Караваком для оценки произведений других художников, сам же для Зимнего дворца не получал никаких заказов. Что писал *Ле Грен* (Le Grain) для Зимнего дома, я не нашел, но его мастерская в 1744 году была в старом Зимнем дворце, где он изготовлял плафоны для летних домов. В 1753 году приехал в Петербург живописец *Балерини*[413], но обер-архитектор нашел нужным подвергнуть его предварительному испытанию, для чего исходатайствовал ему незначительные заказы. В дальнейших годах я не встречал уже имени сего художника. Число русских художников в продолжение сего времени значительно умножилось, но все они, несмотря на обширные таланты некоторых, трудились в качестве помощников в мастерских художников иностранных; один только коллежский асессор Вишняков[414] работал более независимо, но поручаемые ему занятия ограничивались большею частью списанием копий и очисткою плафонов. Кроме русских художников, исчисленных в предыдущей главе, в сем периоде встречаются имена живописцев Михайлы Белопольского[415], Ивана Милькова, Максима Гарконецкого и Ивана Скородумова[416] и орнаментальных мастеров Негрубова, Егора Морозова и Андрея Иванова.

---

[411] Перезинотти Антонио (1708–1778) — живописец, декоратор.

[412] Имеются в виду: Грот Георг-Кристоф (1716–1749) — живописец и Грот Иоганн-Фридрих (1717–1801/1806) — живописец.

[413] Балларини Паоло (1712– после 1769) — живописец, декоратор.

[414] Вишняков Иван Яковлевич (1699–1761) — живописец.

[415] Вероятно, Белопольский Василий (перв. пол. 18 в.) — живописец, участвовал в росписи Петропавловского собора в Петербурге.

[416] Скородумов Иван Иванович — живописец.

СТАТУЯ ПЕТРА ВЕЛИКОГО В МАЛЫХ РАЗМЕРАХ[417]

Давно уже ввелось в европейской скульптуре обыкновение переводить большие круглые фигуры в малые размеры; такие повторения-статуэты удобны для помещения в небольших комнатах, кабинетах, беседках и т. п. Ведет ли это обыкновение к прямой пользе художества, к распространению вкуса и любви к прекрасному искусству ваяния, право, не знаем. Помнится по истории скульптуры, что великим ее двигателем в древние и новейшие времена была любовь к подлинным произведениям, и распространение современных французских статуэт едва ли подействовало благодетельно на вкус и художественные познания во Франции. Знаем также, что это на спекуляции основанное нововведение размножило посредственные произведения скульптуры до числа лубочных картинок, которые несмотря на свою многочисленность, не возбудили в народе русском особенной страсти к живописи. Дело в том, во-первых, что копия всегда далеко уступает оригиналу, во-вторых, что с уменьшением естественных, на прямых законах искусства основанных размеров, изменяется характер и сила выражения, и прекрасное в своем настоящем виде делается в малом виде незначительным, а иногда и пошлым. Но каково бы ни было в существе приложение подобных художественных произведений к общественной жизни, они имеют свою хорошую сторону. Они служат приятным и полезным украшением мастерских и кабинетов, хотя и действуют более на память, нежели по впечатлению на глаз и душу. Сколько прекрасного может почерпнуть воображение в одном немом напоминовении о минувших благодетелях рода человеческого; какие образы гражданской и воинской доблести могут воскреснуть в памяти при виде бюстов, барельефов и статуй — этих новейших иероглифов души человеческой? В тишине кабинета может для вас совершиться без всякой сторонней помощи счастливая метаморфоза! Вы устали, вы отдыхаете в одушевительной беседе с тенями минувших, — и ряд видений чистых, бестелесных заменяет вам нестройную, нечистую толпу житейских впечатлений. Глаз волею-неволею занят предстоящим — и над

[417] Кукольник Н.В. Статуя Петра Великого в малых размерах // Художественная газета. — 1841. — № 3. — С. 1–3. Статья ранее переиздавалась в сокращенном виде см.: Кривдина О.А. Художественная газета / О.А. Кривдина, Б.Б. Тычинин // Кривдина О.А. Размышления о скульптуре / О.А. Кривдина, Б.Б. Тычинин. — СПб., 2010. — С. 145–147.

вами менее властен бледный призрак действительности, менее оскорбляют вас ее печальные спутники... и вот в то самое мгновение, как мы переводим наши мысли на бумагу, перед нами открывается чудная, бесконечная эпопея, лучше самой Илиады — чудесный, пиитический барельеф, какого не изваяла ни рука Торвальдсена, ни рука Буонаротти[418]! То история нашего отечества! В ней благороднейший источник ваших дум и размышлений, в ней разрешение вопросов настоящего и залог ее будущности, в ней полжизни вашей! Вы почти счастливы, но почему? Перед вами небольшая статуя Петра Великого! Мгновение — и благодаря быстрой мысли перед вами Сам Он, перед вами Тот, по чьей неизреченной милости в России есть науки и художества, по чьей неизреченной милости есть у вас и кабинет, и статуи, и книги!

Нет сомнения, что при ближайшем знакомстве русских художников с русскою историей, при новых возможностях воскресить ее колоссальные фигуры в небольших размерах, кабинетная скульптура наша скоро обогатится замечательным собранием миниатюрных изваяний. Тогда можно будет заменить неудачный опыт зрелым трудом, работу ремесленника — гениальным созданием, глыбу глины, служившей только, как мы сказали, знаком, иероглифом можно будет заменить живым истолкованием, одушевленным изображением!

Если бы мы имели средства, то в надежде на будущие успехи нашей скульптурной деятельности устроили бы себе кабинет длиною à la Napoleon; вместо обоев — книги, вместо зеркал — картины, вместо всякого рода украшений, не имеющих никакого значения, — барельефы, бюсты, статуэты царей наших: Петра Великого, Екатерины II, Александра Благословенного, великих полководцев России: Суворова, Румянцева[419], Шереметева, Репнина[420], Кутузова[421], Барклая[422]. Тут же с лирами пойдут тени Державина, Пушкина[423], Карамзина; тут же улыбнется фон Визин[424] и Грибоедов[425]; далее государственная мудрость, гражданская добродетель и благотворение засияют на ликах наших великих сановников: Меншикова, Шаховского[426],

---

[418] Имеется в виду Микеланджело Буонарроти.

[419] Румянцев-Задунайский Петр Александрович (1725–1796) — генерал-фельдмаршал.

[420] Репнин Николай Васильевич (1734–1801) — генерал-фельдмаршал.

[421] Кутузов Михаил Илларионович (1745–1813) — князь, генерал-фельдмаршал.

[422] Барклай де Толли Михаил Богданович (1761–1818) — князь, генерал-фельдмаршал.

[423] Державин Гавриил Романович (1743–1816) — русский писатель.

[424] Фонвизин Денис Иванович (1745–1792) — писатель.

[425] Грибоедов Александр Сергеевич (1795–1829) — писатель.

[426] Шаховской Иван Леонтьевич (1777–1860) — генерал от инфантерии.

Безбородко[427], Румянцева, Строганова, Бецкого[428], Дашкова[429]! Но, простите, мы увлекаемся, когда мы доживем до средств, которые бы сколько-нибудь извинили нашу мечтательность? Пусть же этот воображаемый, вожделенный кабинет остается на всякий случай в нашем воображении и растет в нем с успехами русских художеств. А покуда мы сделали инаугурацию, и можно ли ее сделать лучше, достойнее, как поставить перед собою статую Петра Великого?

Всем этим желаем сказать, что с самого начала появления у нас малых статуй, несмотря на невыгодную их сторону в чисто художественном отношении, мы с особенною снисходительностью приветствовали первые в них опыты наших художников и радуемся теперь, что изображение Петра Великого подало нам случай высказать мысли наши о выгодах и невыгодах подобных статуэт.

Не место здесь входить в художественный разбор достоинств этого замечательного произведения в оригинале, равно оставляем теперь близкий к нему вопрос об античном и новейшем костюме; скажем только, что колоссальная статуя Петра Великого исполнена французским скульптором Жаком[430] по Высочайшему повелению для города Кронштадта, где она поставится на прекрасной площади, недавно обогащенной превосходным зданием нового арсенала. Император изображен в военном костюме своего времени. В малом виде статуя эта отлита из бронзы и поставлена в Рафаэлевой галерее Императорского Эрмитажа, в гипсовых слепках продается в Английском магазине и à la Renmée, у Буржуа и Дюшона.

Доселе имели мы только весьма немного статуй в уменьшенных размерах, в том числе, статую императрицы Екатерины II, работы несравненного Гальберга да небольшую, посредственного достоинства, фигурку А.С. Пушкина и, кажется, только! О произведениях физионотипа не говорим. Здесь кстати будет сделать одно общее замечание. Желательно, чтобы для подобных произведений формы исполняемы были рукою художника, а не посредством машины, всегда уничтожающей в своих мертвых копиях оттенки и живость оригинала. Но выскажем мысль нашу прямо, без обиняков. Мы имеем полное право и основание думать, что влияние физионотипа на скульптурную деятельность и на самые успехи современного ваяния — вредно, усилия его — временны и бесполезны.

---

[427] Безбородко Александр Александрович (1747–1799) — князь, государственный деятель.

[428] Бецкой Иван Иванович (1704–1795) — государственный деятель, президент ИАХ.

[429] Дашков Дмитрий Васильевич (1789–1839) — генерал-прокурор Сената.

[430] Жак Федор (Теодор-Жозеф-Наполеон) (1804–1876) — скульптор.

К ДРЕВНЕЙ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВ В РОССИИ[431]

Не верим тому, как разделяют историю России наши историки, и не знаем сами, как бы следовало разделить. Вопрос нерешенный: делят, правда, ее на разные периоды, мечты выдают за истину, философствуют, произвольно сообщают периодам характеры, возвышая и унижая столь же произвольно самих действователей, создают полные, систематические, прагматические, философические истории, когда, казалось бы, следовало возвратиться к простой методе Шлецера[432] и шаг за шагом исправлять и сличать материалы, и самим исправляться. В этом отношении невозможно патриоту без душевной благодарности видеть труды Археографической комиссии, которая, собирая материалы in crudo, дает возможность каждому возвратиться к Шлецеровой методе изучения русской истории. С другой стороны, не менее обширное и не менее важное изучение польских и преимущественно литовских источников подало бы неисчислимую помощь и осветило светом правды весьма многие события, так сказать, смежной истории славянских народов. И этому мы видели начала, хотя по неполноте своей бесполезные, но несколько оправдавшие бытописателей, так например, чтения Стрыйковского[433] и Кояловича[434]. Но, не входя в подробный разбор предмета, только косвенно к нам относящегося, скажем, что все эти изыскания, все эти исторические (так ли?) произведения вовсе не касались нашего предмета — художеств; упоминали об них слегка, по недостатку ли точных известий или по другой какой историографической прихоти личного своенравия. Художествам в общей жизни народа поручена непременно какая-либо часть отправлений этой жизни. Люди поклоняются божествам, живут во дворцах, строят города, льют пушки, делают серебряные и золотые сосуды и украшения, бьют монету — и у них нет художеств! Как-то странно, невразумительно! Грубы эти художества, — так укажите, какая степень их грубости и где тому осязаемые причины; занесены извне, — откуда и как?.. Посмотрим же, что оставила нам история? Еще доныне в полном блеске и красе стоит многовечный собор Софийский

---

[431] Кукольник Н.В. К древней истории художеств в России // Художественная газета. — 1841. — № 26. — С. 1–3.

[432] Шлецер Август Людвиг (1735–1809) — историк, публицист

[433] Стрыйковский Матей (1547–1586?) — историк, писатель, дипломат.

[434] Виюк-Коялович Альберт (1609–1677) — историк и писатель.

в Киеве; не говорим уже о других предшествовавших и позднейших. Собор сей служит лучшим доказательством, что состояние художеств наших при Ярославе было на высокой степени, а что же осталось от Киева в историческом значении? Что некий Милонег, именем Петр, построил каменную стену под Выдубинским монастырем, да вероятно он же (?) построил в Новгороде церковь Вознесения в 1185 году — и только. В XIII столетии, и то уже от иностранцев, получаем следующие известия: Плано Карпини[435], жалуясь на дурное содержание в Орде при дворе хана Гуюка[436], говорит: «К счастью нашему, добрый русин, именем Козьма, золотарь и любимец Гуюки хана, наделял нас всем нужным. Он сделал печать для хана и трон из слоновой кости, украшенный золотом и драгоценными камнями, и с удовольствием показывал нам свою работу». Рубриквис[437] (1253) говорит, что при дворе Мангу хана[438] между многими иностранными художниками нашел одного русина, дьякона и зодчего. Орда, таким образом, пользовалась русскими художниками. Вероятно ли, чтобы Русь, столь обширная до Немана и гор Карпатских, от Волги и Херсонских степей, не имела отличных художников? Допустить не можем, да и видим, что Гедимин[439] при построении Трок и Вильны употреблял русских художников, приглашенных из Киева и соседних великих городов Северо-западной Руси. Иконы Парамши[440] были в славе великой. Все великие князья, начиная с Иоанна Иоанновича[441], благословляли ими детей своих. Исчисляя в духовных драгоценности свои, всего чаще упоминали о иконах Парамшина дела. Димитрий Донской[442] благословил сына своего Василия[443] иконою того же художника, а получил ее от княгини Василисы. В духовной Софии Витовтовны[444], супруги Василия Дмитриевича, упоминается о серебряной иконе обронной работы Парамши, а в. к. Василий Васильевич[445] благословил своего сына Иоанна[446] золотым

---

[435] Карпини Джиованни дель Плано (ок. 1182–1252) — историк, составил описания своего путешествия в Монгольскую империю.

[436] Гуюк (1206–1248) — хан Монгольской империи.

[437] Гильом де Рубрук (ок. 1220 — ок. 1293) — монах, путешественник, автор книги «Путешествие в восточные страны».

[438] Мангу (Манке) — монгольский хан, внук Чингисхана.

[439] Гедимин (ок. 1275–1341) — великий князь литовский.

[440] Парамша (Парамшин) (XIV в.) — иконописец, ювелир.

[441] Иоанн Иоаннович (1326–1359) — князь Владимиро-Московский.

[442] Дмитрий Иванович (Донской) (1350–1389) — великий князь Московский.

[443] Василий I Дмитриевич (1371–1425) — великий князь Московский и Владимирский.

[444] София Витовтовна (1371–1453) — княгиня, супруга Василия I.

[445] Василий II Васильевич (1415–1462) — великий князь Московский.

[446] Иван III Васильевич (1440–1505) — великий князь Московский.

Парамшинским крестом... Живописные произведения Рублева[447] долго почитались в России образцовыми, а он был не один. В 1405 году этот Рублев, Грек Феофан[448] и старец Прохор[449] вместе расписывали церковь Благовещения на великокняжеском дворце во Владимире на Клязьме. А в 1408 году тот же Рублев там же вместе с Даниилом[450], городецким жителем расписывал соборную церковь Богоматери. О работах исчисленных художников современники отзываются не с похвалою холодною, урядною, а с восхищением, с восторгом!! Великою славою в живописи пользовались Симеон Черный[451], Никита Иванов и Андрей Ильин[452]. Имена Иванова[453], Ильина и Васильева[454] подписаны на Каппониановых досках, которые древностью своею наделали много шуму в Италии. Еще два упоминовения: Феодор, литейщик, псковский гражданин, в 1420 году перенял у московских литейщиков искусство отливать свинцовые доски для крытия церквей, за что ему псковичи заплатили 46 рублей, а Николай Немчин, пушечный мастер, вылил для Витовта[455] пушку, по прозванию Галку, возили ее 30 лошадей; при осаде Порхова Немчин направил ее на Никольскую церковь и выстрелил: пушку разорвало, и сам Немчин погиб от ее осколков. Пребывание в России выписанного царем Иоанном Васильевичем архитектора Аристотеля[456] и других художников неужели не оставило учеников, достойных и учителей, и возрожденного царства? Федор Конон[457], прозванный в Степенной книге Конем не мог быть единственным зодчим, когда строилась почти вся Москва. Знаем о нем только, что в государствование Федора Иоанновича[458] ему поручено было построение Белого или Царева города, то есть обводной стены с воротами. В 1586 началось строение с Тверских ворот; Конон занимался постройкою семь лет... и только! А мы знаем, что в то же время строились на Москве многие палаты, Денежный двор, Посольский и Поместный приказы, Большой приход, дворец Казан-

---

[447] Рублев Андрей (ок. 1360–1370 — ок. 1430) — иконописец.

[448] Феофан Грек (ок. 1340 — ок. 1410) — иконописец.

[449] Прохор с Городца (нач. XV в.) — иконописец.

[450] Даниил Черный (1350-е гг.–1428) — иконописец.

[451] Симеон Черный (XIV в.) — иконописец, работал вместе с Феофаном Греком и Андреем Рублевым.

[452] Ильин Андрей (?–1677) — иконописец.

[453] Пикторов Никифор Иванов — иконописец, упоминается в документах 1657–1691 гг.

[454] Рожков Сергей Васильев Костромитин (?–1688) — иконописец.

[455] Витовт (1350–1430) — великий князь Литовский.

[456] Фиораванти Аристотель (ок. 1415 — после 1486) — архитектор, инженер, построил Успенский собор в Московском кремле.

[457] Конон Федор Савельевич (ок. 1540 — после 1606) — архитектор.

[458] Федор Иванович (1557–1598) — русский царь.

ский и пр. Мы знаем, по крайней мере, читаем в этих Историях, что и Годунов[459] любил и поощрял художества. Где же плоды и доказательства?! Вот осколки истории наших художеств до Петра Великого, что до действователей, о произведениях говорить еще труднее, но нам кажется, что при пересмотре тех же самых источников, при ближайшем знакомстве со Шлецером, можно бы открыть значительные сведения о истории наших художеств. Конечно, труд сей в отдельном, исключительном виде устрашит самого пламенного любителя художеств: труд неблагодарный, в настоящее время почти невозможный, он только может войти в состав общего исторического дела, но для этой колоссальной истории должны прежде явиться новые Шлецеры и за ними уже историк-зиждитель! Суетная надежда! Не на том мы пути, но желать позволено...

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ О КАРТИНАХ, ПОМЕЩЕННЫХ В АЛЬМАНАХЕ «УТРЕННЯЯ ЗАРЯ» НА 1843 ГОД

(Из записной моей книжки «О художествах»)[460]

Было у нас довольно граверов, отличных в своем роде художников, но произведения их сделались достоянием драгоценных собраний; при недостатке расположения вообще к художествам, гравюры весьма достойные, некоторые и превосходные, не получили, так сказать, народности и погибли для большинства даже любителей. Со времени Петра Великого у нас идет ряд граверов высокого достоинства; бесполезно и скучно было бы исчислять в большей мере несправедливо забытые имена, но нельзя не вспомнить о гравюрах Берсенева, Колпакова[461], Колпашникова[462], Екимова[463], Фадеева[464],

---

[459] Годунов Борис Федорович (1552–1605) — русский царь.

[460] Кукольник Н.В. Исторические заметки о картинах, помещенных в альманахе «Утренняя заря» на 1843 год. (Из записной книжки «О художествах») // Утренняя заря альманах на 1843 год / изд. В. Владиславлевым. — СПб., 1843. — С. 334–[343].

[461] Колпаков Николай Яковлевич (1740 (1741 или 1743)–1771) — гравер, в 1767 году получил звание «назначенного» от ИАХ.

[462] Колпашников Алексей Яковлевич (1744–1804) — гравер, иллюстратор, портретист.

[463] Екимов (Якимов) Андрей Петрович (1752–1830) — гравер, преподавал рисование в Кадетском корпусе в Петербурге.

[464] Фадеев Григорий Фадеевич (1752–1778) — гравер.

[465] Герасимов Дмитрий Федорович (1739 или 1737–1784) — гравер, работал в качестве мастера в Академии художеств.

Герасимова[465], Иванова, Скородумова[466], Сребреницкого[467], Чемесова[468], Виноградова[469] и других, хотя все эти произведения не равного достоинства. Но поверят ли нам на слово, если скажем, что многие из них стоят наряду с превосходнейшими произведениями сего искусства. В русском характере, кажется, лежит уже это особенное расположение к изучению искусства в основных его началах, отчего побочные достоинства, служащие украшением, оправою для главного, мало-помалу пренебрегаются; произведения, сохраняя капитальные достоинства, много теряют в эффекте, требуют в любителе уже высшего изучения художества и малопонятны для всех. С другой стороны, род гравирования у нас был избираем почти всегда труднейший, старший в художестве, требующий на одно произведение иногда многолетнего труда. Весьма немного найдете гравюр, исполненных пунктировкой, еще менее травленных; почти все лучшие гравюры сделаны резцом (au burin), от этого они непомерно дороги и никогда не могли распространяться в большом числе и благодетельно действовать на вкус и любовь к художествам. Таким образом гравирование вообще в России склонилось к упадку, хотя гравирование резцом и сохранило академический класс, и наставников, и учеников. Между тем в Англии, во Франции и в Германии гравирование быстро усовершалось по всем родам, так сказать, меньшим в художестве, и также утратило старший. Литография, гравирование на камне и дереве нанесли последний удар резцу, притупили его и обратили в бесполезное, безнужное орудие, в маску древней трагедии. Дешевизна этих гравюр споспешествовала победе, гравюры сделались предметом роскоши, доступным для каждого. Мы захотели подражать Западу, хотя и не имели к тому средств, и поневоле употребили для этого искусство чужих художников. Своих нет, а между тем Россия гордится своими живописцами; публика, особенно иногородняя, жаждет насладиться произведениями, о которых, слава Богу, так много теперь пишут, и вот Утренняя заря пятый уже год доставляет всем это важное удовольствие, каждый год пять, шесть и более произведений, приносящих честь русской живописной школе, являются в английских гравюрах на стали и являются в достойном виде. Если бы ждать этих картинок от резца, то пришлось бы отложить и общую пользу, и общее удовольствие на многие лета. А между тем у кого есть Утрен-

---

[466] Скородумов Гавриил Иванович (1755–1792) — гравер, живописец, академик ИАХ.

[467] Серебреницкий Григорий Федорович (1741–1779) — гравер.

[468] Чемесов Евграф Петрович (1737–1765) — гравер, живописец, академик, конференц-секретарь ИАХ.

[469] Виноградов Ефим Григорьевич (1725–1768) — гравер.

няя заря за все пять лет, у того уже есть весьма порядочная коллекция отличных гравюр с отличных русских картин; самый отдаленный от столицы любитель живописи уже верит своей отечественной художественной славе. Доказательства налицо. В этом отношении мне весьма нравится и выбор картин на 1843 год. К.П. Брюллов испытал редкую и завидную судьбу. Едва ли когда-либо и кто-либо из художников так скоро стал известен и знаком в отдаленнейших углах своего отечества. Он завладел общим вниманием, заглушил мысль о других: многие иностранцы без шуток думали, что у нас до Брюллова и кисти в руки никто не брал; не во гневе будь сказано, и между своими можно было встретить подобное мнение. И в этом отношении у К.П. Брюллова есть невольная заслуга. Прошло немного лет. Восторг, производимый его чарующей кистью, не умалился. Но каждый теперь рад узнать, что у К.П. Брюллова если и нет соперников, то есть талантливые современники, были знаменитые предшественники. И я, как ни люблю его произведения, но без шуток рад, что в Утренней заре на 1843 год нет Брюллова. Тут все его современники или даже последователи. Последнее кого не утешит? Давно ли у нас Брюллов, а мы уже имеем Моллера[470], которого так недавно видели в мастерской Брюллова за учением! Взглянем же на картины, выбранные для Утренней зари на 1843 год: портрет Торвальдсена, Кипренского, мастерское произведение художника, который одно время был представителем русской живописи. И в этом портрете, как и во всех произведениях сего художника, заметна заботливая, хлопотливая точность письма, но с тем вместе сильный колорит, сходство и сила. Портрет этот принадлежит Императорской Академии художеств. Другая картина, Мариула, находится в галерее князя Дундукова. Это милое личико имеет исторический интерес, говорят, якобы это портрет дитяти, которому назначено было украсить супружеским счастьем последние годы Кипренского. Он воспитывал себе жену[471], он жил счастьем в будущем и прожил его, можно сказать, вперед, потому что умер скоро после свадьбы.

Поцелуй Моллера был первою картиною, которою художник из Италии поздравил Россию с самим собою. И я думаю, все вспомнят, как радушно было принято это поздравление. Картина написана в 1840-м году в натуральную величину и принадлежит государю императору. Последние две картины Моллера, Русалка и Невеста,

---

[470] Моллер Федор Антонович (1812–1874) — живописец, портретист, профессор ИАХ.

[471] Кипренская (урожденная Фалькуччи) Анна-Мария (181[2]–?) — супруга О. Кипренского, изображенная им на картине «Девочка в маковом венке с гвоздикой в руке» (1819).

утвердили только общее мнение и заставляют ждать от художника новых побед.

Вид Фалля — картина Фрикке. Гайвазовский, Штернберг, Сократ Воробьев и Фрикке — вот четыре надежды нашей пейзажной живописи. Надежды разнообразные, но в них трудно обмануться. Все — в Италии, все учатся в этой академии природы и художества; и все другие там учились, но уж не знаю почему, а мне кажется, что для пейзажистов Италия только преддверие. Мало воды, а какая есть в Неаполе и Венеции, писана и переписана до такой степени, что иной раз, кажется, встречаешь знакомые волны. В этой мысли еще более утвердили меня гравюры известного издания: La Mediteranйe и проч. Греция, Архипелаг, Босфор, берега Анатолийские, Смирна, Эфес и проч., и проч... Тут, кажется, должно искать вдохновений пейзажисту, здесь видоизменения неистощимы. Вид Фалля снят с нашей северной, но прекрасной природы, с эффектом, который иногда принадлежит не натуре, а уму-разуму художника, и надо признаться, Фрикке владеет эффектом в большей степени. Картина эта находится в Эрмитаже.

Буря на Волге — картина Чернецова. Оба брата Чернецовы представляют собою какую-то особенную школу. Чернецовы — близнецы в художестве, они как будто видят одними глазами и чувствуют одною душою, и эта душа прекрасна. Трудолюбие их превосходит вероятие. Они сняли почти весь южный берег Крыма и почти все замечательнейшие виды по Волге. Как аргонавты, они плыли по хребту кормилицы русской и тщательно снимали дорогой с нее портрет, составляющий объемом несколько альбомов. Теперь Чернецовы в Италии и конечно мы увидим новые опыты их трудолюбия. Желательно, чтобы они разделяли мое мнение и не останавливались бы на песках Калабрии... Туда, туда в древнюю академию истинного искусства, под небо, которое видело рождение Апеллеса[472] и Фидиаса[473]! Хороша, помнится, и Волга, но Пелопоннес с Архипелагом и Босфором должны быть получше. Картина эта написана [Григорием, Никанором] Чернецовым... но это все равно, надо говорить Чернецовыми, а находится у издателя.

Наконец, Дача графа Строганова, картина Воронихина. Что зодчий собора Казанской Божией Матери в С.-Петербурге был хорошим живописцем, в том нет ничего удивительного, по-настоящему

---

[472] Апеллес (ок. 370–306 до н. э.) — древнегреческий живописец.

[473] Фидий (5 в. до н. э. — ок. 432–431 до н. э.) — знаменитый древнегреческий скульптор и архитектор.

так и должно быть. Энциклопедические художественные познания отличали всех древних знаменитых художников. Согласитесь, любопытно было бы увидеть здание, созданное воображением К. Брюллова, и картину А. Брюллова, хотя мастерские портреты последнего многим известны. В картине Воронихина двойной интерес. Приятно видеть в нем живописца, но любопытнее наблюдать, какого он искал живописного эффекта в собственном архитектурном произведении, чего добивалось его воображение, каким это здание он желал видеть в природе, а поверить, удалось ли это намерение, ничего нет легче. Стоит дождаться лета и поехать на Строгановскую дачу. Картина находится в Императорской Академии художеств.

И картины, и натура, прощайте до лета!

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВА В РОССИИ[474]

[СТАТЬЯ ПЕРВАЯ]

Со времени образования Академии художеств, в 1764 году[475], публика могла иметь некоторое понятие о состоянии изящных искусств в России каждые три года, потому что по истечении только этого чрезвычайно продолжительного срока открывается выставка, каких у нас почти в осемьдесят лет и было двадцать пять. Мы всегда находили этот срок слишком продолжительным и в последние шесть лет собственными глазами убедились, что публика в это время не видала произведений русских художников числом по малой мере в пять, шесть раз более против выставленных в 1839 и 1842 годах. Возможно ли, чтобы с лишком двести художников, участвовавших в последней выставке, произвели в эти три года только четыреста картин, картинок, картиночек, гравюрок на дереве, стали, меди и камне, и, наконец, дагеротипных портретов? Таким образом, пришлось бы по паре на брата. Вот почему трехгодичную выставку Император-

[474] Кукольник Н.В. Современные художества в России. [Статья первая] // Библиотека для чтения. — 1843. — Т. 56. — С. 45–62; Кукольник Н.В. Современные художества в России. Статья вторая // Библиотека для чтения. — 1843. — Т. 57. — С. 31–36; Кукольник Н.В. Современные художества в России. Статья третья и последняя // Библиотека для чтения. — 1843. — Т. 57. — С. 71–96.

[475] Императорская Академия художеств была учреждена в 1757 году, а Устав свой получила в 1764 году.

ской Академии художеств нельзя признать верным указателем современного состояния художеств в России; тем более, что одна часть их, архитектурная, не представляет никакого отчета о художественной своей деятельности: она доверяет публике только свои надежды, свои классные успехи, и таким образом одна часть художеств почти вовсе не имеет представителей на выставке. А между тем, пробегая памятью историю, не припоминаешь царствования, в которое бы произведено было и производилось такое множество архитектурных памятников и такого важного достоинства. Не забудем, что каждый храм, дворец, памятник, театр, каждое общественное здание требуют действительной и изящной помощи у живописи и скульптуры. Не упустим из виду и того, что на наших глазах в продолжение каких-нибудь десяти, двенадцати лет весь наш красавец Петербург перестроился. Все это пробуждало и пробуждает художественную деятельность по всем отраслям в такой степени, которой мерилом не могла служить выставка в четыреста нумеров включительно с дагеротипами и деревяшками. Даже литература, не имея сил блистать собственным изяществом, решилась прикрывать свою наготу картинками. Вот причины, по которым критическое рассмотрение выставки 1842 года показалось нам недостаточным, даже бесполезным. Мы решились раздвинуть эти тесные пределы и отдать более полный отчет обо всей художественной деятельности нашей.

Классификация везде нужна как помощь памяти. И потому мы разделяем изящные искусства на три ветви, по-старому, а именно: на поэзию, начертательные художества и музыку. Куда девалась у нас поэзия, одному Богу известно. Ученые спорят, но мы не верим ученым спорам, как не верим нынешней поэзии. О музыке после, а про начертательные художества скажем, что мы их разделяем на живопись, ваяние, к которому принадлежат гравирование, медальерное искусство, литейное дело и, с позволения сказать, мозаика, и наконец на архитектуру. Самая живопись заключает в себе несколько родов: исторический со включением портретной и смешанной живописи (de genre), пейзаж, или виды земли, воды и строений, зоология с ботаникой, или живопись зверей, цветов и плодов, и баталия. Не худо иметь это разделение в виду при предстоящем труде, потому что чтение литературной статьи о художествах, да еще без рисунков — есть труд и немаловажный.

Написав более двух сотен статей и статеек о художествах, я удивляюсь самому себе, что никак не умею и не могу придумать приличного начала для настоящей. Мне кажется однако же, что, собираясь говорить о художествах, ближе и справедливее всего начать с Кар-

ла Павловича Брюллова. Не правда ли? Во-первых, Карл Павлович Брюллов у нас первый, во-вторых, и во всей современной живописи всё-таки он первый, в-третьих, в художественной истории он не теряет своего первенства..... а начало и первое — синонимы. Для меня это очень кстати. Начинаю с Карла Павловича Брюллова. На выставке 1842 года его картины беспрекословно и бесспорно были первые. Правда, были шалуны, бросали из-за угла камешками и в его колоссальное создание. Были и такие люди, которые серьезно сердились на этих шалунов. Как не стыдно! Можно ли гневаться на детей, когда им придет охота порезвиться, пусть себе шалят, их шутки иногда забавны по своей наивности. Читая многие художественные критики, невольно воскликнешь sancta simplicitas[476].

Живопись, как и все изящное на этом неизящном свете, испытывала странную судьбу: эстетические ее достоинства часто заключались в тесной системе определенных условий; одна система условий сменялась другою; часто миром художеств управляли несколько теорий вдруг; расколы в художественных верованиях порождали школы; нашему времени предназначено было сбросить с себя это тяжелое ярмо произвольных условий и восстановить полную независимость искусства во всех отраслях. Не подумайте, чтобы от подобного переворота расколы в художестве совершенно уничтожились; нет, они еще существуют, пользуются некоторою силою, имеют большое число приверженцев, местами одолевают искусство, но не могут уже образовать повсеместного, общего верования, столь пагубного для художественной правды и разнообразия. Первые труды Карла Павловича Брюллова уже обнаруживали, что этот художник покинет рутину предшественников, что для художественного переворота подали ему достаточные средства и природа, и учение, что влияние его живописи будет повсеместным, так и случилось. Написав свою римскую программу, которую должен представить у нас каждый исторический живописец, Брюллов изумил всех знатоков необыкновенною точностью своей копии с «Афинской школы» Рафаэля. Ошибается, кто подумает, что копирование не представляет неодолимых трудностей. Перечертить фигуру столь же трудно, как снять очерк с предмета, действительно существующего в природе. Снять копию с картины — не значит ли писать с натуры, которую и составляет сама картина; и в этом труде совершенно те же условия: надо уловить характер лиц и выражение, надо сохранить рисунок и колорит подлинника; редкий художник и того, и другого не изменит по-своему.

[476] Святая простота (лат.).

Взгляните на копию Вандика с картины Рубенса[477] в Эрмитаже! Не правда ли, что Вандик холоднее, степеннее в красках; нет силы Рубенса в его труде, потому что Вандик никогда не обладал силою Рубенса; глядя на оригинал и копию, сряду и врознь, вы никогда не ошибетесь, скажете: это Рубенс, это Вандик. В этом отношении уже копия с «Афинской школы» достаточно убедила всех, разумеющих искусство, в необыкновенном таланте молодого русского художника и поселила надежды, которые отчасти уже сбылись, отчасти осуществляются. Создание Брюллова резко отделилось от создания всех его предшественников. Условиям, которым слепо следовала римско-французская школа, он не подчинился; простота, естественность, верность рисунка и сильный, но правдивый колорит заменили ему бесконечный кодекс правил, которые пред тем утомляли внимание учеников и красноречие учителей. «Последний день Помпеи» — творение вековое, оправдал реформу и был блистательным началом целого и непрерывного ряда первоклассных созданий, которым недоставало только объема, чтобы стать наряду, если не выше «Помпеи». Творческая деятельность ума сильного не может успевать в механическом исполнении: идея теснит идею, вторая нравится художнику больше первой, на ходу создания никакая идея не может быть последнею, и трудно художнику отречься от сладчайшей деятельности воображения, чтобы посвятить несколько лет исключительного труда на одну картину; а, к сожалению, надо заметить, что большинство требует этих громадных свидетельств гениальности современника — иначе перестанет удивляться. От «Последнего дня Помпеи» до «Взятия на Небо Божией Матери» можно насчитать до двухсот разнородных произведений Карла Павловича Брюллова, и каждое поражает новостью или, как говорят, оригинальностью создания, правдою, естественностью положений, верным рисунком и *разнообразием* колорита. Портреты его, столь многочисленные и разнообразные, представляют весьма замечательное явление. Обыкновенно в портретах люди сидят, как перед невестой, которой желают понравиться; охорашиваются, будто в гостях. У Брюллова все лица — дома, в привычном своем положении, в каком вы видите их в самом обыкновенном быту, ничем не стесненных, ничем не связанных. С тем вместе каждый портрет — галерейная картина: околичности соглашены не только с живописными выгодами, но с состоянием и характером лица. Вы с первого взгляда угадаете, что вот эта дама — знатная барыня: вокруг нее все облито роскошью, она живет в этом

[477] Рубенс Питер Пауль (1577–1640) — живописец.

зеркальном, раззолоченом мире. А вот этот воин свыкся с простотою бивуачной жизни: открытое небо, военная тревога, дикая степь... А тот живет в умеренном комфорте, установленном современными законами моды для среднего класса. Нет лести и в околичностях, а эта лесть — обыкновенный недостаток живописцев средней руки. Пишут портрет с девушки-невесты, с приданым в десять тысяч, а уставят возле нее вазу, которая одна дороже приданого, усадят в бархатные кресла, оденут в жемчуг, бриллианты и блонды, затянут глубину картины штофной драпировкой. Поневоле подумаешь, что невеста ищет, и преусердно, жениха где-нибудь на бале у вельможи. Мы намекнули о разнообразии колорита Карла Павловича Брюллова. Это разнообразие проистекает из самых предметов его живописи. Правда всегда сама собою колоритна. Чем больше правды, тем вернее колорит. Но самое разнообразие освещения в природе производит и разнообразие в колорите: тайна заключается в верном наблюдении освещения. Но в этом отношении важную роль играет местность, куда картина предназначается. О портретах не говорим, хотя и те должны быть прилично освещаемы; скажем только, что, к сожалению, картина «Взятие Божией Матери на Небо» на последней выставке была освещена весьма дурно, как будто в утешение «Последнему дню Помпеи», потому что и эта картина освещена не лучше. В этом должно обвинять Кокоринова, строителя Академии; но мог ли он за осемьдесят лет ожидать и надеяться, что русская живопись когда-либо возвысится до такой степени, а картины до такого объема? Первою, как кажется, духовною картиною Карла Павловича Брюллова было «Распятие Христа Спасителя» для здешней лютеранской церкви. Вторая изображала «Троицу», третья — «Взятие Божией Матери на Небо», и при всем нашем уважении к двум первым осмелимся сказать, что последняя без всякого сравнения оставила далеко за собою своих предшественниц. В последней все исполнено божественной поэзии, каждая фигура — мысль, сливающаяся в одно целое, естественна, непринужденна. Лик Богородицы на полотне преображается от временной смерти к вечной жизни и недоступен описанию. Уста еще в тени и хранят гробовую неподвижность, тогда как очи уже озарены вечным светом и в священном восторге предвкушают небесное блаженство. В этом лице живопись как будто получила движение, и тайна Воскресения, кажется, на глазах наших мгновенно совершится. Красота лица Богоматери «не от мира сего». Архангел, несущий на Небо вместе с Пречистою Девою ветвь Благовещения, — образец чистой, бесстрастной красоты, на лице его небесная душа: ангелы-дети несут облачное ложе, лица их запечатлены свя-

щенным благоговением, нет и следа детской резвости. Хоры сил небесных склоняются с теми же чувствованиями к Царице Небесной. Все сливается в одну мысль, в одно действие: никто не занимает места даром, ради условных правил живописного сочинения, которое в этой картине смело можно назвать совершенным. Рисунок — брюлловский. Освещение двоякое: нижняя часть освещена красноватыми отблесками земного солнца, верхняя — золотым сиянием источника света. Никогда еще в одной картине все части искусства, сочинение, рисунок, колорит и выражение не соединялись в такой высокой степени совершенства. По свойству человеческого сердца веселее и легче читать роман Вальтера Скотта[478], нежели «Мессияду» Клопштока[479]. Большинство, подивясь «Взятию Божией Матери на Небо», бросалось перечитывать снова свой любимый мастерский роман, «Последний день Помпеи», не размышляя, какой огромный период прожили русские художества между двух этих картин. Мы вспомнили при этом случае всю деятельность наших художников, видели, что она далеко простирается в сторону и не остановилась еще на последней картине Брюллова, что в мастерской того же художника созидается великое творение «Осада Пскова», что на стене у Карла Павловича висит написанный масляными красками эскиз «Взятие Рима Гензериком», вспомнили еще многое о трудах и намереньях его и других художников, но, желая обозреть движение русских художеств в наше время, мы решились поставить себе пределами эти две картины.

Что было у нас в то время, когда исполнялась картина «Последний день Помпеи»? Корифеи нашей живописи, Егоров и Шебуев, обогащали школу прекрасными произведениями; но вкус значительно изменился: их строгая, важная живопись, умеренность в колорите не удовлетворяли современным требованиям; любимцем публики был Кипренский. Но, к сожалению, Кипренский ограничивался одними портретами, отличался хлопотливою отчетливостью, писал чересчур медленно, отчего и произведения его, появляясь фениксами, не могли возбуждать и поддерживать внимания и любви к художествам. Любимым сюжетом его картин, не портретов, была Сибилла при вечернем освещении. Последней картины, где замешана была и мистика, и сентиментальность, Кипренский не успел кончить. Напротив того, деятельность Бруни проснулась в это время во всей силе. Он написал превосходный образ «Моление о Чаше», «Спящую Мадонну со Христом Младенцем», местный образ «Божией Матери»

---

[478] Скотт Вальтер (1771–1832) — писатель.

[479] Клопшток Фридрих Готлиб (1724–1803) — поэт.

на золотом поле, «Четырех евангелистов» в паруса Большой церкви в Зимнем дворце, «Святое Семейство», «Святую Цецилию», «Иоанна Крестителя», «Спасителя», «Богоматерь», «Архангела Михаила», «Крещение Ольги», картон, «Святую царицу Александру» и «Святую великомученицу Екатерину», «Тайную Вечерю», «Смерть Камиллы», «Свидание Тасса с сестрой», «Вакханку» и прочее. Все это, можно сказать, было трудом побочным, главное внимание и время поглощал многолетний труд Бруни «Воздвижение в пустыне Моисеем Медного Змия». Мы уже говорили выше об условном направлении живописи; нам кажется, что Бруни платит этому направлению некоторую дань, и это вредит полному и общему успеху его произведений в публике. Чтобы наслаждаться условною живописью, надо знать эти условия, понимать поводы, которые их породили: как же можно требовать этого от массы, которая верит только своему глазу и безжалостно поверяет картину не с условиями искусства, а с природою, утверждая, что одна натура должна быть образцом и советником художнику. На этой привычке основан успех картины «Моление о Чаше». Большинство от нее было в восторге и не могло остановиться перед «Мадонной на золотом поле»; не слушало никаких объяснений, что это в византийском вкусе, не верило, что греческие образа должно писать так, а не иначе, а на выставке 1836 года восхищалось без меры картиною Иванова «Явление Христа Марии Магдалине», потому что в очах ее счастливо отразились два смешанные противоположные чувства печали и радости. О господине Иванове критику говорить весьма затруднительно: по одному произведению невозможно судить о силе и степени таланта, тем более, что и все достоинство этого единственного произведения заключается в выражении одного лица. В сочинении нет ничего особенно нового, рисунок не без упрека, колорит без большой теплоты.... Поверить, случайные ли это недостатки или существенные, невозможно, потому что господин Иванов ни в 1839, ни в 1842 на выставку нашу не являлся. Впрочем, и эта единственная картина выдвинула господина Иванова из ряда обыкновенных художников. Может быть, деятельность его в Риме совершенно разрушает наши сомнения, но Рим за горами, а здесь мы от господина Иванова уже шесть с лишком лет ничего не видим.

Художественное поприще Петра Васильевича Басина началось также в Риме, но почти все большие оригинальные произведения его написаны в Петербурге: «Архангел Михаил», «Благовещение», «Петр и Павел», «Сошествие Святого Духа», «Воскресение Спасителя», большой плафон для Большой церкви Зимнего дворца, «Симеон Богоприимец», «Монета», «Иисус во храме», «Обручение Иосифа», «Сретение»,

и, наконец, «Введение во храм Богородицы» для Казанского собора — вот важнейшие его произведения духовного содержания. Последняя картина была на выставке 1842 и вполне поддержала заслуженную славу художника. Чистота очертаний, всегда хорошее сочинение, приятность тона и нежность письма — вот главнейшие достоинства живописи Басина. Он не покоряется никаким системам, не допускает никаких условий, исторические его картины: «Сократ, спасающий Алкивиада», «Фаун учит Олимпию играть на цевнице», разбойничьи сцены отличаются теми же щегольскими качествами живописи, которые особенно выгодны для портретов: из них весьма замечательны портреты императрицы Елизаветы Алексеевны, фельдмаршалов Кутузова и Дибича, и графа Толя. Плодовитость и деятельность художника служат важными свидетельствами о силе и самобытности его таланта.

Профессор Марков, при хорошем рисунке и большой правде в колорите, сколь нам известно, написал немного: «Абадонна», «Сократ в темнице», «Фортуна и нищий» и эскиз «Святый Евстахий в цирке», бывший на выставке 1842. Вот почти все, что мы знаем из произведений Маркова. Последний отличается богатством изобретения. Мысль прекрасна, но, к сожалению, это эскиз, которому следовало бы осуществиться. Нет никакого сомнения, что эта картина, исполненная в приличном размере, заняла бы почетное место между вековыми произведениями нашей живописи. Говорят, что эскиз написан уже давно; между тем нам известно, что один французский художник без церемонии воспользовался русскою мыслью и смастерил картину, чуть ли не в пять сажен.

Брюллов, Бруни, Басин, Иванов и Марков заключают в себе новейшую русскую живопись, прочие художники (в исторической живописи) составляют ее развитие, последствие, так сказать, второй оборот периода, с меньшими или большими успехами, нередко уклонение, а иногда и борьбу с новизною. Но во всяком случае все эти художники работали и работают с напряженной деятельностью, умножая итог произведений русской школы. Некоторые еще не представили свидетельств, по какому пути пошли они в художестве: оказал ли на них Брюллов решительное и благодетельное влияние, не открыли ль они своей собственной тропы или покорились какому-либо расколу, системе, условиям. Видевшие труды русских художников в Италии с особенною похвалою отзываются о работах Каневского[480], Завьялова и Шамшина. Так бы, кажется, и следовало. Жаль расставаться

[480] Каневский (Каниевский) Ксаверий Ян (Иван-Ксаверий Ксавериевич) (1805–1867) — живописец, литограф, академик ИАХ.

с любимыми надеждами. Вот господин фон-Моллер вполне оправдал надежды и к именам, украшающим нашу современную школу, присоединил свое, актами и фактами. Три небольшие картины его, бывшие на последней выставке, хотя и разного достоинства, однако ж все три обличают самобытного художника. В «Поцелуе» — больше чувства, жаркого, сильного, правда в положении, правда в колорите, письмо отличается тою смелостью и отчетливостью, какие принадлежат уверенному в силах своих мастеру; но все эти три картины: и «Поцелуй», и «Невесту с обручальным кольцом», и «Русалку» — мы считаем, то есть хотим считать, только опытами, какие предшествуют обыкновенно созданиям великим. Мы решительно, настоятельно, от имени любителей и даже не любителей живописи требуем, просим, молим, чтобы господин Моллер написал картину! Мы так избалованы, так приучены к колоссальному, что для нас и художник не художник, если не напишет картины в несколько сажен. Впрочем, это требование весьма справедливое. За мелкие стишонки, пожалуй, произведут вас в Гомеры: это также в моде, но уж зато потом от Гомера и самой Илиады мало. Что прикажете делать? Такой век, такое направление! У нас разжаловали из великих Державина, Карамзина за то, что они уже более не пишут.

На последней выставке мы приметили еще очень хорошие эскизы, картины и портреты, принадлежащие русским художникам. Имена Тыранова, Орлова[481] и Тропинина как отличных портретистов давно известны публике; с грустью встретили мы картину покойного Петровского[482], обещавшего весьма много, но утешились, взглянув на картину Михайлова[483] «Девушка ставит пред иконою свечку» и на картины Максимова[484].

И пейзажная живопись с необыкновенным блеском развилась, можно сказать, на наших глазах. Кого имели мы до Воробьева[485] и Щедрина? Бесспорно, Матвеев, Алексеев[486], Мартынов[487] были ху-

---

[481] Орлов Пимен Никитич (1812–1863) — живописец, ученик К.П. Брюллова, академик ИАХ.

[482] Петровский Петр Степанович (1814–1842) — живописец, пенсионер Общества поощрения художников, умер в Риме от туберкулеза.

[483] Михайлов Григорий Карлович (1814–1867) — живописец.

[484] Вероятно, Максимов Алексей Максимович (1810–1865) — живописец, портретист.

[485] Воробьев Максим Никифорович (1787–1855) — живописец, академик, профессор ИАХ, основатель русского лирического пейзажа.

[486] Алексеев Федор Яковлевич (1753/1754–1824) — академик пейзажной живописи, театральный художник, с 1803 года преподаватель перспективной живописи в ИАХ.

[487] Мартынов Андрей Ефимович (1768–1826) — живописец-пейзажист, гравер, литограф, академик, декоратор Дирекции Императорских театров.

дожники не без замечательных талантов, но из них только один Матвеев пользовался некоторою, и то условною, славою в чужих краях. С М.Н. Воробьева и С.Ф. Щедрина начинается непрерывный ряд пейзажистов первого достоинства. М.Н. Воробьев в высочайшей степени понимает тайну общих, громадных эффектов в натуре; пространства нескончаемые, массы огромные являются у него в картинах с поразительною верностью; обширные города покойно умещаются в тесных рамах, а обман достигает последнего предела. Воздух в картинах его будто не писан, а принесен с мест живописуемых и впущен в пейзажи. Наша земная природа освещается одним и тем же солнцем, но оно любит больше середину земли и презирает полюсы; от этого пристрастия по всему нашему шарику и в климатах, и в освещении царствует постепенность и разная растительность; не только в ней, но в воде и в воздухе другой колорит, по весьма естественным причинам. Запомнить эти различия и перенести их на холст для М.Н. Воробьева ровно ничего не значит: воздух у него везде легок, прозрачен, потому что воздух везде воздух; но несмотря на повсеместное свое тождество, он изменяется в своем колорите и в перспективной плотности, от которой зависит глубина пейзажа. И эта сторона искусства вполне покорна художнику. Виды Мертвого моря, Иерусалима, Константинополя, Петербурга сохранили свой местный воздух, и весьма остроумно заметил один критик, что, посмотрев на виды Воробьева, зрителю кажется, будто он возвратился из путешествия. Напротив того, Сильвестр Щедрин отличался прелестью исполнения природы в деталях. Присоедините к этому свежесть, гармонию и силу колорита, письмо блестящее, верное начертание, характер фигур — все это составит, кажется, довольно точную характеристику самого художника. Хотя он написал довольно много, почти исключительно итальянских видов, однако ж смерть его всегда останется чувствительною, невозвратною утратою для русских художников, тем более, что весьма многие произведения его кисти разбрелись по всей Европе и залетели даже в Америку... Лебедев[488] не имел и этого утешения: владея обширным, гениальным воображением, редким взглядом, эффектным освещением, он не мог еще освободиться от некоторых механических недостатков, обнаруживавших более гениальную силу, нежели дурное направление. Лебедев, можно сказать, оставался еще надеждою, но до такой степени верною, непреложною, что невозможно было сомневаться, что он

[488] Лебедев Михаил Иванович (1811–1837) — живописец, пенсионер ИАХ в Италии (1834–1837), где занимался пейзажной живописью.

скоро достигнет в своем роде первенства брюлловского. Картин его осталось очень мало, но и те весьма чувствительно показывают, с какою быстротою и вместе отчетливостью он шел к совершенству, как строг был к себе и благоговейно почтителен к искусству. Этих важных, необходимых качеств мы бы душевно пожелали господину Гайвазовскому, художнику с необыкновенным дарованием. Условность или манера существует во всех родах живописи. Она в особенности соблазнительна для пейзажиста, потому что манерность в наше время составляет главнейший недостаток иностранных знаменитостей в этом роде: ударить бойко кистью, осветить по-небывалому, схватить общие тоны, не углубляясь в гармонию деталей, в которых и заключаются причины общего вида — это еще не искусство; даже не знающим эти эффекты нравятся на одно мгновение. Впрочем, все эти обвинения относятся более к шести последним пейзажам господина Гайвазовского, бывшим на выставке 1842, и потому именно, что «Десант русских у Субаши», «Вид Севастополя» и другие пейзажи, написанные тем же художником до отправления его в Италию, обнаруживали успехи Гайвазовского именно в отношении к тщательной обработке деталей и уважение к искусству. Все эти замечания не должны огорчать художника; мы не скрываем их потому только, что считаем исчисленные недостатки временным уклонением от прямого пути, и слишком убеждены в способностях и средствах господина Гайвазовского, чтобы не поручиться за полную и блистательную победу трудностей искусства в будущем. Легкость работы хороша, счастливый дар неба, но она должна быть умерена трудом и прилежанием, иногда по наружности безнужными, излишними, но всегда полезными для размышления и глубочайшего познания самой природы. В этом отношении нельзя не подивиться братьям Чернецовым, которые кроме многочисленных работ в батальной и пейзажной живописи, сняли до двух тысяч видов с «Матушки-Волги» и ее раздольных берегов. Что делает Штернберг? На последней выставке мы его не видали! Знатоки сулили в нем, кто русского Тениера, а кто первоклассного пейзажиста. Прежние работы его: «Крещатик», «Вид Киева из-за Днепра», малороссийские и оренбургские очерки — не могут еще разрешить, какому роду живописи Штернберг исключительно посвятит себя. Говоря о пейзажной живописи, мы с похвалою должны упомянуть о господах Фрикке, С. Воробьеве, Солнцеве[489], Ухтомском[490]

---

[489] Солнцев Федор Григорьевич (1801–1892) — живописец, акварелист, археолог, педагог.

[490] Ухтомский Константин Андреевич (1818–1879) — архитектор, академик и почетный вольный общник ИАХ, хранитель музея ИАХ.

и Бориспольце[491]. Но все эти художники подают, как говорится, прекрасные надежды, которые, даст Бог, оправдаются на наших глазах, чего мы, не без эгоизма, весьма желаем.

Баталическая живопись, можно сказать решительно, родилась и образовалась в России в наше время. Как существованием, так и усовершенствованием своим она обязана трудам и усердию профессора Зауервейда[492] и почетным иностранным художникам. Ученики профессора Зауервейда в короткое время сделали значительные успехи. На последней выставке большая картина господина Вильвальда[493], представляющая сражение при Фер-Шампеноазе, достойно обратила на себя общее внимание. Она исполнена жизни и движения: в общем тоне есть теплота, в живописи есть сила; по этим частям картина не покажется уже этюдом ученика, а удачным опытом художника. Но об рисунке этого сказать нельзя, и мы посоветовали бы господину Вильвальду заняться этою главною, основною частью живописи с полным самоотвержением, с академическою тщательностью, каких требует предмет, и тогда бы мы могли ожидать от его таланта творений, равных «Вяземскому делу» Гесса и другим классическим произведениям в этом роде... Программы Васильева[494] и Коцебу[495] также заключают довольно интереса и движения, хорошо рекомендуют таланты художников, но в общем тоне уступают труду Вильвальда, не превосходя его в рисунке.

В этом кратком обзоре трудов главнейших русских живописцев мы изложили в общих чертах главный ход деятельности нашей школы в продолжение каких-нибудь пятнадцати, семнадцати лет. Очерк наш следует дополнить еще одним важным указанием. В этот период академия приобрела почти все копии с классических произведений искусства. Не спорим, что приобретение копий с картин, находящихся у нас в оригинале, или с мастеров, которые имеются у нас в подлинниках равного достоинства, не представляет особенной пользы ни для классов, ни для публики. Но копии с картин, которых нельзя приобрести ни за какие сокровища, или с мастеров, которые

---

[491] Борисполец (Бориспольц) Платон Тимофеевич (1805–1880) — живописец, литограф, почетный вольный общник ИАХ.

[492] Зауервейд Александр Иванович (1783–1844) — живописец, гравер, профессор ИАХ.

[493] Виллевальде Богдан Павлович (1819–1903) — живописец, заслуженный профессор ИАХ.

[494] Вероятно, Васильев Александр Яковлевич (1817–?) — живописец, автор работ на темы из истории походов А.В. Суворова и Отечественной войны 1812 года.

[495] Коцебу Александр Евстафьевич (1815–1889) — живописец, баталист, профессор ИАХ.

у нас хотя и находятся в подлинниках, однако ж не в первоклассных, а потому и не подающих полного понятия о художниках, — такие копии могут быть смело поставлены наряду с самыми драгоценными оригинальными произведениями и по самому труду, и по важности влияния на вкус и учение. Вот почему нельзя не указать на копии с Рафаэля Санцио: «Афинская школа» Карла Брюллова, «Изведение Петра из темницы» и «Чудо в Больсене» Басина, «Изгнание Гелиодора» и «Галатея» Бруни, «Собор в Пиаченце» Вигандта[496], «Атила и папа Лев» Каневского, «Мадонна Дрезденская» Маркова второго, «Мадонна ди Фольньо» Маркова первого[497] и еще несколько картин с того же художника; сверх того «Мадонна д'Альба» с Рафаэля — копия Бруни. С Доминикино «Иоанн Богослов» — К. Брюллова, «Причащение Св. Иеронима» — Басина и «Мучение апостола Петра» — Живаго[498]; с Кореджио «Богоматерь со Христом Младенцем и святыми» — Живаго; с Тициана: «Взятие Божией Матери на Небо» — Яненко и «Небесная и Земная любовь» — Сазонова[499]; с Гвидо Рени: Madonna della Pieta — Живаго, «Аврора» — Тверского[500], и прочее, и прочее. Подобные копии, исполненные первоклассными или, по крайней мере, опытными художниками, — истинные сокровища, которые разделяют влияние оригинальных картин на вкус публики и ход учения. И все это приобретено в одно царствование! Теперь, если примем на себя труд математически поверить итоги оригинальных картин, написанных русскими художниками с возможною точностью, окажется, что на шести академических выставках в продолжение этого периода было до трех тысяч произведений; отделите из них одну треть на долю иностранцам, тогда русские художники выставили две тысячи художественных произведений в течение пятнадцати лет; но выше и в других местах мы явственно доказали, что на трехгодичные выставки не является и десятая картина русского художника; пошлите прогрессию... Но вам, может быть, подобное исчисление покажется парадоксом. Позвольте, беру карандаш и делаю приблизительный счет всех картин, только мне известных. Повремените!

---

[496] Вигандт Фридрих (1794–1845) — живописец.

[497] Марков Михаил Тарасович (1799–1836) — живописец, автор работ на исторические и мифологические темы.

[498] Живаго Семен Афанасьевич (1805–1863) — живописец, профессор ИАХ, автор работ на библейские сюжеты.

[499] Сазонов Василий Кондратьевич (1789–1870) — живописец, академик ИАХ.

[500] Тверской Николай Михайлович (1804–1848) — живописец, автор полотен на исторические и религиозные темы.

.... Около десяти тысяч! В это число, конечно, входят (знаменитые только) копии, портреты, акварели, этюды, но не гравюры и литографии. Какое огромное движение художеств, какое поразительное сравнение с предшествовавшими периодами, когда в год с трудом и с натяжкой едва ли можно было досчитываться до сотни! Конечно, не одно множество составляет достоинство школ; но мы уже доказали, что и внутренними качествами русская живописная школа стала высоко. Что же в этом периоде создали ваяние и архитектура? Об этом мы поговорим в другой статье.

ПРИПИСКА. В обзоре художественной русской деятельности в наше время мы нечувствительно указали на лучшие произведения последней выставки. Несправедливо было бы пройти молчанием некоторые труды иностранных художников, которые по доброй воле или случайно приняли участие в торжестве Императорской Академии художеств. Первое место, конечно, занимает господин Гесс из Мюнхена с превосходной картиной в баталическом роде «Вяземское дело». Прекрасное сочинение, довольно ясное и незапутанное — весьма важное качество в картинах этого рода; сероватый тон картины весьма приличный и времени действия, и военному воздуху, потому что военный воздух совсем не то, что гражданский: мирный, как начнут стрелять изо всякого самострельного снаряда, так закоптят самое небо — будь ясный день, темно станет, солнце кажется мячиком и недаром поговорка «такая битва была, что небу стало жарко». Само собою разумеется, что где идет дело о жизни, там должно быть много жизни, везде жизнь, даже в самой смерти должны быть признаки и страдания жизни, и действительно, картина Гесса исполнена энтузиазма, воинственного одушевления; словом, эта баталия — произведение долговечное. Весело подумать, что незабвенный Двенадцатый год, который по мере удаления эпохи станет для поздних потомков принимать характер эпический, наконец, баснословный, с помощью изящных искусств приковывается к земле русской, осуществляется по свежим еще воспоминаниям в верных картинах и укрепит потомков в вере к бессмертным подвигам предков. К этим же картинам принадлежит и большая баталия профессора Зауервейда «Кульмское сражение»; она еще не кончена, но очевидцы, бывшие и в Кульмском сражении, и в мастерской художника, уверяли нас, что в картине весьма точно соблюдена историческая местная верность. Л. Майер[501] привел в непритворное восхищение и знатоков, и не знатоков двумя пейзажами: из них один представ-

[501] Майер Людвиг (?–1866) — живописец, маринист.

ляет катанье на коньках, а другой — вид берегов Голландии. В первом общий тон картины превосходен: зима и на земле и на небе, глядишь и думаешь, что в самом деле вечереет. И холодна, и скучна эта природа, но она ужасно похожа на настоящую природу и восхищает; в этой же картине замечательно мастерское искусство, с каким написаны обнаженные льдины, а в другой вода.

Небольшая картина Винтерхальтера[502] (из Парижа), портрет, как гласит указатель, госпожи С. в греческом костюме — достойна уважения по колориту и письму. Подробности исполнены совестливо и тепло...

Но вот знаменитое произведение знаменитого парижского художника Энгра[503]. Методисты[504] и мистики указывали на Энгра, как на светило живописи, как на ясновидящего. Конечно, подобное направление живописи есть художественный сомнамбулизм. Необычайная, умышленная сухость в линиях, и в письме, и в сочинении; Мадонна, девичьей скромности ради с опущенными очами, а руки будто нарочно уложены и подняты так чинно, так изысканно; все складки в драпировке обдуманы до такой степени, что каждый зритель с первого взгляда замечает это приторное живописное кокетство..... И вот что люди ученые предлагают в образец, взамен натуры!..... и есть люди неученые, которые принимают подобные предложения, и вот что называется самою несносною манерностью, условною живописью!

Архитектурный пейзаж Роллера[505] есть дань признательности художника Академии художеств; исполнен с необыкновенною тщательностью и отчетливостью, чему, бесспорно, должно удивляться, припомнив труды Роллера по декорационной живописи. Когда у него станет времени заниматься масляною живописью и с таким успехом!

Гюден[506] приехал из Парижа, между делом и бездельем схватил кисть и крохотный лоскут холста, вытер кисть, и холст поставлен на выставку. Подобные отдыхи, досуги должны оставаться в мастерской художника или у тех, кому эти лоскутки подарены на память.

Господин Кур[507], кажется, из Парижа, выставил целый ряд портретов. Так как живопись господина Кура имела, и, вероятно, доны-

---

[502] Вероятно, Винтерхальтер Франц-Ксавер (1805/6–1873) — живописец, портретист.

[503] Энгр Жан-Огюст-Доминик (1780–1867) — живописец.

[504] Методисты — одно из церковных ответвлений протестантизма.

[505] Роллер Андреас-Леонхард (1805–1891) — живописец, рисовальщик, декоратор театра.

[506] Гюден Теодор-Жан-Антуан (1802–1880) — живописец, гравер.

[507] Кур Жозеф-Дезире (1797–1865) — живописец.

не имеет многочисленных приверженцев, то мы скажем им и себе в утешение, что «Купающаяся алжирка» хотя и не портрет, но весьма мила и лицом, и шеей, и костюмом, и водою.

Картина Якобса[508] «Шехерезада и Султан» справедливо нравилась многим по замысловатому освещению и общему эффекту.

Что же касается до портрета госпожи Талиони работы копенгагенского художника Янсена, то нам какое дело. Это личность: пусть же за нее и сердится госпожа Талиони. Кажется, все?

СТАТЬЯ ВТОРАЯ

В периоде, избранном для обозрения современной художественной деятельности в России, ваяние не представляет такого блистательного развития, как живопись и архитектура. В продолжение последних почти двадцати лет скульптура была бедна и числом художников, и числом произведений; но это бедность только сравнительная с другими художествами в том же периоде. Впрочем, эта сравнительная бедность скульптуры не есть ли неизбежный ее жребий в новом мире? В Греции скульптура заменяла живопись, составляла сама часть, и весьма существенную, языческой религии — от домашних пенатов бедного поселянина до пенатов Адриана, от деревянных лесных и полевых болванчиков до афинского колоссального Зевса. Обитаемые страны старого света наполнены были изваяниями всякого рода, роста и вида; подвиги героев осуществлялись и передавались потомству в барельефах; самая живопись цветущего периода греческого искусства по энкаустическому своему механизму носила скульптурный рельеф; понятия и верования древних, даже их философия — все имело пластическое направление и в высшей степени благоприятствовало ваянию. С распространением христианства пластика должна была приходить в упадок постепенно, а живопись — искусство, более удобное для выражения сложных и многоразличных чувствований и возвышенных мыслей, постепенно возвышалась. И вскоре скульптура существовала уже только для счета, для полноты итога художеств; занималась наравне с комнатною живописью, лепкою орнаментов, арабесков, часто раскрашиваемых в разные цвета, обратилась в мозаику, кое-когда прилепляя к зданиям кариатиды; изредка, и то больше из подражания древним, производила бюсты, иссекала статуи для памятников человеческого тщеславия.

---

[508] Вероятно, Якобс Якобюс Альбертюс Михаэль (1812–1879) — живописец, пейзажист, маринист.

Жилица кладбищ, она имела еще некоторое достоинство и значение над прахом богатых людей; для вкуса, для художественного наслаждения ей нечего было делать. Искусство не своевременное, художество без значения, скульптура везде оставалась заштатной пансионеркой; произведения ее ценились только по мере большего или меньшего приближения к остаткам древнего ваяния. Усилия ее талантов не могли возвратить ей старых прав. Так было во всей Европе, так случилось и у нас в России, где к общим причинам присоединились еще и частные, полагавшие важные препятствия ее развитию. Мы лишены того драгоценного материала, который составляет главное условие скульптурного механизма. У нас нет белого мрамора высокого достоинства. А скульптура в других материалах не может сохранить художнической окончательности линий; самая прозрачность мрамора дает скульптурному произведению жизнь, одушевление. Наш климат употребляет мрамор в пищу, как Сатурн детей своих; мы поневоле в публичных памятниках должны ограничиться медными изваяниями. Сверх того самая дороговизна материалов, хотя бы даже и меди, не дозволяет каждому любителю иметь скульптурные произведения, разве в гипсовых слепках. Богач не допустит в свои хоромы ничтожной глины, но и не закажет драгоценного мраморного изваяния; он скорее на эти деньги накупит картин, мраморных каминов, столов и подоконников. Художникам ровно нечего делать; счастливейшим редко удастся осуществить что-либо из своих созданий в мраморе, и эти затруднения лишают энергии, ослабляют силу воображения и ведут неминуемо к полной апатии целое художество.

Однако ж, несмотря на все невыгоды ваяния в России, оно переселилось к нам вместе с другими художествами, поддерживалось правительством, произвело отличных художников, а в последнем периоде получило важное поощрение и многочисленные занятия. Петр Великий весьма любил скульптуру: много статуй привезено было при нем в Россию, некоторые остались в Петербурге, другие отправлены в Новгород, Москву и преимущественно в Воронеж. Важнейшее приобретение наше по этой части принадлежит петровскому времени: «Венера Таврическая» спорит своими красотами с Медицейскою. Растрелли, кроме архитектуры, занимался и скульптурою; в новой академии был учрежден и класс ваяния; посещения Фальконета[509] и Рашетта[510] произвели выгодное влияние: в короткое

[509] Фальконе Этьен Морис (1716–1791) — скульптор, яркий представитель классицизма, автор памятника Петру I в Петербурге.

[510] Рашетт Жан-Доминик (Яков Иванович) (1744–1809) — скульптор, работал в России.

время Россия уже имела отличных ваятелей — Гордеева[511], Шубина, Щедрина[512], Козловского, Прокофьева[513], Пименова[514] и, наконец, плодовитого и даровитого Мартоса. Век Екатерины II со своим великолепием и пышностью, со своими победами и богатством аристократов весьма много способствовал успехам ваяния. У каждого вельможи были иноземные и русские мраморы, у некоторых образовались значительные, дорогие коллекции: укажем на Останкинскую. Все так, много прекрасного в прошедшее время произвела наша скульптура, но соедините все труды наших ваятелей в одно место — и можно изумиться малочисленности их произведений. До нашего времени во всем обширном Царстве Русском нельзя насчитать и двенадцати памятников. Исчислим все: три Петру Великому, два в Петербурге и один в Полтаве, Екатерине II — в Екатеринославле, Павлу I — в Павловске, Румянцева победам, Суворову, Румянцеву и графам Орловым в Царском Селе. Сюда можно еще отнести некоторые фамильные памятники в Павловске. Вот и все монументы прошедшего времени, в которых участвовала скульптура. В последние двадцать без малого лет на всех концах России воздвиглись и воздвигаются памятники, числом превышающие вдвое итог всех монументов прошедшего времени. Исчислим главнейшие: Александру Благословенному в Петербурге, в Таганроге и Грузине; Петру Великому в Кронштадте, Воронеже, Лодейном поле и Липецке; царю Михаилу Феодоровичу и Сусанину в Костроме; императрице Елизавете Алексеевне; Потемкину-Таврическому, Кутузову-Смоленскому, Барклаю-де-Толли, Ермаку, Ломоносову, Державину, Богдановичу и Карамзину; памятники на происшествия: Киевский, Куликовский, Новгородский, Казанский, Тарутинский и Бородинский; наконец, двое триумфальных ворот в Петербурге и одни в Москве. Мы не приводим чисто архитектурных зданий, требовавших значительных скульптурных работ; одно исчисление собственно монументов доказывает, что и самому ваянию даны были большие способы развития. Недостаток художников на глазах стал пополняться замечательными талантами. Русских художников, которым досталось разделить скульптурные заказы нашего времени, было немного: Мартос, приближавшийся к концу своего художнического поприща, С.И. Гальберг, Б.И. Орловский, В.И. Де-

[511] Гордеев Федор Гордеевич (1744–1810) — скульптор, академик, представитель русского классицизма, ректор ИАХ.

[512] Щедрин Феодосий Федорович (1751–1825) — скульптор, академик, профессор.

[513] Прокофьев Иван Прокофьевич (1758–1828) — скульптор, академик, профессор.

[514] Пименов Степан Степанович (1784–1833) — скульптор, профессор ИАХ.

мут-Малиновский[515] и И.П. Витали — вот почти все наши ваятели при начале периода.

Трудно о покойном С.И. Гальберге говорить со всем хладнокровием летописца. Личное с ним знакомство могло внушить самому равнодушному любителю искусств пристрастие и увлечение. Кротость, ум, благородство, простота в обращении, теплота и равенство стоического духа — вот состав характера Гальберга и вместе характер его произведений. Сочинения его отличались простотою, возвышенностью стиля и выражением, механическая сторона его работы — окончательностью, нежностью и естественностью. Лепка Гальберга изумляла знатоков столько же, сколько и смелый, но всегда верный резец. Но... достойный художник произвел немного. Из произведений его известнейшие: Изобретение Музыки, памятник Александру Благословенному в Грузине, памятник Карамзину, оканчиваемый уже учениками Гальберга, памятник Сильвестру Щедрину, колоссальная сидящая статуя императрицы Екатерины II, голова Изиды, бюсты и барельефы, к сожалению, не многочисленные.

Б.И. Орловский случайно сделался отличным скульптором, но трудолюбием и врожденным умом он умел заменить недостаток первоначального образования. С благородною простотою стиля Орловский соединял редкое знание механизма. Он произвел, кроме разных других работ, колоссальный бюст императора Александра I, статую ангела для Александровской колонны и памятники фельдмаршалам Кутузову-Смоленскому и Барклаю-де-Толли. Из работ Демута-Малиновского нельзя не упомянуть с особенною похвалою об Андрее Первозванном для Казанского собора. Витали появился у нас в Петербурге довольно поздно. До того времени он проживал в Москве; произведения его, там находящиеся, известны нам только по именам. По случаю построения Исаакиевского собора и предстоявших заказов фронтонов Витали прибыл в Петербург. Проект первого фронтона, изображающего «Поклонение Волхвов», изумил всех простотою и естественностью сочинения, ясностью расположения фигур и общим движением. В особенности превосходно движение Христа-Младенца, исполненное жизни и правды, при лепке в должную величину. Лик Богородицы получил красоту высокую и все лица превосходное выражение. Этот фронтон принадлежит к числу превосходнейших произведений ваяния. Лично Витали между ваятелями стал на высокую ступень, что он сделает для школы — это

[515] Демут-Малиновский Василий Иванович (1779–1846) — скульптор-монументалист, педагог, ректор скульптуры ИАХ.

еще впереди; молодые наши скульпторы образованием своим и художественным направлением исключительно обязаны С.И. Гальбергу и Б.И. Орловскому. Пименов[516], Логановский[517], Ставассер[518], Теребенев, Иванов[519], Рамазанов[520], Климченко[521] и другие представляют уже ряд не учеников, а зрелых художников, в которых трудно ошибиться. Разбирать и разграничивать характеристику их талантов было бы неуместно и несвоевременно. Многие из них уже давно в Италии, и мы в ожидании значительных и прекрасных работ. Нельзя однако же умолчать, что Пименова «Мальчик, играющий в бабки», Логановского «Мальчик, играющий в свайку», Рамазанова «Фаун с козленком», Иванова «Мальчик, играющий в городки», а в особенности «Рыбачок» Ставассера — все эти произведения, исполненные молодыми художниками на золотую медаль, такого важного достоинства, что их скорее можно признать работами профессорскими, нежели академическими программами. Вот где должно искать настоящей точки воззрения на ваяние в России в наше время и удивляться истинно колоссальным его успехам. Живопись была в прежние времена и больше предуготовлена, и лучше поощрена. Скульптура нашла для себя какую-нибудь цель только в последние годы. Возрастающее число талантов само уже обнаруживает, что ваяние сделалось некоторою потребностью времени, что оно приобретает публику, чего прежде вовсе не имело, что наконец школа русского ваяния по возвращении из Италии всех ее деятелей должна образоваться и принять явственное и положительное направление. Какое это будет направление? Конечно, если уж желать, то почему же не пожелать лучшего, а именно, направления гальберговского, так как в живописи не худо бы придерживаться брюлловского. И то, и другое — не суть сборники произвольных условий, их источники не a videtur[522], нет, из самой природы почерпнуты их правила и оправданы опытом. Ни то, ни другое направление никому не мешает, напротив, помогает быть оригинальным, расширяя круг художественной свободы. Боюсь Рима. Случайный успех случайного произведения иногда сводит соревнователей с прямого пути, а завет умного профессора, кажется, все одно, что завет отца.

---

[516] Пименов Николай Степанович (1812–1864) — скульптор, профессор ИАХ.

[517] Логановский Александр Васильевич (1812–1855) — скульптор, яркий представитель классицизма, профессор ИАХ.

[518] Ставассер Петр Андреевич (1816–1850) — скульптор, ученик С.И. Гальберга.

[519] Иванов Антон Андреевич (1815–1848) — скульптор, академик ИАХ.

[520] Рамазанов Николай Александрович (1817–1867) — скульптор, искусствовед, профессор ИАХ.

[521] Климченко (Климченков) Константин Михайлович (1816–1849) — скульптор.

[522] Вид (ит.), в живописи — городской пейзаж.

СТАТЬЯ ТРЕТЬЯ И ПОСЛЕДНЯЯ

Остается из трех главных начертательных искусств архитектура... При одной мысли, что построено в *наше время* в продолжение семнадцати лет, что строится и по расчету вероятностей в течение не более осьми лет будет приведено к окончанию, что предполагается к исполнению, в сроки весьма не продолжительные... не достанет воображения, чтобы изумиться как следует художественной деятельности по части зодчества и гигантским средствам империи, могущим постоянно давать ей пищу. Перенесемся мысленно лет на пятнадцать тому назад, оглянемся, что было тогда, что есть теперь, и неужели кто-нибудь скажет, что и тогда, и теперь мы в Петербурге?! Нет, тут два Петербурга.

Старинные города создавались столетиями и вековыми итогами государственных средств, века один с другим боролись и наконец мирились с уступками; в этом постоянном споре и примирении старого и возникающего вкусов господствовала выгодная для зодческого разнообразия постепенность; города, принимая новое, не утрачивали прошедшего — и разнообразие, друг и родня изящного, в городах старой Европы доныне тешит зрение... Все совершалось исподволь, постепенно, даже медленно, согласно с ходом просвещения, образованности, религиозных и народных понятий, вкуса в изящном и наконец удобств житейских. Петербург, столица империи, подвигавшейся вперед по всем исчисленным статьям исполинскими шагами, должен был и в архитектурном отношении быть представителем общих успехов государства. Быстрота движения усиливается сама собою, есть моменты высочайшего ее развития, для русского зодчества этот момент — *наше время*. Еще раз повторю: оглянемся, прибавлю: и осмотримся. Что было тогда?

Бесспорно, и тогда уже Петербург изумлял иностранцев своими размерами и некоторыми зданиями: Зимний дворец, Академия художеств, гранитная одежда Невы и каналов, решетка Летнего сада и еще некоторые публичные строения занимали чужеземца своими достоинствами и великолепием, но что был самый город? Дом княгини Лобановой, где ныне военное министерство[523], почитался чудом огромности и вкуса; дом Зверкова у Кокушкина моста[524] казался

---

[523] Имеется в виду дом К.И. Лобановой-Ростовской, построенный по проекту архитектора О. Монферраном, затем перестроенный другим архитектором Э.Х. Анертом в 1829 году для Военного министерства (Исаакиевская пл., д. 2).

[524] Современный адрес — наб. кан. Грибоедова, д. 69, принадлежал купцу-ростовщику Ивану Зверкову, одно время являлся самым высоким зданием Петербурга, в нем в 1829–1831 гг. на 5-м этаже жил Н.В. Гоголь.

египетской пирамидой; церквей было мало и для народонаселения очень недостаточно. Памятников немного, да и из тех некоторые по материалу не могли иметь монументальной прочности и значения. Минуло пятнадцать лет — и одно исчисление всех произведений зодчества ужаснет наблюдателя. Не один Петербург, вся Россия обогатилась плодами зодческой деятельности; влияние ее достигло Архангельска, берегов Черного моря, Тифлиса и даже Сибири! Везде, повсюду, по всем большим и даже малым городам воздвиглись великолепные здания, раскинулись пути с изящными мостами, появились исторические и долговечные свидетели великих событий. Оставив в стороне вековые сооружения в Кронштадте, Севастополе, Киеве и других местах, с специальною военною целью, мы не найдем в статье нашей места для исчисления произведений гражданской архитектуры. Мы не пишем здесь полной и подробной истории современных художеств в России; каждый легко заметит, что все эти три статьи составляют простой этюд, предпринятый с целью рассмотреть, в каком состоянии находится в наше время общая художественная деятельность. Это отдельная задача, предварительный обзор, так сказать, опись материалов для критического рассмотрения состояния и направления художеств в России. Самый труд еще впереди. Мне ли удастся собрать все нужные материалы и составить последовательное критическое описание этого предмета, другой ли займется этим делом, но во всяком случае подобный труд необходим, факты многочисленны и весьма важны; а каждый, кто хотя сколько-нибудь занимался этой частью, припомнит, какого рода, а иногда и совершенно безуспешного, стоило добывание или даже отыскание следа того или другого исторического сведения, которое, казалось бы, по важности своей не могло затеряться.

Обращаюсь к предмету статьи. В продолжение последних пятнадцати лет на архитектурном поприще действовало более шестидесяти архитекторов с академическими званиями! Во все предшествовавшее нашему времени столетие нельзя начесть такого числа художников зодчих с действительными занятиями. Прибавьте к этому числу провинциальных строителей или, так сказать, исполнителей, потому что почти все замечательнейшие здания в губерниях исполняются по проектам, составляемым в Петербурге, присоедините к тому каменных мастеров и прочая — число строителей окажется огромным, чуть ли не больше числа петербургских фортепианных учителей, с тою еще разницею, что между последними с трудом отыщется русское имя, а между строителями большинство весьма значительное составляют уже русские. В настоящем обзоре архитектурной деятельности мы не

можем удержать вполне хронологического порядка: и лица, и здания друг друга обгоняли довольно быстро и одновременно; сооружение продолжалось, а между тем позднейшие и часто огромные постройки уже приходили к совершенному окончанию; некоторые художники с успехом уже занимались строением до избранного нами периода, другие вышли на поприще в самом его начале, иные теперь только еще появляются. Поэтому мы решились дать статье нашей порядок, так сказать, личный, сообразуясь однако же и с хронологией.

В начале нашего периода на виду мы находим весьма немногих действователей. Бетанкур[525], Руска[526], Росси[527] и В.П. Стасов[528] — вот с небольшими и незначительными исключениями и все действователи того времени. Михайлов[529], достойный большей известности, упрочил ее только единственным построением — церкви Святой Екатерины на Васильевском острове в корпусной линии и проектом Большого театра в Москве. Воронихин, известный построением Казанского собора, Горного корпуса и дачи графа Строганова, умер далеко от начатия избранного нами периода и на школу не имел решительно никакого влияния. Из иностранцев — Гваренги на старости строил мало или почти ничего. В публичных работах наибольшее участие принимали Томон[530], Руска, Росси, и наконец Монферран[531], деятельность которого исключительно развилась уже в наше время; в числе трудов его, за исключением дома военного министерства, не принадлежащего к нашему периоду, первое место занимает Исаакиевский собор, уже монументальное произведение по драгоценности материалов, в особенности гранитных монолитов, которыми, можно сказать, осыпано все здание по мраморной обшивке и по самым размерам, ставящим Исаакиевский собор на четвертое место в ряду огромнейших церквей всего мира. Что касается до эстетической стороны здания, то о ней можно будет судить только тогда, когда собор вполне будет окончен, когда откроется основание, разместятся украшения и принадлежности, без чего о целом нет возможности иметь полного понятия. Другим важным занятием Монферана было

---

[525] Бетанкур Августин Августинович (1758–1824) — архитектор, инженер, генерал-лейтенант.

[526] Руска Луиджи (1762–1822) — архитектор.

[527] Росси Карл Иванович (1775–1849) — архитектор.

[528] Стасов Василий Петрович (1769–1848) — архитектор, профессор ИАХ.

[529] Михайлов 1-й Александр Алексеевич (1770–1847) — архитектор, профессор ИАХ.

[530] Томон Жан-Тома де (1754 или 1760–1813) — архитектор, жил и работал в России с 1799 года, преподавал в ИАХ.

[531] Монферран (Огюст-Рикар) Август Августович (1786–1858) — архитектор, с 1816 года жил и работал в России.

воздвижение Александровской колонны на Дворцовой площади. Подробности работ изложены в великолепном издании, вышедшем на французском языке, составленном самим зодчим и украшенном отличными литографиями, изображающими главнейшие события всего построения. Из многочисленных частных работ того же архитектора нельзя не упомянуть об отделке двух смежных домов П.Н. Демидова[532]. И в наружном виде оба дома весьма много выигрывают новостью, нарушающею утомительную монотонию частной петербургской архитектуры; в отношении же внутренней отделки, отменным вкусом в украшениях, обдуманностью расположения и всех удобств заслуживают особенного внимания.

В.П. Стасов, как я упомянул уже, до настоящего периода уже произвел весьма много обширных построек, в которых обнаружил огромные сведения ученого и опытного техника, но в наше только время он успел произвести много важных и самостоятельных построений. Из них главнейшие: Преображенский собор с арматурною оградой, на Литейной, Троицкий собор в Измайловском полку, массою своею превосходящий все церкви, до того в Петербурге построенные. Самый силуэт собора представляет эффектную, сильную громаду, видимую с весьма отдаленных загородных мест. Под главным надзором В.П. Стасова докончен строением собор в Смольном монастыре, бесспорно лучшее произведение церковной архитектуры знаменитого Растрелли. В некотором смысле это построение совершенно принадлежит нашему времени; проект внутреннего украшения и отделки собора, составленный графом Растрелли и сохранившийся в модели, был отменен; в наружном его виде сделаны также некоторые отступления, более согласные с требованиями современного вкуса. При таких сооружениях построения триумфальных ворот на московской дороге у Нарвской заставы с принадлежностями нельзя считать иначе, как второстепенным, но во всяком случае это уже не случайные постройки, назначенные для временного торжества. Нет, это уже памятники долговечные, каких у нас не бывало, свидетели побед, достойных позднейшей памяти, воздвигнутые в римском стиле из прочного материала. Чтобы не возвращаться более к этому предмету, скажем здесь, что и в Москве на Петровском въезде построены такие же триумфальные ворота. При возобновлении Зимнего дворца на долю В.П. Стасова досталась весьма

[532] Речь идет о домах № 43 и 45 по Большой Морской улице, приобретенных предпринимателем Павлом Николаевичем Демидовым (1798–1840), в 1835–1840-х гг. на их месте О. Монферран возвел особняк для П.Н. Демидова.

важная часть: восстановление парадной лестницы, двух аванзалов, Фельдмаршальского, Концертного, Белого и Георгиевского залов, Военной галереи, двух церквей, словом, всей части дворца, назначенной для праздников и торжеств. Описание, даже поверхностное, этих колоссальных работ, к которым мы будем иметь случай воротиться, должно составить не одну статью, не одну книгу, особенно, как ниже увидим, в совокупности с другими работами по тому же построению. Кроме исчисленных занятий, В.П. Стасов во все продолжение своего многополезного поприща не переставал заниматься постройками и перестройками частных домов и казенных заведений. Ему принадлежат: возобновление некоторых загородных дворцов, «Китайской деревни» в Царском Селе, построение памятника Александру I в Грузине, кроме других построек, произведенных там же и на поселениях около Грузина, Царскосельский лицей, Александровский корпус, Сухаревские бани, дача в Петергофе принца Петра Ольденбургского, кроме возобновленных для его же светлости дома у Летнего сада и дачи на Каменном острове, Ямской рынок и весьма многие частные дома. Ныне В.П. Стасов, сколько известно, трудится над внутренними переделками здания, в котором помещается училище правоведения[533].

Ректор Академии Мельников[534], к особенному сожалению любителей изящной архитектуры, построил весьма немного. Известнейшая и почти единственная церковь, произведенная Мельниковым, есть старообрядческая церковь на Грязной. Но эта одна стоит многих по новости архитектурного стиля, по изящным размерам, по смелости и новизне самой конструкции и по превосходному расположению всех принадлежностей. Купол, по наружности небольшой, вполне соглашенный с наружными пропорциями, внутри представляется огромным, даже неопределенным, потому что горизонт его искусно закрыт от глаза. Эта превосходная во всех отношениях церковь обнаружила в зодчем не только основательные знания строителя, но и сильное, творческое воображение, которого деятельность, к сожалению, осталась в проектах. Сколько можем припомнить, одна еще церковь в Петербурге построена по проекту Мельникова, именно на Волковом кладбище. И это произведение в стиле носит отпечаток оригинальности, которою так богато воображение строителя старообрядческой церкви[535]...

---

[533] Более подробно о деятельности В.П. Стасова см.: Тыжненко Т.Е. Василий Стасов. — Л., 1990.

[534] Мельников Авраам Иванович (1784–1854) — архитектор, профессор, ректор ИАХ.

[535] Более подробно см.: Тубли М.П. Авраам Мельников. — Л., 1980.

Архитектор Росси во все продолжение царствования императора Александра имел многочисленные занятия, но в настоящем периоде произвел, а также произведены по его проектам, весьма значительные здания. Главнейшие из них: дворец его императорского высочества великого князя Михаила Павловича, Александринский театр, Сенат и Синод с аркой на Галерную улицу и здания, в которых помещаются Дирекция императорских театров, Министерства внутренних дел и просвещения.

Здесь мы должны несколько остановиться. Со времен Кокоринова ряд русских зодчих, в полном художественном значении, не прерывался; многие из них пользовались европейскою славою, производили даже некоторые весьма важные постройки, но у нас постоянно первенствовали иностранные зодчие различной силы и талантов, и ряд их так же, как и русских, но гораздо в большом числе и с несравненно большим влиянием, не прерывался. Со времени Петра Великого, начиная с первых русских зодчих — Земцова и других, встречаем имена достойные истории, как-то — Кокоринова, известного построением одной только Академии художеств, за ним Баженова, строителя Царицынского дворца, и то недоконченного, Казакова, Старова, построившего Таврический дворец и собор в Александро-Невской лавре, Соколова[536], зодчего Михайловского замка, Воронихина, упрочившего свою известность построением Казанского собора, Михайлова с Екатерининскою церковью, и наконец Мельникова со старообрядческою. Немногие, часто единственные произведения каждого выгодно свидетельствуют о способностях и талантах русских художников, а между тем мы видим, что иностранные зодчие в непрерывной цепи занимались во все это время многочисленными и значительнейшими постройками. Таким образом, Трезини, Леблон, Швертфегер, Растрелли, Жентен, Ломот[537], Гваренги, Камерон, Бренна[538], Томон, Модюи[539] и многие другие непрерывно одни другим наследовали, и в России не могла образоваться самостоятельная русская школа, а затем и само зодчество не могло принять характерного, сколько-нибудь оригинального направления. В учении и в опытных наставниках не было недостатка, а между тем

---

[536] Соколов Егор Тимофеевич (1750–1824) — архитектор, автор проекта здания Императорской Публичной библиотеки.

[537] Валлен-де-Ла-Мот Жан-Батист (1729–1800) — архитектор, адъюнкт-ректор ИАХ, жил и работал в Петербурге в 1759–1775 гг.

[538] Бренна Викентий Францевич (1745 или 1747–1818 или 1820) — архитектор, художник-декоратор, в 1783–1802-е гг. жил и работал в России.

[539] Модюи Антон Антонович (1775–1854) — архитектор.

мы не имели своих даже каменных мастеров: этими подхудожниками постоянно и преимущественно снабжала нас Италия. Чуть каменный мастер был не итальянец, а уж, по крайней мере, не иностранец, ему трудно было найти дневное пропитание. Возможно ли все это согласить с понятием о каком-либо народе, из людей составленном, тем более о народе свежем, исполненном силы, дивной сметки и догадливости, каким справедливо слывет народ русский? Нашему времени было суждено собственными глазами видеть блистательное опровержение несправедливого мнения, взглянем, как оно разрушилось.

В течение уже первых лет художественные силы наши были напряжены необманчивою надеждою на пробужденное чувство народности; в первой статье мы имели случай уже намекнуть и указать на общее движение, данное всем частям художества. Молодые воспитанники Академии, бывшие за границей, предались каждый своему искусству с полным жаром и рвением, какого требовалось для успеха в отечестве. Постепенное возвращение каждого умножало способы к произведению построек, более согласных с требованиями и вкусом времени. Успех возвратившихся ободрял отъезжавших за границу, и в короткое время Россия приобрела и достаточное число архитекторов русских, и между ними отличных талантов. Из первых возвратившихся молодых архитекторов Глинка[540], уже профессор архитектуры, похищен у русского зодчества преждевременною смертью. Реставрация мавзолеев римских императоров и отзывы людей, знавших покойного, заставляют полагать, что Глинка обещал весьма много. А.П. Брюллов вышел на поприще художественное в то же время. Этому отличному во всех отношениях художнику мы обязаны весьма многими произведениями. По принятому в статьях наших порядку исчислим главнейшие. Михайловский театр... Кто не знаком с этим мастерским произведением? Михайловский театр! Что бы там ни играли, а заранее и актер, и зритель довольны, что им приходится провести вечер в Михайловском театре. При данном фасаде соединить столько удобств и такое изящество! Уютность, линия амфитеатра, где нет ни одного невыгодного пункта для слуха и зрения, покой и удобство зрителей, устройство сцены, простор для декораций, расположение уборных — все эти условия театра соблюдены в Михайловском с достатком, но без излишества. Всего ни больше, ни меньше — сколько нужно: лестницы и переходы столь искусно выкроены и сшиты, что даже не замечается никогда тесноты при разъездах; принадлежности, foyer, буфет, парадная лестница удобны

[540] Глинка Василий Алексеевич (1790–1831) — архитектор, профессор ИАХ.

и изящны; словом, Михайловский театр по внутренности справедливо почитается образцом удобства и вкуса. Говорили, да и теперь еще говорят многие, что подобный театр можно было выстроить только в малом виде, что при больших размерах невозможно соблюсти все условия театра с полною удовлетворительностью. Это один из тех софизмов, которые сохраняют только наружный вид правды. Кажется, и опровергать тут нечего: чем более дано места, тем более зодчему предоставлено и средств к размещению всех театральных принадлежностей в совершенной взаимной соответственности, а вся задача и заключается именно в том, чтобы постигнуть эту соответственность и определить все отношения, из которых она сложена. Это можно назвать зодчеством чистого разума, которое должно предшествовать приложению или действительной постройке. Как бы то ни было, при построении театра предполагается, по крайней мере, что все условия публики и сцены достаточно известны архитектору, чем, к удивлению, пользуются весьма немногие. Но построение здания, которое по специальному своему назначению везде встречается редко, требует особенных и новых условий, удобств, которые и предупреждать трудно... Такое построение досталось на долю А.П. Брюллова. Мы говорим об астрономической обсерватории на Пулковской горе, с тремя обсервационными башнями. Тут надо было согласоваться и с небом, и с землею, целым зданиям, в пять сажен в диаметре, вращаться по воле звезд небесных. Требования были вполне новы, сложны и многочисленны, образцов мало, и те со значительными недостатками. Дерптская обсервационная башня вращалась весьма просто, но в механизме поворота представляла только грубый опыт первоначальной попытки; в движение приводилась таким же образом, как некогда тянулись паровозы с места на место посредством длинной цепи, укрепленной на станции. Берлинская обсервационная башня хотя уже и вращалась на улучшенном механизме, но в самом этом механизме было много трения, от чего и поворот башни труден и медленен. На Пулковской обсерватории механизм подвижности башен доведен до возможной степени совершенства; они вращаются по тройной железной дороге с изумительною легкостью, посмеиваясь северным бурям, от которых защищает их именно тройной механизм движения. Ребенок может поворачивать башню без натуги. Наше северное небо даже и для астронома не представляет ничего особенно любопытного: весь астрономический интерес на южном горизонте нашего неба, почему и обсерватория, так сказать, обращена в ту сторону. Побочные башни построены не на одной линии, как в других местах, но выступают вперед к югу, таким

образом все могут действовать, не препятствуя одна другой в занятиях. О дальнейших качествах как самого здания, так и всех многочисленных принадлежностей и говорить нечего: все подверглось той же зодческой логике, которая при обсуждении предстоящего труда не упускает ничего из виду. При возобновлении Зимнего дворца А.П. Брюллову предоставлена была отделка и, так сказать, переделка всех жилых комнат. Напомним нашим читателям, что парадная половина, заключающаяся собственно в бельэтаже, начинается от концертного зала и, миновав большую лестницу, залами и галереями доходит до Большой церкви и упирается в бывшую половину императрицы Марии Федоровны[541]. За исключением двух церквей, большой лестницы, большой галереи и всей последовательности парадных зал (часть, возобновленная В.П. Стасовым), все остальные части дворца, заключающие в себе жилые комнаты Императорской фамилии, придворного штата и принадлежности, возобновлены или отстроены вновь А.П. Брюлловым. Если принять в соображение, что в состав этих частей входят: покои государыни императрицы, кабинет государя императора, покои великих княжон, далее в последовательном порядке: покои государя наследника и великих князей, парадные покои государя наследника, отделения, называемые половинами Марии Федоровны и короля Прусского, не говоря уже о верхних, нижних жильях в подвальных этажах, многочисленных лестницах и мелочных принадлежностях, и ко всему этому прибавить, в какой короткий срок совершилось это исполинское возобновление Зимнего дворца, тогда только можно вполне оценить всю обширность неподражаемого таланта и деятельности А.П. Брюллова. Соблюсти возможное разнообразие в таком огромном числе комнат, соединить отдаленнейшие части удобными, прекрасными сообщениями, создать Александровский зал с чудным сводом и всю половину государя наследника, в неистощимой находчивости вешать, так сказать, на воздухе целые стены, и при всей этой гиперболической деятельности не забывать об изящной стороне своего труда, которого одно уже назначение как царского жилища требовало не одной красивой простоты и мелочного разнообразия, а блеска, великолепия, возвышенности, — и успеть в этом, согласитесь, мог только человек гениальный. Это баснословное возобновление Зимнего дворца, которому с трудом будут верить потомки, как уже выше сказал я, не может в полноте своей войти в состав не только статьи, но и целой книги, потому что огромность, число зал, комнат и прочего, расположение и внутренняя отделка Зимнего дворца требуют под-

[541] Мария Федоровна (1759–1828) — российская императрица, супруга Павла I.

робного и точного описания с бесчисленными планами и рисунками, а на все это нужны тома. Казалось бы, исчисленных трудов достаточно было для славы любого знаменитого архитектора. Но к особенному удовольствию любителей изящной архитектуры, мы имеем еще несколько произведений того же зодчего, заслуживающих особенного внимания. Петровская Евангелическая церковь на Невском проспекте о двух башнях отличается необыкновенною грациею в наружном виде и отделке, а внутри — величием и удобством. Памятник и церковь над ним — из тесаного камня, в Парголове, богаты теми же достоинствами. Церкви, построенной в имении князя Витгенштейна[542] со склепом для погребения членов фамилии, мне не удалось видеть ни в натуре, ни на рисунках, но очевидцы отзываются об этом сооружении с особенною похвалою. Памятник Ермаку в Сибири и памятник Дмитрию Донскому на Куликовом поле с церковью и домом инвалидным — также создания А.П. Брюллова; к исполнению последнего приступают уже ныне. Построение Гвардейского штаба на Дворцовой площади, на определенной высоте четырех этажей, которые бы согласовались с Высочайше утвержденным фасадом для здания, бывшего возле газометра, пристройки экзерциргауза на Дворцовой площади и Караван-сарай в Оренбурге — вот еще три публичные здания, принадлежащие А.П. Брюллову. Мы исчислили только отдельные сооружения достойного нашего зодчего, не упоминая об иконостасах, исполненных и им проектированных, об отделке разных частных домов внутри, пристройках зал: столового для бала, данного дворянством санкт-петербургским по случаю совершеннолетия государя наследника в доме Нарышкина, и Петровского в доме госпожи Энгельгардт, и тому подобных работах; но нельзя пропустить без упоминовения дома графини Самойловой, построенного в Графской Славянке, поблизости Петербурга. Прекрасная наружность дома отличается новизною в петербургском зодчестве и соединена с отличным вкусом внутреннего убранства и с отменным удобством расположения. В будущем таланту А.П. Брюллова предстоит пока один, но весьма важный подвиг: перестройка и внутренняя отделка Мраморного дворца с принадлежностями, доныне стоявшего впусте, но теперь получившего особое назначение[543].

Братья Тоны[544] вступили на поприще нашего зодчества почти в одно время с А.П. Брюлловым или очень немного позже. А.А. Тон,

---

[542] Витгенштейн Петр Христианович (1769–1843) — генерал-фельдмаршал.

[543] Более подробно см.: Оль Г.А. Александр Брюллов. — Л., 1983.

[544] Тон Константин Андреевич (1794–1881) — архитектор, профессор, ректор архитектуры ИАХ и Тон Александр Андреевич (1790–1858) — архитектор, литограф, профессор.

при обширном таланте и сведениях, по болезненному состоянию здоровья не мог произвести много, но и в немногих произведениях своих обнаружил остроумное архитектоническое соображение; главнейшими его трудами почитаются: дом в Малой Морской, перестроенный для жительства господина военного министра, и проект оранжереи при Таврическом дворце для высокорастущих дерев, весьма замечательный по новости устройства всего здания на железных стойках и по системе таких же стропил.

Константин Андреевич Тон, возвратясь из-за границы, должен был испытать судьбу начинающего художника, как будто предшествовавшие успехи его, изложенные на бумаге, недостаточно ручались за его способности и знания. Обыкновенно молодые люди, совершив художническое путешествие по старой Европе и приобретя двумя-тремя удачными реставрациями некоторую известность между художниками, возвращаются в отечество с притязаниями на самостоятельную и видную деятельность. Чувство простительное, как заблуждение, свойственное возрасту; временное невнимание или, лучше сказать, испытание художнической скромности и терпения, всегда нам казалось полезным средством и для таланта, и для зрелости его произведений. К.А. Тон нимало не огорчился, когда, изучив искусство в памятниках его и у опытных, знаменитых наставников, должен был предварительно обратиться к занятию, вовсе по наружности несвойственному его таланту и знаниям. Ему поручено было в магазинах Кабинета разобрать и расставить разные мраморные вещи, как-то: доски от столов, подоконники, колонны, колоннки, колоннетки и маленькие колонночки, равно и разную другую мелочь. Труд по наружности ничтожный, однако же и тут К.А. Тон умел заслужить одобрение и полное удовольствие начальства. Поверьте, господа молодые художники, каждый труд, чем он меньше, по-видимому, против наших способностей и притязаний, тем более требует всей нашей внимательности, и если мы этим трудом не погнушаемся, он благородных свойств, он растит и укрепляет в нас те добродетели, без которых трудно ужиться между людьми и доставить всему пути нашему простор и безопасность. К.А. Тон вскоре вступил в широкий круг деятельности и везде обнаружил редкий талант, высокое соображение и обширность своих ученых запасов. Все произведения К.А. Тона принадлежат к двум категориям: к церковному и, так сказать, дворцовому зодчеству. Из построек, принадлежащих другим частям архитектуры, известны: Малый театр в Москве, по отзыву очевидцев, соединяющий великолепие с большим удобством, Инвалидный дом в селе Измайлове и некоторые постройки, исполненные

по его проектам, об них ниже. Воспитав вкус свой на памятниках римских, К.А. Тон по возвращении в Россию не соглашался с господствовавшими тогда направлениями нашего зодчества, особенно в отношении к церковно-русскому стилю; он видел ясно, что в новой Европе, как следует называть нашу Империю, есть своя оригинальность во всем: в языке, в костюме, в архитектуре, а главное, что церковь наша посреди треволнений, какими обуревались в продолжение многих веков христианский Запад и Восток, одна сохранила неколебимо в чистоте святую веру до наших времен. В посвящении августейшему виновнику всей художественной деятельности нашего периода, напечатанном в издании «Церквей, построенных К.А. Тоном», сам зодчий говорит: «Стиль византийский, сроднившийся с давних времен с элементами нашей народности, образовал церковную нашу архитектуру, образцов которой не находим в других странах». Вот искреннейшая мысль зодчего, вот настоящая точка зрения, с которой мы должны смотреть на произведения К.А. Тона в церковном стиле. Повторяем: мы пишем не критику, не историю современных художеств, а только обзор их деятельности. И потому здесь не место входить в рассмотрение, в чем именно заключаются разность византийского стиля от других; сколько и что наша церковная архитектура от него заимствовала, что усвоила, что изменила; получила ли она от того собственную характерную особенность и в чем именно эта особенность заключается, и так далее. Все эти вопросы непосредственно принадлежат истории и ученой художественной критике. Для полноты статьи, служащей некоторым образом планом для начертания истории, мы не могли указать и на эти вопросы. Здесь мы ограничимся только исчислением фактов, прямых последствий задуманной и начатой К.А. Тоном архитектурной реформы в церковном стиле. Римские портики с фронтонами исчезли; их заменили своеобразные пилястры и арки плоские, линию купола римского — линия формы и начал индейских. В наружных украшениях совершенная перемена — и церковный стиль наш принял направление, действительно более согласное с народностью русскою. В этом стиле воздвигается в Москве монументальный, огромный собор Во имя Христа Спасителя на Алексеевском месте, взамен собора, который по проекту Витберга[545] предполагалось соорудить на Воробьевых горах. И это место сохранится для потомства, под прелестной часовней, возводимой Тоном в том же византийском или, правиль-

[545] Витберг Александр Лаврентьевич (1787–1855) — живописец, архитектор, был знаком с А.И. Герценом.

нее сказать, тоновском роде. Говорить о здании, едва отошедшем от земли, было бы преждевременно, но нельзя однако же скрыть насчет этого храма самых блистательных надежд, обещающих ему полное и неоспоримое первенство между всеми соборами и церквами земли русской. В том же оригинальном стиле построены К.А. Тоном: собор Введения во храм Пресвятой Богородицы (в Семеновском полку), совершенно оконченный и освященный. Не говоря уже о наружности, невозможно достаточно похвалить внутреннее расположение, благоприятствующее необыкновенной вместительности, чему при изящном виде способствуют легкие и обширные галереи; чистота отделки в деталях, с отменным вкусом нарисованных, возвышает еще более прелесть размеров. Церковь Святой великомученицы Екатерины в Санкт-Петербурге у Калинкина моста была, кажется, первенцем К.А. Тона в стиле, который он создал. Церковь Святых апостолов Петра и Павла в Петергофе, церковь Святой великомученицы Екатерины в Царском Селе, церковь Вознесения Господня на Аптекарском острове, церковь в имении господина Сенявина, церковь в Саратове. Все доныне сооруженные и предназначенные к построению по проектам Тона церкви в общем стиле весьма между собою сходствуют, но в противность мнению некоторых, должно сказать, что все заключают в деталях много разнообразия. В наружном этом сходстве зодчий неповинен укору; оно проистекает из понятий его о стиле, он даже должен остаться верен себе. Этим не стесняется воображение других строителей. Мысль положительная и твердая, убеждение основательное, неошибочное руководит карандашом К.А. Тона; здесь, по крайней мере, для него решена задача, и он от своего решения отступить не может. Но это отнюдь не доказывает опять и бедности воображения. В сооружениях, не принадлежащих церковно-римскому стилю, он умел быть столь же новым и согласным с требованиями предмета, как был нов в церковной архитектуре. В Евангелической церкви в Новгороде он сообщил порталу изящество готической архитектуры, соединив с тем и простоту и величие; те же достоинства и во внутренности церкви. Из проектов К.А. Тона, назначенных к несомненному исполнению, нам известны: церковь Во имя святого Григория Богослова в Ачуевском укреплении, в память князя Потемкина-Таврического — в Свеаборге; на развалинах древнего Херсонеса Таврического — в память святого великого князя Владимира, и наконец церковь Благовещения, предполагаемая к сооружению на Крюковом канале в Санкт-Петербурге. Это сооружение было необходимо: оно уничтожит пустынность, которую чувствует глаз при взгляде на эту глубокую,

незанимательную, совсем не городскую перспективу, какая простирается вдоль канала между Синодом и зданием Гваренги (конногвардейским манежем). Наружным своим видом церковь Благовещения будет резко отличаться от прочих петербургских церквей, построенных Тоном, не уклоняясь однако же от общего его стиля. Здесь же мы должны упомянуть, что по проектам Тона уже исполнены сооружением: Ипатиевский монастырь близ Костромы, колокольня при Симоновом монастыре и церковь на холерном кладбище. Перейдем теперь к категории, которую мы назвали «зодчеством дворцовым». Первые опыты в этом роде произведены были Тоном в здании Императорской Академии художеств, где в данных стенах и размерах он отделал с римским величием и великолепною простотою конференц-залу, обе античные галереи, библиотеку с новым сводом и академическую церковь, которую и согласил с общим стилем всего здания. Но этот труд был только предварительным и, можно сказать, незначительным в сравнении с Кремлевским дворцом, построение которого возложено было на Тона. Дворец готов вчерне; сквозь леса можно угадывать его гигантскую, величественную наружность. Московский Кремль носил на себе не один дворец, а несколько; время и случайные события изменяли вид Кремля; в последние годы напереди Кремля возвышалось строение, именовавшееся дворцом, но ни наружность, ни вместительность, ниже размеры не давали ему права на это наименование. В общем виде Кремля так называемый дворец не играл никакой роли и, можно сказать, почти вовсе не участвовал. В утешение обожателям старины должно сказать, что и древности маститой в нем не было: несколько тесных, неудобных зал новейшего построения — вот в чем заключался Кремлевский дворец; следственно, с построением нового дворца, соответственного и важности Первопрестольной столицы, и значению империи ни вид Кремля, ни старина нималейше не пострадали. Главный фас нового здания имеет протяжения до 56, а вышины до 13 $^1/_2$ сажен. Бельэтаж в два света занят парадными колоссальными залами в следующем порядке, считая от Красного крыльца: Владимирским, Александровским, Андреевским, Георгиевским, Кавалергардским, Екатерининским, Диванным и Парадною опочивальнею. В нижнем этаже предполагаются комнаты государя императора, государыни императрицы и разные принадлежности; в особом корпусе, где помещается зимний сад, устроена галерея, ведущая в отделение их высочеств великих княжон. Длинная прямая лестница со стороны Москвы-реки ведет к аванзалу, прибавьте к этому с той же стороны великолепную террасу, увенчайте всю эту массу куполом — и вот в немногих словах очерк

здания, долженствующего занять между всеми дворцами двух столиц высокое место и соперничествовать в наружном виде с Зимним. Характер всего здания, судя по признакам, заключает в себе что-то истинно величественное, царственное, но с тем вместе представляет слияние стилей, говорящее сердцу русскому, в высшей степени соответственное окружающей его Москве, в прежнем и настоящем ее значениях. Памятники древности остались на своих местах и не потеряли своего вида; не только святыня, но даже незначительные части, как-то: Боярская площадка, Постельное крыльцо и прочие не утратили своих мест. Равномерно удержано сообщение с церковью «Спас за золотой решеткой» и с древними теремами. Не прошло еще сполна и пяти лет, а гигантский подвиг зодчества русского уже приближается к окончанию. Дворец, как мы уже сказали, готов вчерне. Жизнь наша в руце Божией, но позволено надеяться, что в немногие годы паутина лесов, окружающих дворец, разлетится, и мы увидим здание великое во всей его художественной прелести. Для этого одного стоило бы уже провести отсюда в Москву железную дорогу.

К этому же роду величественной архитектуры должно отнести построение набережной и пристаней против Академии художеств, исполненное по проекту К.А. Тона полковником Адамом[546]. И в этом труде весьма много грандиозного в размерах и подробностях: «сии огромные сфинксы» от удачного помещения кажутся еще огромнее. Памятники фельдмаршалам князю Голенищеву-Кутузову-Смоленскому и графу Барклаю-де-Толли, а равно и великолепный серебряный иконостас в Казанском соборе, исполнены по рисункам того же зодчего и поставлены под его надзором и руководством. Не упоминаем об исправлении московского арсенала, в котором обнаружились значительные трещины, уничтоженные пособиями и переделками, придуманные К.А. Тоном, об отоплении собора в Донском монастыре, равномерно о разных проектах, которые он составлял и привел в исполнение в разных концах России. Но не можем не обратить внимания на чертежи для сельских разного рода строений для крестьян, состоящих под ведомством министерства государственных имуществ. Зодчий дворцов и соборов начертал на девяноста шести листах превосходные образцы сельской архитектуры. Сельские храмы, училища, правления, постоялые дворы, трактиры, избы со всеми принадлежностями — все это при поразительном разнообразии в общих формах и деталях покорено однако же одному

[546] Адам Егор Карлович (1794-после 1860) — генерал-майор, член комиссии по строительству набережной Невы.

стилю, давно у нас уже существующему, но доныне не очищенному искусством. Этот подвиг с первого только взгляда может показаться плодом досуга, забавой художника, но вникая в обработку каждого нумера, сличая с другими, невозможно не усмотреть, что труд этот есть следствие продолжительного размышления и тщательной художнической отчетливости и что в применении на деле он составит существенную и весьма полезную эпоху в сельской архитектуре. Сколько талант К.А. Тона представил нового относительно к изящной стороне зодчества, столько же обнаружил он в трудах своих обширных сведений технических и указал на практике весьма важные новости собственно в строительном искусстве. В употреблении материалов, против предшествовавших построек, К.А. Тон уменьшил их количество, по крайней мере, четвертою долею против обыкновенного. Ему, собственно, принадлежит введение оборотных арок, уравновешивающих давление и препятствующих таким образом трещинам. В кладке он оставил прежний способ сажать камень на *пироны*, что не представляло иногда возможности соблюсти прочность; взамен пиронов он употребляет связью небольшие квадраты в два вершка и в дюйм толщиною, на которые с совершенною точностью и благонадежностью сгоняются по три камня. Самую облицовку или обшивку стен К.А. Тон стал делать прежде самой стены и в некотором от нее расстоянии; в пустоте проходит штырь, на который надеваются скобы с ушами и от стены, и от облицовки. Скобы имеют свободное по штырю движение, а через отдушины в пустоте проходит воздух. Таким образом стены садятся независимо от облицовки, не коробят ее; облицовка садится также сама по себе, не препятствуя осадке стен, а проходящий в пустоте воздух способствует скорейшей обсушке здания. Ослабление кружал, употребляемых для сооружения сводов, на произвольную математическую величину представляет весьма важное техническое средство в строительном искусстве. При построении огромных сводов Кремлевского дворца вместо простых стоек, подпорок и укосин, употребляющихся для поддержания обыкновенных кружал, употреблена была особая система лесов, состоящая из кустов стоек, перевязанных схватками и укрепленных брусьями, отчего при совершенной неподвижности кружал представилась возможность постепенного и произвольного понижения их и особенное удобство при окончательной их разборке. Не должно забывать, что свод, например, «Георгиевской залы» в Кремлевском дворце имеет в длину тридцать и в ширину десять сажен!! Мы указали только на некоторые особенности конструкции, не полагая здесь уместным подробнейшего развития этого предмета.

В России, как мы сказали, в недавнее еще время не было почти ни одного, а в Москве до К.А. Тона и решительно ни одного каменного мастера из русских. Не удивительным ли покажется, что при таких огромных, монументальных построениях, как храм Спаса и Кремлевский дворец, в настоящее время каменными мастерами простые русские крестьяне?! Оба выходят из рода людей обыкновенных. При храме Спаса каменным мастером крестьянин госпожи Нарышкиной — Матвей Филиппович Разумный[547]. По удостоверению самого архитектора, подобного и не бывало. Это великий человек, это гений в строительном искусстве. С 1832 года, то есть со дня утверждения государем императором храма Христа Спасителя в Москве, Матвей Филиппович постоянно находился при К.А. Тоне и был им употребляем по всем частям. М.Ф. Разумный разумел все мастерства, с зодчеством связанные: каменное, плотничное, кузнечное, столярное, каменотесное, штукатурное, живописное, бронзовых и серебряных работ. Достойный помощник достойного архитектора уже украшен двумя медалями. Опыт облицовки, о которой мы выше говорили, произведен им же по указанию зодчего с отличным успехом и небывалою точностью и отчетливостью. Другой каменный мастер при построении Кремлевского дворца также русский крестьянин (казенный) Евграф[548]. Огромные своды этого дворца исполнены под его присмотром. Но не только при этих двух сооружениях, при всех постройках, произведенных архитектором Тоном, всегда и все каменные мастера были русские. Внутренние украшения и живопись всегда поручаема была также русским. В этом стремлении не участвовал один только избыток слепого патриотизма, тем менее не руководило зодчим какое-либо недостойное просвещенного человека своенравное нерасположение к иностранцам. Нимало. Целью этого стремления была прямая польза, она оправдалась на опыте; нет удовлетворяющих требованиям художника мастеров: должно создать их, из русского все можно сделать, из *мужика под сохою* выходит редкий своего дела мастер. В Москве не было, например, ни одного мраморщика; с тех пор, как К.А. Тон занимается строением в Москве, русских мраморщиков появилось уже шестьдесят!! И все это зависит от доброй воли, от истинно патриотического усердия художников, и потому не из одного тщеславия, но для прямой цели искусства

---

[547] Имеется в виду Филиппов Матвей Филиппович (1802–1874) — архитектор, участвовал в строительстве храма Христа Спасителя в Москве.

[548] Тюрин Евграф Дмитриевич (1792–1870) — архитектор, директор чертежной Московской дворцовой конторы.

нельзя не желать, чтобы талантливые наши зодчие не скрывали бы своих трудов, а тем более технических открытий и соображений для собственного обихода, а издавали бы их в свет для повсеместной известности и научения. Изданные архитектором осьмнадцать листов с изображением фасадов, планов и разрезов некоторых построенных или предположенных им сооружений, удовлетворяя художническое любопытство, не раскрывают тайн самой конструкции; с этою целью Константин Андреевич изготовляет к изданию строительные чертежи Семеновского собора и некоторых малых каменных и деревянных церквей с изложением подробностей самой конструкции.

А.Ф. Щедрин[549] уже осьмнадцать лет занимается преподаванием теории строительного искусства в Императорской Академии художеств. Это одна уже прямая и, так сказать, непосредственная заслуга нашему зодчеству поставила бы достойного профессора на высокую степень между современными зодчими, если бы он даже не имел и других существенных на то прав, но во все эти годы А.Ф. Щедрин постоянно занимался практическою стороною своего искусства. По служебному званию своему он построил весьма много зданий или составил *проекты, по которым они построены по ведомствам Святейшего Синода*, Министерства просвещения и военно-учебных заведений. Значительнейшим должно почитать Санкт-Петербургский университет, для которого перестроено огромное здание Двенадцати коллегий. Великолепие в зале торжественных собраний и в бесконечной библиотеке университета соединено со всеми удобствами аудиторий, кабинетов и жилых частей здания. Владимирский университет, многие корпуса, семинарии, гимназии и другие учебные заведения построены или перестроены по его проектам или под его главным надзором.

Архитектор Плавов[550] известен у нас только по перестройке Воспитательного дома и присутственных мест, находящихся в связи с этим заведением. Но кто бывал в этих зданиях, составляющих почти отдельный город из многих, большею частью огромных строений, занимающих почти все пространство от Полицейского до Красного моста и продолжающихся до Казанского собора, тот легко убедится, что круг деятельности архитектора Плавова был весьма обширен, а по осмотру этой цепи зданий не скроет удивления, возбуждаемого постепенно то обдуманностью общей системы строений, то превос-

---

[549] Щедрин Аполлон Федосеевич (1796–1847) — архитектор, академик ИАХ.

[550] Плавов Петр Сергеевич (1794–1864) — архитектор, почетный вольный общник ИАХ, главный архитектор Ведомства учреждений императрицы Марии.

ходным, согласным с многочисленными и разнообразными их назначениями, расположением, то отличною отделкою и соображением мелочей, то наконец великолепием и величием по требованиям местности. Архитектор Плавов, несомненно, принадлежит к числу первостепенных наших зодчих.

Профессор архитектуры Мейер[551] большею частью занимался постройками в Красном Селе, но исполнил некоторые и в столице. Он обладает обширными сведениями и обработанным вкусом. К сожалению, все возводимые им здания такого рода, который требует совершенной простоты фасада и во внутреннем только расположении представляет особенные достоинства.

А.И. Штакеншнейдер в короткое время произвел очень много и большею частью удачных построек. Ему принадлежат: перестройка Ораниенбаумского дворца, Царская изба в Петергофе, проект Коломенского дворца, Швейцарский дом близ Петергофа, пристройка жилых покоев к ферме в Александрии, загородный дворец в Сергиевке, близ Петергофа, проект павильона в Петергофе, ход в море в Александрии, чугунная беседка там же, проект дворца на южном берегу Крыма, загородный замок графа А.Х. Бенкендорфа на мызе Фаль близ Ревеля, загородный дом на Крестовском острове, Забалканское майоратство, вокзал в Павловске, замок в Гостилицах близ Ораниенбаума, дача графа Кушелева-Безбородко в Петергофе. Сверх того он отделал внутри действительно или составил для того проекты во многих дворцах и частных домах, наконец ему поручено построение дворца в Санкт-Петербурге для ее императорского высочества великой княгини Марии Николаевны[552]. Будущему историку наших художеств весьма будет трудно определить характеристику архитектуры господина Штакеншнейдера. Почти все исчисленные здания построены или проектированы каждое в другом вкусе.

Н.Е. Ефимов[553] с недавнего приезда своего занимался доныне исполнением Георгиевского зала и различными проектами; убеждение в отличном его таланте и познаниях, обогащенных продолжительными путешествиями и знакомством с классической Грецией, не оставляет ни малейшего сомнения, что в непродолжительном времени между первостепенными зодчими нашими он займет свойственное ему место.

---

[551] Мейер Христиан Филиппович (1789–1848) — архитектор, работал в Красном Селе и в Стрельне.

[552] Мария Николаевна (1819–1876) — великая княгиня, президент ИАХ (1852–1876).

[553] Ефимов Николай Ефимович (1799–1851) — архитектор, профессор ИАХ, почетный вольный общник ИАХ.

Д.Е. Ефимов, также путешествовавший долгое время и посетивший Грецию и Египет, кажется, обнаруживает особенное расположение к египетскому зодчеству. Дождемся плодов подобного направления.

Всех действователей на поприще архитектуры нашего периода можно разделить на четыре разряда: на перешедших к нам от предшествовавшего периода, на первых начинателей нового периода, на окончивших путешествие и возвратившихся в Россию в последние годы с посторонними молодыми художниками, и наконец на отправленных за границу и там еще находящихся. Из художников, принадлежащих к третьему разряду, Россия имеет отличные надежды. Вальпреде[554], главный архитектор тульского завода, зодчий и механик, и каменного дела мастер, оказал уже необыкновенные способности при перестройке академических зал, и во время работ в Казанском соборе и при церкви Святой Екатерины. Козмин[555], Рихтер[556], Горностаев[557], Никитин[558], Дурнов[559], Кудинов[560] — все с разнообразными способностями, которые должны обнаружиться и оправдаться в произведениях. Наши архитекторы, находящиеся за границей, подают самые блистательные надежды, в некоторых уже невозможно и сомневаться. Бенуа[561], Резанов[562], Кракау[563] и Эппингер[564], еще в бытность свою в Петербурге, обнаружили прилежанием в изучении искусства и работами на практике необыкновенные дарования. Молодые, последние поехавшие за границу Щурупов[565],

---

[554] Вальпреде Иван Осипович (1805–1870-е гг.) — архитектор, академик ИАХ.

[555] Имеется в виду Кузьмин Роман Иванович (1811–1867) — архитектор, профессор, архитектор министерства Императорского Двора, преподавал в ИАХ.

[556] Рихтер Федор Федорович (1808–1868) — архитектор, профессор ИАХ, член Миланской Академии художеств.

[557] Горностаев Алексей Максимович (1808–1862) — архитектор, профессор ИАХ, архитектор Министерства внутренних дел.

[558] Никитин Александр Степанович (1809–1880) — архитектор, академик, почетный вольный общник ИАХ.

[559] Дурнов Александр Трофимович (1807-после 1864 года) — архитектор, академик

[560] Кудинов Александр Семенович (1810-[187?]) — архитектор, профессор ИАХ.

[561] Бенуа Николай Леонтьевич (1813–1898) — архитектор, профессор ИАХ, председатель Петербургского общества архитекторов.

[562] Резанов Александр Иванович (1817–1887) — архитектор, профессор ИАХ, ректор по архитектуре ИАХ, председатель Императорского Петербургского общества архитекторов.

[563] Кракау Александр Иванович (1817–1888) — архитектор, профессор ИАХ, член-учредитель Петербургского общества архитекторов.

[564] Эппингер Федор Иванович (1816–1873) — архитектор, профессор ИАХ.

[565] Щурупов Михаил Арефьевич (1815–1901) — архитектор, скульптор, профессор ИАХ, заведовал скульптурным и рисовальным классом при Императорском фарфоровом заводе.

Монигетти[566] и другие одарены талантливостью и отлично приготовлены. Из посторонних художников весьма многие имели важные занятия. Кавос[567] перестроил Большой театр, Жако[568] — Дворянское собрание в данных размерах, Корсини[569] перестроил и отделал внутри дом графа Шереметева и украсил двор великолепною изящною решеткою. Не станет ни бумаги, ни памяти для одного только исчисления построек, произведенных в наше время, на наших глазах, в продолжение не более семнадцати лет.

Теперь, благосклонный читатель, извольте оглянуться хотя в двух только столицах, где само собою разумеется всегда в большей мере развивается художественная деятельность; потрудитесь из предложенной вам картины извлечь итоги и пополнить в ней пропуски, а я вам помогать буду. Одних соборов воздвигнуто в Москве и в Петербурге шесть, из них один — Христа Спасителя, другой — Исаакиевский! В Петербурге и окрестностях сооружено десять больших церквей разных исповеданий, возобновлены почти все дворцы или перестроены для особых назначений, как-то: Михайловский замок, Чесма и другие. Возобновление Зимнего дворца стоит всякого огромного сооружения, прибавьте сюда же восстановление московских теремов в прежнем их виде. Построены многие дворцы вновь — и в этом числе Кремлевский!! Памятники — об них мы уже говорили; повторим однако же, что в наше время поставлено памятников больше, чем во все предшествовавшие годы вместе, и в том числе Александровская колонна, трое триумфальных ворот и памятники фельдмаршалам у Казанского собора!.. Большие театры перестроены, а вновь в Петербурге и окрестностях сооружено четыре, а в Москве два... Синод, Сенат, все министерства, господа министры и разные ведомства получили приличные, нередко великолепные помещения!.. Множество учебных, ученых и благотворительных заведений, в том числе Пулковская обсерватория! Частные дома достаточных людей радикально перестроены или воздвигнуты вновь, мелким постройкам и счету нет, как звездам небесным, как песку приморскому; новые улицы прошли по столицам, и в том числе Михайловская...

---

[566] Монигетти Ипполит Антонович (1819–1878) — архитектор, профессор.

[567] Кавос Альберт Катаринович (1800–1863) — архитектор, академик ИАХ, главный архитектор Императорских театров.

[568] Жако Поль (Павел Петрович) (1798 — после 1852) — архитектор.

[569] Корсини Иероним Доминикович (1811–1886) — архитектор, академик ИАХ.

Мосты протянулись через каналы, в том числе Аничковский, с превосходными конями барона Клодта[570] и наконец Нева сгибает непокорную спину под сооружением, единственным по смелости и размерам. Невский мост уже начат строением...

ДВОРЕЦ ЕЕ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЫСОЧЕСТВА ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ МАРИИ НИКОЛАЕВНЫ В С.-ПЕТЕРБУРГЕ[571]

Между Вознесенским проспектом и Новым переулком на левом берегу Мойки фасом на Синий мост, на глубоком дворе с высокой оградой, возвышалось с важностью вельможеское здание времен Екатерины. То был старый Чернышевский дворец, построенный архитектором Ламотом. Этот зодчий участвовал в екатерининских пристройках к Зимнему дворцу и в других зданиях, но архитектура его не отличалась особенною грацией. Он, кажется, искал величия в тяжелых формах, изящества в условных размерах, и потому не произвел ничего такого, чтобы сохраняло его имя подобно трудам Растрелли, Кокоринова, Камерона, Гваренги. Подобной архитектуры был и старый Чернышевский дворец, который обращен после покупки в казну на помещение Юнкерской гвардейской школы. В 1838 или 1839 году для дворца ее императорского высочества великой княгини Марии Николаевны избрано место, которое занимали Чернышевский дворец и еще три соприкосновенные к нему дома гг. Вульферта, Демута-Малиновского и Савенко. В короткое время составлен был архитектором А.И. Штакеншнейдером проект нового дворца, удостоенный Высочайшего утверждения в 1839 году, а в 1840 дворец уже был готов вчерне; отделка его продолжалась до исхода 1844 года; в начале 1845 Мариинский дворец открыли для любопытной публики. Толпы посетителей теснились в покоях, и мы воспользовались этою милостью: с истинным наслаждением повторили приятную прогулку и спешим поделиться

[570] Клодт Петр Карлович (1805–1867) — барон, скульптор, профессор, заведующий Литейными мастерскими ИАХ.

[571] Кукольник Н.В. Дворец Ее Императорского Высочества великой княгини Марии Николаевны в С.-Петербурге // Иллюстрация. — 1845. — № 1. — С. 3–5; № 2. — С. 18–20.

нашими воспоминаниями с теми, которым не удалось побывать внутри этого превосходного здания.

Наружный вид сам за себя говорит: довольно взглянуть на гравюру, чтобы поставить дворец ее высочества в число лучших зданий, может быть, не одного Петербурга, а всех европейских столиц. Общий вид лучшего чистого стиля, великолепный балкон по размерам можно сравнить с обширной залой, подъезд широк и в архитектуре сохраняет важность, зданию соответственную, масса, венчающая здание, едва ли не сообщает всему дворцу царственное величие. Как в лице человека, как в произведениях природы, так и в архитектуре незначительная по объему часть, нередко одна черта, дает всем остальным частям определенную связь с ясным значением. Не все то величественно, что огромно. Можно бы указать на многие тому примеры. Есть здания и длиннее, и выше дворца ее императорского высочества, а сравнительно они кажутся гораздо меньше. Так иногда размеры увеличиваются для глаза от одних только остроумно угаданных между ними же отношений. Не должно забыть, что зодчий был в этом труде стеснен старым Чернышевским домом, который не был срыт, а вошел костьми своими в тело нового дворца: художник не мог творить из ничего — это условие художественного творчества, а должен был подчинить фантазию остаткам Ламотовых мыслей, скрыть, поглотить их, не разрушая. И в этом отношении Андрей Иванович Штакеншнейдер из затруднительного своего положения вышел счастливым победителем. В величественной наружности дворца не видно и тени стеснения. Как будто мысль дворца излилась во всей целости, полноте и свежести из-под руки зодчего, как будто Чернышевский дом был сломан вместе с соседними и дворец воздвигся на чистом поле. Мы знали, мы видели это затруднение еще прежде, когда леса обхватывали старые ребра ламотовского здания; мы боялись за зодчего и насчет наружного вида, и насчет внутреннего расположения покоев. В последнем отношении представлялось для архитектора еще более трудностей. Целая внутренняя стена, капитальная, постоянно и нерушимо поставляла каменную преграду всем соображениям художника; но если вы не знали бы об этом обстоятельстве прежде, то при обзоре дворца вы бы и не заметили, каких трудов стоило архитектору удовлетворительно исполнить свою обязанность. Для полноты прибавим, что весь цоколь дворца гранитный, а подъезд, пояс, пьедесталы, наличники, базы и проч. — все из гапсальского камня. Теперь пойдем во дворец. В сенях вас приятно займут не только удачные размеры, но и колонны из прекрасного финляндского розового мрамора. Налево — лестница, по полу, вы-

ложенному из ревельской плиты в елку, вы подыметесь на лестницу и войдете в приемную, из которой направо — ход на балкон, налево — в залы, не знаем, как должно сказать: *залы* или *один зал*, потому что приемная есть начало целого ряда четырех зал, разделенных между собою колоннами и аркадами. Три двери в следующую залу сливают с нею и приемную, украшенную великолепною агатовою вазою в 1 $^1/_2$ аршина вышиною. Она покоится на порфировом пьедестале, изящно исполненном на колыванских заводах. Три двери, превосходной врезной работы, сделаны в Мюнхене. Наконец любопытство одолеет и вы пойдете во второе отделение залы или в так называемую круглую греческого вкуса, она вся белая, только поля во фризах и потолке вызолочены по орнаментам. Третье отделение или квадратная зала также в греческом вкусе, с живописью; стены и потолок расписаны с позолотою художником Дроллингером[572]. В этой-то квадратной зале величественно по углам стоят замечательные по форме и материалу стойки для ламп, или, как их называли посетители, канделябры. Они исполнены на Александровском фарфоровом заводе по рисункам архитектора А.И. Штакеншнейдера: и рисунок, и самое исполнение превосходно. Мы не могли отказать себе в удовольствии поместить их портрет в гравюре.

Четвертое отделение или четвертый зал можно назвать верхней галереей зимнего сада: горшечные растения и теперь уже наполняют этот зал и производят свой эффект, но это еще весьма далеко от того, что будет, что должно быть, когда из нижнего сада между этих галерей проникнут вершины пальм и других редких растений; это четвертое отделение выходит на солнце. Согласитесь, какой вид готовится с приближением весны во всех этих четырех залах, от балкона или агатовой вазы из приемной...? Возле этой цветочной галереи находится небольшая, но светлая, веселая комнатка, вся на солнце, а внутренний вид на зелень сада. Из нее можно пройти и в сад, и в овальную гостиную, в которой беглый даже взгляд не может не заметить камина из карарского мрамора, весьма замечательного по мелкой и тщательной работе. Из овальной гостиной ход во внутренние покои и в квадратную залу, где уже мы были, но пройдемся еще раз, чтобы еще посмотреть на живопись, на канделябры; перейдем еще раз по соседству и через круглую залу, и повернем через три двери в танцевальную залу. Здесь большой фриз расписан покойным художником Виги. У всякого — своя слава. Лучше быть первым в деревне, чем последним в городе. Так говорит пословица и говорит

[572] Дроллингер Иоганн — художник-декоратор.

правду. Беда, когда все живописцы захотят быть Рафаэлями, все музыканты Моцартами[573], тогда при обилии художников некому расписать комнаты, некому сочинить французского кадриля. Тогда только и видишь плохие исторические картины, дурные оперы. У нас и теперь не много художников, а лет пятьдесят тому назад писать вывески поручали заграничным живописцам. Архитектор Бренна, строитель Михайловского замка, выписал покойного Виги[574] более сорока лет тому назад. Виги тогда уже славился в этом роде, и утверждают, будто бы в Михайловском замке есть или были его работы. Мы этого ни отвергнуть, ни подтвердить пока не можем, но достоверно только то, что с тех пор Виги расписывал покои во всех дворцах в Петербурге и в загородных при здешней столице; в глубокой старости он не оставлял кисти: род его обратился уже в привычку, в навык, так что хотя уже рисунок нередко стал изменять старцу, но при всем том в его работах сохранилось много грации и вкуса. В танцевальной зале нового дворца — последняя работа Виги. Он умер весьма недавно, на 81 году от рождения. Право, Виги достоин признательного воспоминания, достоин большей известности. Мы бы поместили его портрет и биографию в Иллюстрации, если бы нам удалось достать их. Но возвратимся во дворец. К танцевальной, по проекту зодчего, примыкала большая столовая зала, но эта зала обращена в запасную половину, мимо которой проходит галерея в помпейском вкусе и ведет в библиотеку, которая может вместить гораздо более пятидесяти тысяч томов. Это сокровищница наук и художеств, это не кабинетная библиотека, в которой должны помещаться книги справочные и для текущего чтения. Такая библиотека есть некоторого рода ученое заведение со своим внутренним управлением и порядком, почему она и не должна примыкать к жилым комнатам. Вот почему, кажется, библиотека отдалена от жилых комнат. Из нее ход в малую столовую, а из этой мы опять возвращаемся в квадратную залу. Через овальную из круглой, и наконец из приемной можно войти во внутренние жилые покои, разделенные на две половины. Обращенная по главному фасаду на Синий мост — принадлежит его императорскому высочеству герцогу Максимилиану Лейхтенбергскому[575] и отличается особенно простотой внутреннего убранства; в покои ее императорского высочества главный ход из круглой залы. Из приемной ход в оваль-

---

[573] Моцарт Вольфанг Амадей (1756–1791) — композитор.

[574] Виги (Виге) Антон Карлович (1764–1845) — живописец, рисовальщик.

[575] Максимилиан Евгений Иосиф Наполеон (1817–1852) — герцог Лейхтенбергский, князь Венецианский, президент ИАХ, главноуправляющий Институтом корпуса горных инженеров.

ную гостиную, о которой мы говорили, и в парадный кабинет в двух отделениях. Богатая драпировка разделяет кабинет на две части. Колонны — четырехугольные, по ним в золотом поле лепные арабески; потолок расписан Дроллингером; богатая мебель, в том числе старинные изящные секретеры; на стенах — картины Гайвазовского, Тыранова, Нефа[576], Риделя[577] и других... За ними спальня, уборная и малый кабинет с картинами Карла Дольчи[578], Гвидо Рени и других древних мастеров; из кабинета ход в небольшой, но в полном смысле изящный будуар, во вкусе обновления искусств, как весьма ошибочно называли времена Людовика XIV[579] и XV[580]. Об этих вкусах когда-нибудь, кстати, поговорим особо. В этом будуаре a la Pompadour не хочется заводить спора, тут так хорошо, так весело, так роскошно. Что тут составляет ткань или главное — решить трудно: кругом и вверху — зеркала, но там же изящная резная работа, ярко вызолоченная, там же штоф блистает своею шелковитою роскошью, там же разбросаны картины в роде Ватто[581]. Это ослепительная смесь изящной мелочи, которая сама себя умножает до бесконечности. Но возвратимся в малый кабинет, по дороге заметим, что отсюда проведена в отделение его высочества слуховая труба, так что из этого покоя можно покойно вести разговор через несколько комнат, и перейдем в остальные отделения дворца... Отдохните!

В прошедшем нумере мы осмотрели почти весь бельэтаж, почти, говорим потому, что немалая часть этого жилья в переулок занята запасною половиной и служебными покоями, а на Вознесенский проспект почти на все протяжение дворца идут также служебные покои; только будуар a la Pompadour и часть малого кабинета выходят на эту улицу. Нельзя не заметить в этом особенного расчета — удалить жилые комнаты от городского шума, от грохота экипажей, от пронзительного пения разнощиков, соединяя с тем и важное хозяйственное удобство, которое состоит в том, что вся важнейшая, необходимейшая прислуга для обоих отделений, так сказать, под рукою. Сверх того эти комнаты, по необходимости, были бы мрачны, потому что Вознесенский проспект не похож на петербургскую улицу по размерам. Тесно. Зато половина ее высочества так счастливо расположена,

---

[576] Нефф Тимофей Андреевич (1805–1876) — живописец, профессор ИАХ, хранитель картинной галереи Эрмитажа.

[577] Ридель Август Генрих (1799–1883) — живописец.

[578] Дольчи Карло (1616–1686) — живописец.

[579] Людовик XIV (1638–1715) — французский король.

[580] Людовик XV (1710–1774) — французский король.

[581] Ватто Жан-Антуан (1684–1721) — живописец, гравер.

что все комнаты от малого кабинета до зимнего сада включительно кажутся ликующими. Солнце как встанет, как только разгонит утренние туманы и обильный дым бесчисленных труб столицы, — первый визит — в эти комнаты, и уж весь день гостит здесь без устали, позлащая тропическую зелень зимнего сада, или играя в красивых орнаментах, или освещая произведения искусной кисти. Вот уж истинно in loco aprico, как говорили римляне, на припеке, на солнце, под солнцем, и вероятно, под солнцем нет ни одного дворца, который бы перед новым имел преимущество в этом отношении. Правда в иных местах бегут от солнца: строят портики в несколько рядов колонн, чтобы заставить ленивый воздух двигаться, влияние солнечных лучей ослабить; обращают окна на север... так ли еще ухищряются, например, мавры делали для солнечных лучей лабиринты, чтобы они путались и приходили внутрь здания измученные, усталые, слабые, словом, отворачиваются от солнца; но у нас в Петербурге в зимние месяцы солнце — роскошь. Гомеопатически светит оно несколько часов под таким углом, что видеть видим солнце, но не ощущаем его благодетельных свойств. Зимою оно похоже у нас на бесстрастную луну. Если можно, было бы весьма недурно вместо зеркальных ставить в окна зажигательные, тогда, может быть, несколько минут позволительно было бы зимнее солнце называть солнцем. Но уж если у дневного светила нельзя добыть тепла, берегите, по крайней мере, свет — и эта экономия в новом дворце соблюдена в полном смысле.

Внутренняя лестница ведет вверх в уютную и весьма эффектно освещенную церковь, вниз в детскую половину и обширные внутренние сени с подъездом на дворе. Эта лестница если и не отличается безнужным простором, то зато составляет особенные удобства. Заприте все парадные комнаты, все двери в приемную, круглую, квадратную и садовую залу; заприте три четверти дворца, — между тремя жилыми половинами и службами сообщение не прервется. Кроме этого пути домашнего сообщения, еще две дороги снизу вверх и обратно: подъемное кресло и скат, или эллиптическая наклонность, по которой можно ездить на колесах и ходить пешком без одышки. Устройство этого пути весьма замечательно, и так как подобные вещи надо не читать, а видеть, то мы и прилагаем рисунок. Каким угодно путем перейдем в отделение детское. Размеры комнат огромны, особенно в высоту, что весьма важно и, как замечено, имеет доброе влияние на здоровье; к этим комнатам примыкает прелестная рекреационная зала с выходом в нижний или собственно в зимний сад, очаровательный и весьма живописный. Он разделяется на две неравные половины, большая — под галереями, меньшая — под

светлой угловой комнатой. Пальмы и тропические растения должны найти гостеприимный приют под особенным покровительством северного солнца, которому вменено в обязанность светить изо всех сил на этот угол. В большом саду бьет фонтан в четыре сажени вышиною и, освежая, питает растения. Бояться сырости нечего: мозаичный пол ее не примет. В меньшем саду также вода, но она как будто обливает род камина, перебегая из раковинки в раковинку тонкими струями, они встречаются и расходятся, чтобы опять сойтись и разбежаться. Из этого садика виден и большой, и верхняя галерея, и лестница на нее, как можно заметить в гравюре, а по милости этой лестницы можно пройти прямо в парадные залы. Здесь мы остановимся и обратим внимание на эту непрерывную связь больших зал. Она заключает то удобство, что хотя, по-видимому, нет ни одной колоссальной залы, но совокупное пространство парадных комнат, которые, между прочим, все в два света, столь велико, что, по нашему мнению, они могут без тесноты вместить самое огромное число посетителей. Для большого собрания не будет тесно, а при среднем числе гостей не будет в покоях грустной пустоты. В нижнем этаже дворца надо еще побывать в небольшой молельне, в которой одно окно, или, лучше сказать, одна картина освещает покой. Она писана весьма хорошо и на стекле в Мюнхене.

Нельзя без особенного удовольствия не заметить, что достойный художник-зодчий и внутри дворца одержал над всеми затруднениями, которые ему поставляли три старые стены, ту же победу, какая увенчала его и в создании наружного вида. Следовало бы и в техническом отношении указать на многие и весьма немаловажные достоинства построения. Техника — скучна, особенно в статье, которая назначается для всеобщего чтения. Но нельзя не сказать, что во всем дворце, кроме паркетов, все камень и металл; все своды выведены из кирпича, есть и горшечные, но все поразительной плоскости, так что и не подумать будто это своды. При старом Чернышевском доме также были и сад, и конюшни, и манеж, и особый служебный дом, но все эти принадлежности подчинялись общей идее и преобразились в полном согласии с главным зданием. Но оставим технику. О ней или много (а было бы что) говорить, или не упоминать вовсе. Лучше обратимся к изящной стороне здания. Прочность постройки, удобство расположения — все это прекрасно, все это чувствительно для живущих в доме, но отделка художественная принадлежит всем. Это достояние народного искусства. И в этом отношении новый дворец удивляет утонченностью и благородством вкуса в украшениях богатым разнообразием в подробностях. Возьмем для примера одни толь-

ко потолки. Двух, один на другого похожих, не найдете, а между тем ни один в художественном смысле не хуже представляемого в нашей гравюре. Такое же разнообразие, с [одинаковым] изяществом форм, господствует и в комнатах; то же заметите в полах, то же — в мебели. Всякую дальнейшую похвалу считаем излишнею. Дело говорит само за себя. Заключим статью нашу тем, что сокровищница русских художеств в этом дворце сделала огромное приобретение; зодчий, уже давно известный свои талантом, оправдал, если не превзошел ожидания, а мы счастливы тем, что издание, посвященное всему полезному и изящному, могли начать новым изящным и великолепным плодом русских художеств, доказывающим осязаемо, до какой степени они достигли уже в наше время.

РУССКАЯ ЖИВОПИСНАЯ ШКОЛА[582]

[СТАТЬЯ ПЕРВАЯ]

Когда художество водворилось в Русской земле? Обнимая мыслию пространство осьми веков, от сооружения Десятинной церкви до настоящего построения Исаакиевского собора, мы видим, что собственно живопись, как художество, получила жизнь и развитие весьма недавно; и в такое время, когда все знаменитые школы сего искусства на Западе уже разрушились или приходили в упадок, старина ничего не завещала нашей живописи. В недрах отечества она была без прошедшего — пришелица, воспитанная под влиянием Запада, уже прославленного целыми поколениями знаменитых художников. Но зато, с другой стороны, предания и церковный обычай хранили у нас положительное начало, которое не могло не изменить значительно заимствованного на Западе стиля и не сообщить ему важной и высокой степени оригинальности. Впрочем, определяя эпоху водворения живописи в России, материально, мы не должны умолчать, что в ремесленном виде она существовала у нас с незапамятных времен и тем более любопытна, что направление ее перенесло в позднейшие времена именно то начало, которое должно было сообщить школе решительную особенность. Византия, угрожаемая конечным

[582] Кукольник Н.В. Русская живописная школа // Картины русской живописи / под ред. Н.В. Кукольника. — СПб., 1846. — С. 3–15; С. 73–104.

падением в последние времена Восточной Империи, занималась богословскими прениями, далеко еще до появления турков, решивших ее жребий. Живопись подчинялись общему влиянию и перешла к нам уже с определенным стилем, с узаконенными атрибутами, с многочисленными правилами и условиями. От киевских ярославовых времен нам досталась в наследие только софийская мозаика; монгольский период истребил все памятники наших художеств, нельзя сказать непосредственно, но дух варварства, невежества, равнодушия к старине истлил любопытные и священные ее останки. Впрочем, после первых разрушительных наводнений, повредивших политическое значение и порядок государства, русские, не теснимые в исповедании веры, могли продолжать мирные занятия промыслом и ремеслами. Но с тем вместе искусство или ремесло уже не имели средоточия. Столица великокняжества переходила из города в город. Киев склонился к упадку; другие города не приобрели еще один пред другим первенства, необходимого и свойственного столице царства; купцы и ремесленники стремились туда, где временно, часто именем только, возвышался престол великокняжеский; таким образом многие города приобрели от сего волнения верховной власти существенные выгоды, прививая и усваивая торговлю, промысел и ремесло, города, лишаясь политического значения, сохраняли и воспитывали начала гражданского развития. Владимир, Ярослав, Ростов, Кострома, Новгород, Псков, Нижний, Тверь и наконец Москва, несмотря на политические смуты, приобрели в царстве и важную степень, и знаменитость. Купцы и ремесленники заживались и уже неохотно оставляли теплые места, где их деятельность всегда находила постоянную пищу. Первых иконописцев с именем, некоторых с почетною известностью, встречаешь уже в исходе XIV столетия. Андрей Рублев, Прохор и Грек Феофан в 1405 году расписывали во Владимире на Клязьме церковь Св. Благовещения, на дворе великокняжеском, а в 1408 году в том же городе Рублев вместе с Даниилом, городецким жителем, соборную церковь Богоматери. Современники дивились произведениям и с великою похвалою отличали их от работ других иконописцев — значит, письмо Рублева имело художественные преимущества и обличало талант; говорят даже, что у графа А.И. Мусина-Пушкина[583] недавно еще был образ работы Рублева, оправдывавший старую славу художника.

С Иоанном, и вообще с возрастанием власти и образованием нераздельного царства, художественная деятельность усугубилась.

---

[583] Мусин-Пушкин Алексей Иванович (1744–1817) — граф, обер-прокурор Синода, сенатор, президент ИАХ (1795–1797).

На Москве, да и по всем городам, строение многочисленных храмов доставило огромные работы иконописцам, тем более, что в те времена не только иконостасы церквей и церквиц составляемы были из икон, но все стены расписывали огромными картинами в поучение безграмотному народу, даже наружные части, особенно над папертью, покрывались иконописью. Естественным следствием такой потребности времени было значительное размножение иконописцев, до того, что они образовали особый класс народа, с подразделениями. Искусство их имело правила и терминологию. Уклоняясь от излишних подробностей, изложим главнейшее:

Иконописцы назывались также изографами и зоографами по различию живописных занятий, одни из них были *знаменщиками*, то есть рисовальщиками, другие — *лицевщиками* и писали лица, а одежду — *доличные*, *левкащики* и *златописцы* наводили левкас и золото, а *терщики* растирали краски. Иконописцы были придворные и вольные. Первые состояли при Оружейной серебряной палате и принадлежали к особому ее отделению *иконного воображения*; по разрядам, как и другие придворные служители, они разделялись на три статьи или на мастеров, подмастерьев и работников. Одни служили из харчей и одежды и назывались *кормовыми*, другие, жалованные, получали оклады и занимали между всеми первое место. Вообще иконописцы имели преимущество пред всеми художниками, как явствует из жалованной им грамоты царя Алексея Михайловича[584] 1669 года, где он их называет «тщаливии и честные икон святых писатели, яко истинные церковницы, благолепия художницы». До ста имен сохранилось в исторических материалах, почти все принадлежат одному периоду, некоторые из них: Андрей Ильин, Сергей Васильев и Никита Иванов Пикторов (Pictor) встречаются в Каппониановых картинах. Последняя фамилия заставляет думать, что Иванов был в Италии, вместе с товарищами, или был итальянец, принявший закон Восточной церкви, а с тем вместе русское имя. Трудно предполагать, чтобы Каппониановы картины писаны были в Москве, впрочем, история ничего не объясняет, и наши догадки, основанные только на одном латинском прозвище, ни к чему не поведут. Обратимся к живописи сего времени, она также разделялась по сюжету на крупную и мелкую, а по механизму — на иконную, стенную и травную, т. е. живопись цветов, которая в то время почти везде составляла особый род, имела своих особых ремесленников, которые никогда и нигде не назывались художниками. Обращаясь к характеру живописи до Петровского периода, скажем вообще, что главными отличительными ее чертами были: резкий, неправильный и грубый ри-

[584] Алексей Михайлович (1629–1676) — русский царь.

сунок, сухой колорит без рельефа, отсутствие перспективы. Всякой изобретательности и художественному созданию положено было непреодолимое препятствие обычаем постоянным и неизменным, по которому никто от себя не смел писать ничего, руководствуясь *подлинниками*, т. е. такими образами, которые были повсеместно приняты за лучшие изображения святых, и прорисями, т. е. эскизами и картонами, привозимыми с Востока новыми мастерами, которых по временам выписывали с горы Афонской и других мест. Стесненные в изобретении, русские иконописцы по естественному влечению к совершенствованию обращали все внимание на отделку, причем у них было много собственных терминов, которых объяснить не беремся, а существующим объяснениям не верим. *Отживка*[585], *костоватость*[586], *затинка*[587], *гвенты*[588] и тому подобные слова по своей неопределенности останутся для нас едва ли не навсегда художественною тайною XVII столетия. В половине сего же века фряжская или западная живопись занесена была в Россию многочисленными иноземцами, выписанными для разного дела и разных ремесел, и по естественным причинам оказала вскоре сильное влияние на московских иконописцев, в особенности на школу, так называемую строгановскую[589]; но патриарх Никон[590] строгими мерами прекратил успехи нововведения: образа, писанные под влиянием фряжского стиля, были отняты у владельцев, зарыты в землю, а писавшие их преданы анафеме. Несмотря на то, в домовых церквах боярина Матвеева[591], князя В.В. Голицына[592] и других бояр итальянская и немецкая сохранилась, и вероятно только потому, что была тщательно и осторожно соглашена с подлинниками в атрибутах и драпировке. Из живописцев западных, коих имена сохранились в этом периоде, были в России: Данило Вухтер[593] из Австрии, Иван Детерс[594] из Швеции, Станислав Лопуцкий[595] из Польши да Петр Диглес, перспективный живописец царевны Софьи[596].

---

[585] Отживка — нанесение кистью ярких цветов.

[586] Костоватость — отсутствие плавного перехода от света к тени.

[587] Затинка — светотень.

[588] Гвенты — темные линии рисунка.

[589] Иконописная школа сложилась к концу XVI века, свое название получила от имени купцов Строгановых, т. к. ряд лучших ее произведений были связаны с ними.

[590] Никон (1605–1681) — патриарх.

[591] Матвеев Артамон Сергеевич (1625–1682) — государственный деятель, боярин.

[592] Голицын Василий Васильевич (1643–1714) — князь.

[593] Вухтерс (Вухтер) Даниил (2-я пол. XVII в.) — живописец.

[594] Детерсон (Детерс) Ганс (?–1655) — живописец

[595] Лопуцкий Станислав (?–1669) — живописец, главный живописец Оружейной палаты в Москве.

[596] Софья Алексеевна (1657–1704) — царевна, правительница России.

Таким образом русская живопись в сем периоде, подчиненная византийскому стилю и строгому следованию подлинникам, не могла получить развития, более походила на ремесло и по механизму, и по устройству сословия, и для общего успеха художеств не оказала никакого содействия.

С Петром Великим и живопись получила некоторую жизнь, по крайней мере, великий устроитель России послал немалое число молодых людей в чужие края для приобретения сведений в живописи и архитектуре. Матвеев и Никитин возвратились хорошими художниками к особенному удовольствию государя; но, к сожалению, тогдашнее состояние художеств на Западе не могло оказать существенной пользы русской живописи. Блистательные времена итальянской и французской школы отошли безвозвратно; фламандская кончалась; Германия после Альберта Дюрера и Гольбейна[597] не имела великих художников, негде было учиться, и у нас прекрасные зачатки, положенные Петром Великим, должны были погибнуть от недостатка средств учения, от неисполнения воли бессмертного Петра, указавшего при Академии наук преподавать и знатнейшие художества. Старая русская иконописная школа рушилась, новая потеряла основания, и впоследствии, когда при императрицах Анне и Елисавете оказалась нужда в живописцах, поневоле надо было обратиться к иноземцам, выписывание чужих художников не всегда было удачно. Но, по крайней мере, пришельцы приносили с собою зачатки хорошего вкуса, огромные работы заставляли думать об исполнителях: сметливые русские добровольно бросались на новое поприще, обещавшее несомненные выгоды. Многие из московских иконописцев были выписаны в Петербург или приходили сами, скоро перенимали знания и способ работы у своих гостей, так что несмотря на всю бедность талантов и средств, между многочисленными русскими художниками были и такие, которые заслужили внимание правительства и чужеземцев и самостоятельно занимались искусством. Вишняков и Бельский[598] преимущественно пользовались уважением и писали почти все образа для большой и малой церквей Зимнего дворца, кроме плафонов. Для таких больших работ доверие к русским художникам так далеко еще не простиралось; притом и зодчие, всегда иностранцы, при распределении заказов радели больше о выгодах своих соотечественников. Наконец положено начало Академии художеств,

---

[597] Гольбейн Ганс Младший (1497–1543) — живописец.

[598] Бельский Ефим Иванович (1730–1778) — живописец, подмастерье Канцелярии от строений в Петербурге.

и в короткое, можно сказать, ничтожное время русская живописная школа создалась, образовалась, созрела и принесла огромные, неожиданные плоды. Восемьдесят четыре года существует наша Академия, и можно ли верить, что художества в России имеют такие знаменитости, которые без хвастовства и лести могут быть поставлены наравне с первоклассными главами старых школ? Можно и должно. Доказательства налице.

Не без умысла я позволил себе изложить вкратце состояние нашей живописи в старое время. При внимательном рассмотрении достоинств нашей русской школы каждый легко убедится, что она явилась, можно сказать, неожиданно, не имеет прошедшего, не имеет того детского возраста, когда заготовляются все силы и способности, какие должны развиться и действовать в зрелом возрасте. Все школы усовершались постепенно, все начинались и продолжались в каком-то естественном порядке, достигали знаменитости и склонялись к упадку, от которого не могли спасти и доныне не спасают никакие усилия. Взглянем на русскую. Где ее начало? Несколько человек иностранцев приглашены по контрактам дать избранным воспитанникам первоначальные понятия о живописи, архитектуре, ваянии и других художествах. В том же году Лосенко и Баженов уже отделяются от толпы замечательными талантами; через три года они уже за границей обращают на себя особенное внимание; не прошло и десяти лет от основания академии — в одном лице Лосенко уже начинается школа, положительно разнствующая со всеми тогда существовавшими. Чем же она отличается? Правильностью рисунка и правдою колорита. Где же мог Лосенко заимствовать достоинства, которых именно не доставало его современникам? Поверьте слова мои. Хотя трудно отыскать произведения Лоррена[599] и Лагрене[600], учителей Лосенко, но зато вы найдете громаду произведений Батони[601], Буше[602], И. Вернета, Грёза[603], Рейнольдса[604] и бесчисленных фламандских и итальянских его современников. Никто из них положительно не был образцом для Лосенко; напротив, он искал свой идеал во всей истории художества, он сравнивал, вникал, соображал все

---

[599] Лоррен Луи-Жозеф (1715–1759) — художник, профессор ИАХ, по инициативе И.И. Шувалова в 1758 году был приглашен в Петербург.

[600] Лагрене Луи Жан Франсуа (1724 или 1725–1805) — живописец, руководил живописным классом в ИАХ (1760–1761).

[601] Батони Помпео Джироламо (1708–1787) — итальянский художник.

[602] Буше Франсуа (1703–1770) — живописец.

[603] Грез Жан-Батист (1725–1805) — живописец.

[604] Рейнольдс Джошуа (1723–1792) — живописец, портретист.

памятники искусства, добивался художественной анатомии, правды, пропорции; ученики поняли учителя, особенно Угрюмов, одаренный высоким талантом, с великим усердием продолжал подвиг Лосенко. Следующее поколение нимало не уклонилось от данного русской школе направления, составляющего ее самостоятельность, и передало завет учительский своим преемникам, современникам нашим. Таким образом русская школа в течение осьмидесяти лет в четырех поколениях представляет решительно одну идею, которой не изменяет, как бы ни разнообразны были, по-видимому, ее произведения в разные периоды. Правильность рисунка и правда колорита составляют и доныне отличительные ее черты и достоинства. Разница в степенях усовершенствования. Лосенко, Угрюмов, Шебуев и Егоров, Карл Брюллов — ее представители. Школа русская есть продолжение школы общей итальянской. Если история будет следовать за искусством не этнографически, а по развитию главной идеи художества, которая переходила от одного народа к другому, то со смертью Пуссена она непременно потеряет нить своего исследования, если не обратит внимания на Россию и никогда не объяснит появления К. Брюллова. Тогда только каждый мыслящий убедится в любимой своей идее, что и в художествах не было скачков, что истинное художество, как огонь Весты, неугасим, хотя тот огонь из Рима перешел в Галлию, оттуда перенесен в Литву и Биармию, и где-нибудь мысль Пуссеня, строгая и важная, живет жизнью вечной, украшенная всевозможным благолепием наружным. Но эта одежда принадлежит веку.

СТАТЬЯ ВТОРАЯ

Удовлетворяют ли произведения Рафаэля требованиям современного вкуса? Не думаю. Частенько мне случалось слышать из уст весьма дельных и образованных людей такие дикие суждения об отце живописи, что я без шуток подозревал, что почтенные ценители говорят о его трудах, как некогда Окен[605] писал о рудокопнях, которых не видел. Не раз приписывали Рафаэлю достоинства именно те, которых он не имел, удивлялись знаниям, которые в его время еще и не существовали. Свойство каждого изящного искусства именно не допускает этого мечтательного совершенства в одном человеке; природа как-то уравновешивает достоинства и недостатки, как те, так и другие принадлежат иногда существу искусства, а иногда толь-

[605] Окен Лоренц (1779–1851) — естествоиспытатель, натуралист, философ.

ко времени или современному вкусу, наконец специальным условиям, которым искусство по необходимости должно было подчиниться. Искусство живописи заключает в себе четыре главные части, из коих каждая может иметь свое особенное развитие и достигает совершенства, подвергается уклонениям от прямого пути, приходит в совершенный упадок независимо от других частей. Сочинение, рисунок, колорит и выражение — вот эти четыре части, которые едва ли не суть общие и музыке, и поэзии, и всем искусствам, украшенным высоким именем изящных.

На сочинение весьма много имеют влияния дух времени и специальные условия, о которых мы упомянули. Выбор предметов всегда стеснен современным вкусом. Во времена Рафаэля Мадонна с Предвечным Младенцем, Тайная Вечеря, Воскресение, Страсти Христовы и еще несколько сюжетов религиозного и мифологического содержания составляли всю библиотеку тем, на которые писали все живописцы без исключения. В том же почти веке мы видим Альберта Дюрера и Гольбейна, которые под другими специальными условиями, в другом народе, под влиянием совершенно иного современного вкуса сочиняют картины на императорские триумфы или на идеи, брошенные уже на поле живописи реформою Лютера[606]. Словом, всегда и везде дань времени заплачена.

В распудренный и развращенный век Людовика XIV и далее до революции, когда любовные интриги обуревали Францией, любовницы управляли ею, герои вздыхали и писали идиллии, и сочинение в живописи понесло отпечаток времени — сколько французских красавиц всякого класса и разряда перешло в потомство под именами Венер, Европ, Ариадн, Елен, Клеопатр и так далее... Между тем собирались на западе тучи, подымалась буря и разразилась над взволнованной Европой... Политический фанатизм питал личную храбрость. Героизм вошел в моду; живопись ударилась в римскую историю. Суровые Регулы[607] сменили роскошных Клеопатр. Стихла и буря, но волнение продолжалось... Романтическая школа поэзии и философия Канта[608] волновали умы; первая неминуемо должна была по силе своей и горячности впасть в крайности и впала; вкус сделался чудовищным, чувства до того взволновались, что на них можно было действовать только сильными, потрясающими эффектами... Мало одной смерти, одного отравления, убийства, бури

[606] Лютер Мартин (1483–1546) — богослов, реформатор христианской церкви.
[607] Марк Атилий Регул (? — ок. 248 до н. э.) — римский полководец.
[608] Кант Иммануил (1724–1804) — философ.

обыкновенной, надо было выводить на сцену тысячу смертей, землетрясения, извержения огнедышащих гор, явления бичей небесных, и живопись не могла не подчиниться современному вкусу. Поэзия Байрона[609], живопись К. Брюллова, музыка Бетховена[610] заплатили дань требованиям века.

Колорит в живописи то же, что язык в поэзии, он также подвержен влиянию современности, но зато постоянно усовершается.

Рисунок — дело иное, он не может усовершаться. Рисунок есть представление в чертах видимой натуры. Тут уже нельзя сказать, по моему мнению: хорошо нарисовано, дурно нарисовано. Тут или нарисован предмет, или вовсе нет, потому что рисунок есть перспективное отражение предмета как в зеркале. Степени хорошего или дурного рисования могут быть допущены только в школах, когда еще можно возвысить остроту зрения и твердость руки, но в художнике, уже производящем, не можем ожидать усовершения в рисунке, если он его уже не приобрел в свое время. Тонкость очертания предметов, едва уловимая, требует решительной точности в художественном своем повторении; уклонение на волос разрушает рисунок: натура исчезает, остается на бумаге мечта, воспоминание, а не представление действительного предмета. Какого бы рода и колорита ни было художественное произведение, правильный рисунок не помешает даже в карикатуре; и там остроумие изобретения, игривость шутки может быть обезображена неловким, невежественным преувеличением, которое также должно иметь свои естественные законы, как преувеличение в сатире и комедии.

Выражение или экспрессию можно назвать поэзией живописи. Оно душа картины. Художественное произведение может быть умно сочинено, правильно нарисовано, колоритно написано, но нет выражения — и нет еще картины, нет жизни в изображении живой природы. Вот в коротких словах обзор четырех частей живописи. Никогда они не могут быть и не были соединены в произведении одного художника в равной степени совершенства; историческое и техническое познание живописи может только служить верным руководством критику в определении основных и случайных достоинств школ вообще и художников в частности. Без этих познаний нетрудно обвинить Рафаэля и Дюрера во многих случаях в невежестве, обрызгать клеветою великое историческое произведение из-за цветка, написанного неудачно и помещенного в картине противно правилам

[609] Байрон Джордж Гордон (1788–1824) — поэт.
[610] Бетховен Людвиг ван (1770–1827) — композитор.

перспективы, не признать, да и не различить одной школы от другой, не найти ее начала, не видеть направления, не иметь возможности предугадать дальнейшие судьбы ее. В России гигантские усилия правительства доставили государству неувядаемую художественную славу, ряд превосходных художников, но, увы, до нашего времени немногие пользовались известностью, какой по талантам своим заслуживали. Их умели отличать и взыскивали честью почти одни только венценосные любители художеств, немногие вельможи и далее их слава и искусство не проникали. Имена Лосенко, Боровиковского, Угрюмова, Левицкого и многих, многих других талантливых живописцев едва известны в наше время, современники о них и того не знали; а между тем они образовали и с дивным самоотвержением, с истинною любовью к искусству продолжали вести школу, которая должна была произвести К. Брюллова. Произведения их, разбросанные по всей империи, истлели на местах, не дождавшись суда себе даже в потомстве; немногие сохранил случай, еще немного времени и слава их, достоинства, заслуги показались бы потомству сказками, сложенными горделивым патриотизмом. Надо спешить спасать их от неминуемого забвения; и вот что послужило поводом к изданию Картин русской живописи в точных и достойных гравюрах. Невозможно было в подобном предприятии сохранить хронологическую последовательность, надо было решиться избирать оригиналы и современников, и предшественников, выдавать их по мере возможности и изготовления, весьма затруднительного, потому что в копиях требуется величайшая точность. Картины, избранные на первый раз, все нравственного содержания, потому что наша школа почти исключительно до нашего времени посвящала труды свои Церкви. Исключения малочисленны и помещаются ежегодно в другом издании, также в точных и достойных гравюрах. Мы говорим об Утренней заре. Конечно, гравюры в Утренней заре не все с русских картин, но в альманахе требуется разнообразие, а мы еще не очень богаты светскими произведениями живописи: помещать гравюры с больших исторических картин для альманаха было бы громоздко и неудобно. С другой стороны, издание одних только картин без текста, соответственного сколько-нибудь содержанию, не представило бы, может быть, особенной занимательности для публики; вот почему в каждой картине избираются статьи, которые некоторым образом помогают памяти запечатлеть в себе и утвердить надолго воспоминание о живописном произведении знаменитого художника. Статьи чисто художественного содержания не могут иметь еще у нас повсеместного интереса. Говорю, убежденный горьким опытом.

Но не желая вовсе лишить художественное издание необходимых объяснений, до избранных картин относящихся, редакция решилась соединить все эти сведения в одной статье, и в один прием отделаться от скучной технико-исторической части издания.

Мы видели в первой статье о русской школе, что живопись появилась у нас в значении искусства почти неожиданно, нимало по наружности не предуготованная предшествующими и последовательными успехами. Никто и доныне не подозревал какой бы то ни было внутренней связи между московскою иконописью и школою, которую основал и упрочил Лосенко, но при тщательном рассмотрении исторических данных легко открыть, каким образом совершился этот переход от ремесла к искусству. Сравним нашу школу с итальянскими, мы увидим, что и там, и здесь переходы от ремесла к искусству совершились одинаково; и там, как у нас, византийский стиль долго господствовал и в Венеции, и в Риме. Рим возрастал на обломках Византии, поглощая последние остатки ее просвещения. Ученые и художники переселились в Италию; у нас господствовала монгольская тьма, и мрак становился гуще и гуще. До времен Джиото[611] итальянская живопись ни малейше не разнствовала с нашею иконописью, со времен уже Джиото она получила значение искусства.

Петр Великий не мог пропустить без внимания и живопись. Не говорим уже о проекте, который ближайшие преемники не привели в исполнение относительно учреждения при Академии наук особого отделения ремесел и художеств; Петр Великий, что можно, приводил тотчас в действие и осуществлял с волшебным могуществом то, что современникам могло казаться несбыточною мечтою. Стремясь к достижению полезной цели, он не останавливался [перед] препятствиями. Никто из царей земных больше Петра не доверял способностям подданных. Петр захотел при жизни видеть русских художников, и для того с верностью избранные им молодые люди были отправлены за границу для обучения живописи, а чтобы в самой России возбудить охоту к благородному художеству, вскрыть понятие о вкусе, которое несомненно лежит у каждого человека в сокровищнице способностей, для того Петр Великий приглашал в Россию некоторых достойных художников. Развитию вкуса преимущественно способствуют образцы, сами художники лично — трудами своими и уменьем возбудить к этим трудам общее внимание, наконец, особенная деятельность по части зодчества. При Петре Великом не было в России, во всех дворцах и публичных зданиях, ни одной картины, которую бы

[611] Джотто ди Бондоне (1266–1337) — архитектор, живописец.

можно назвать образцовою. Вот почему государь не пропускал в Амстердаме ни одного художественного аукциона, садился всегда возле одного из оценщиков Петра Кселя и приобретал все, что только мог купить хорошего и достоверно подлинного. Этим аукционам и любви к художествам несравненного Петра мы обязаны приобретением первой значительной коллекции картин работы Рубенса, Вандика, Рембранта, Штейна, Лингельбаха[612], Вандер-Верфа[613], Бергема, Миэриса, Брейгеля[614], Остаде[615], Вань-Гузумов и других. Вот уже первые образцы, которые могли оказать какое-либо художественное влияние на публику. Других художественных приобретений, как-то Лауфертово собрание папских медалей, минц-кабинет Людера, мраморные статуи из Саксонского сада в Варшаве и купленные в Италии для Петербурга и Воронежа морские пейзажи Адама Сило[616] и т. п. относить сюда не следует, но нельзя не упомянуть, что в царствование Петра Великого приобретена Венера, известная у нас под именем Таврической, редкий образец художественного изящества.

Что касается до художников, то Петр Великий более обращал внимания на ближайшие нужды государства, но не пренебрегал и отдаленнейшими. Живописцев еще было можно и пообождать, но искусные зодчие были необходимы, так сказать, сегодня, сейчас и для того в одно царствование Россия имела вдруг несколько знаменитейших архитекторов и приняла юношу с великим талантом, который должен был возвеличить столицу Петра дивными произведениями, выдерживающими сравнение со знаменитейшими в мире зданиями. Петр угадал гений Растрелли. Из живописцев государь принял к себе в службу Петра Кселя; художник этот более известен по жене, а жена сама по матери Марии Сибилле Мериан[617], с неподражаемым искусством писавшей цветы, растения, бабочек, насекомых и т. д.: гофмалер Петер Ксель был сам порядочным портретным живописцем. С первого взгляда покажется удивительным, почему Петр Великий, признав уже государственную пользу живописи, не выписал более живописцев. Но не должно забыть, что живопись уже некоторым образом роскошь. Надо было прежде всего построить здания необходи-

---

[612] Лингельбах Иоганнес (1623–1674) — живописец.

[613] Верфф Адриан ван дер (1659–1722) — живописец.

[614] Брейгель Питер (Старший) (1525–1569) — живописец.

[615] Имеются в виду нидерландские художники — Остаде Адриан-Янс ван (1610–1685) и Остаде Исак-Янс ван (1621–1649), запечатлевшие на своих полотнах жанровые сцены с простыми горожанами и крестьянами.

[616] Сило Адам (1674–1757) — живописец.

[617] Мериан Мария-Сибилла (1647–1717) — художница, гравер.

мые, требующие не пышного великолепия, а удобства и прочности; живопись свое бы взяла, для того и готовились в чужих краях Матвеев и Никитин, потому сколь ни была огромна деятельность зодчества в это время, Трезини, Микетти, Леблон, Брандт, Гаман, Гербель, Швертфегер, Ферстер[618], Панови, Миних, Растрелли — все были заняты в новой столице, но все труды их не требовали живописи; строилось, как сказано, необходимое: крепость, небольшой дворец, сенат, коллегии, верфи, казармы, гостиный двор и жилые дома. Даже загородные царские жилища в Петергофе, Екатерингофе, Царском Селе, Стрельне отличались простотою: китайские обои, шпалерные картины и дуб составляли все украшения; единственные живописные картины большею частью изображали морские баталии или принадлежали великим художникам, как драгоценная редкость. Наконец прибыли Матвеев и Никитин в Петербург. Живопись в значении искусства насаждена в России. В последующие два царствования, правда кратковременные, не было сделано никаких художественных приобретений, не выписан ни один иностранный, не послан за границу ни один русский художник; архитектура не доставила ни одного значительного памятника, потому что пристройки к Зимнему дому и начало Преображенского, оставленного потом дворца, не могут быть отнесены к замечательным произведениям зодчества. Что же в это время делали Матвеев и Никитин? Вступили они в борьбу с византийским стилем или, не пользуясь покровительством и защитою двора, поставленные наряду с ремесленниками, должны были покориться господству подлинников и писать в общепринятом роде? Никакого не может быть сомнения, что несмотря на все неблагоприятствующие обстоятельства, они начали реформу вкуса. Эта реформа не могла сохраниться в исторических свидетельствах, потому что влияние ее на высшие классы не простиралось, а ограничивалось московскими списывателями икон, которые по необходимости находясь в новой столице, должны были по существу материальных работ, в соприкосновенности с художниками, преследовать нововведение последних, для защиты своего стиля, или перенять манеру Матвеева и Никитина, или наконец несколько изменить свою — случилось последнее. Многие иконописцы, по требованиям зодчих, должны были изменить древний свой стиль. Многие достигли даже до некоторой степени искусства, как напр., Вишняков и Бельский. Что касается до произведений сего периода, то утверждают, якобы некоторые иконы

[618] Ферстер Иоганн Якоб (?–1747) — архитектор, участвовал в строительстве Кронштадта и Зимнего дворца.

церкви Симеона и Анны принадлежат петровским живописцам; есть и в частных домах картины, приписываемые им же, но за достоверность подобных показаний трудно поручиться.

Со вступлением на престол императрицы Анны Иоанновны художества получили снова жизнь и пищу: построение дворцов в Петербурге и за городом, равномерно храмов православных и других исповеданий требовало живописных работ, но особенное расположение ко всему итальянскому, в большой силе господствовавшее тогда при нашем дворе, доверие к Растрелли и действительный недостаток в русских живописцах послужили первоначально поводом ко многочисленным заказам, сделанным итальянским художникам, чрез посредство наших дипломатических миссий. Произведения не соответствовали ожиданиям. Тогдашнее состояние художеств в Италии было причиною неуспеха. Знаменитейшие были весьма слабы, домашние же русские Вишняков, Бельский и другие не совсем могли согласоваться во вкусах с Растрелли — почему знаменитый зодчий выписал из Италии лучших, сам сочинял плафоны и картины и заставлял живописцев писать по его рисункам. Растрелли выписывал и из Москвы живописцев, само собою разумеется, это были иконописцы; они поступали в полное распоряжение иностранцев и служили им помощниками или, лучше сказать, работниками. Как бы то ни было, но и в этом уничижении вкус русских художникоремесленников усовершался и со вступлением на престол Елисаветы Петровны у графа де Растрелли было довольно рук для всех мелких живописных работ по построению многих дворцов и церквей. Но в то же время многие весьма порядочные итальянские живописцы, между прочими Фонтебассо[619], прибыли в Россию; с одной стороны, это весьма много споспешествовало блистательному окончанию Зимнего дворца, Смольного монастыря (коего соборная церковь не могла быть приведена к концу), церкви Преображения и Андреевской, Спаса на Сенной и Николы Морского, дворцов Зимнего деревянного, Летнего, в Царском Селе, Петергофе, у трех рук, частных домов Строганова, двух Воронцовских и многих других. Построение церквей, дворцов и частных домов вельможеских требовало живописи и в то же время возбудило мысль, что эта часть совершенно в руках иностранцев, между тем как русские живописцы, составляя класс, так сказать, простых работников, и в уничижении своем обнаруживали довольно способностей, которые ручались

[619] Фонтебассо Франческо (1709–1769) — живописец, по приглашению Екатерины II участвовал в работе над росписями в Зимнем дворце в Петербурге.

за возможность иметь русских живописцев и высшего разряда. Еще в 1746 году профессор Струбе де Пирмонти[620] представил правительству записку о необходимости прочного водворения художеств в России, посредством академического изучения. Подобный проект, угрожавший иностранцам уничтожением в пользу их образовавшейся монополии, встретил, как и ожидать следовало, множество препятствий и вскоре предан забвению. Проект, приписываемый Штелину[621], едва ли существовал на самом деле, но никакому сомнению не подлежит, что Академия художеств, как и Московский университет, основанием своим обязана генерал-поручику Ивану Ивановичу Шувалову. Постановлено из московских студентов, которые обнаружат способности к художествам, воспитывать в новой академии до сорока человек, для чего и нанять по контрактам способных наставников. По сумме, утвержденной к отпуску Сенатом на содержание академии, можно судить, как незначительны были первоначальные ее средства: 6 т. рублей, отпускаемые на пять профессоров и сорок воспитанников со всеми пособиями, заставляют думать, что профессоры не имели в то время большой славы, а воспитанники принимались из низших классов народа: последнее подтверждается и самой привилегией Екатерины II, данной при преобразовании академии. Первые профессоры были: живописи — Лоррен (но не Клод, а какой-то, вероятно, также Лотарингский уроженец) и Лагрене; скульптуры — Жилле[622], гравирования — Шмидт[623], архитектуры — де Ламот. Изо всех последний только имел некоторую, весьма, впрочем, неважную, известность. Удивительным с первого взгляда покажется и то, что все пять профессоров были французы, из этого должно заключить, что граф де Растрелли в образовании первоначальной академии не принимал никакого участия, что итальянские живописцы, вероятно, не соглашались преподавать в Академии за такую умеренную плату: эту странность можно пояснить и быстрым распространением влияния Франции на всю Европу. В это почти самое время исполнился блистательный век Людовика XIV. Не только в литературном, но и во всех отношениях Франция получила первенство, добытое великими талантами. Оно поддерживалось

---

[620] Штрубе де Пирмонт Фридрих Генрих (1704–1790) — писатель, историк, член Санкт-Петербургской Академии наук и художеств.

[621] Штелин Якоб (1709–1785) — гравер, рисовальщик, искусствовед.

[622] Жилле (Жиле, Жиллет) Никола-Франсуа (1709 или 1712–1791) — скульптор, адъюнкт-ректор ИАХ, жил и работал в России по приглашению И.И. Шувалова (1758–1778).

[623] Шмидт Георг Фридрих (1712–1775 или 1777) — гравер, в 1757–1762 гг. жил и работал в России, в т. ч. руководил граверным классом ИАХ.

старою славою. Школа французская с упрямством защищала полученное наследство. Не прошло еще ста лет от смерти Пуссеня, Лессюера и Лебрена, Миньяра[624], Клод Лорреня, Каз[625], Парросель[626], Жувне[627], Сантерр[628], де ла Фосс[629], Риго, Ватто, Ванло[630] были еще в свежей памяти. Ле Моан[631] скончался почти в это самое время, тогда как в Италии в художествах сего периода было заметно истощение, усталость, недостаток энергии и, следственно, хороших художников. Множество талантов и произведений заставляло верить, что Франция — вторая Греция Пизистрата, Рим Августа[632], Италия Медицисов. Это могло и должно было соблазнить Шувалова. Словом, первыми наставниками нашими в художествах были французы. Каково было их учение — определить трудно. Что касается до архитектуры, то нет сомнения, что она в России обязана своим существованием, развитием и многими первоклассными художниками не де Ламоту, а графу Растрелли и Кокоринову, от которого начинается и до нашего времени не прекращается ряд отличных зодчих... Но живопись? Как бы то ни было, Лосенко был учеником Лагрене. Три года он обучался в академии и по возвращении его из чужих краев русская живописная школа получила прочное начало, как итальянская при Джиото. Не упустим упомянуть, что некоторое время профессором живописи вместе с Лагрене был Козлов[633]. Откуда мог он явиться и занять кафедру, для чего, без сомнения, требовались знания и художественные достоинства? Со времени кончины Петра Великого за границу для обучения художествам никого не посылали. Первые были Лосенко и Баженов, поэтому Козлов в чужих краях не был: должно думать, что он был из числа иконописцев московских или вольный охотник, обучавшийся живописи у Вишнякова и Бельского[634]: оба имели свои мастерские и учеников, оба достигли даже до чинов штаб-офицерских, в то время немаловажных. Таким обра-

---

[624] Вероятно, имеются в виду братья-живописцы: Миньяр д'Авиньон Никола (1606–1668) и Миньяр-ле-Ромен Пьер (1612–1695).

[625] Каз Пьер-Жак (1676–1754) — живописец.

[626] Парросель — семья французских живописцев XVII–XVIII вв.

[627] Жувне — семья французских живописцев XVII–XVIII вв.

[628] Сантерр Жан-Батист (1651/1658–1717) — живописец.

[629] Фосс Иоганн (XVII в.) — живописец.

[630] Лоо (Лу) ванн Якоб (1614–1670) — живописец.

[631] Вероятно, Ле-Муан-де-Морг Жак (1533–1588) — живописец, издатель гравюр.

[632] Август (63 до н. э. — 14 н. э.) — римский император.

[633] Козлов Гавриил Игнатьевич (1738–1791) — живописец, профессор ИАХ.

[634] Бельский Иван Иванович (1719–1799) — живописец, руководитель мозаичной мастерской после смерти М.В. Ломоносова.

зом, восстанавливается непрерывность русских художников. Самый Лосенко не мог приобрести главного своего достоинства — правильного рисунка за границей. Там он мог обогатить себя механическими сведениями в живописи, очистить вкус, самому рисунку сообщить больше благородства, но все эти вторичные приобретения — суть проценты на огромный капитал, он же есть правильный рисунок. Трудно однако же думать, чтобы этим достоинством Лосенко обязан был Лоррену и Лагрене, художникам малоизвестным, когда и знаменитейшие во французской школе правильным рисунком не отличались. Сочинение у них было натянуто, изысканно, приторно, рисунок без определительности, колорит телес недурен, принадлежностей или атрибутов — блестящий, лучше сказать, лоснящийся. Атласы и бархаты исполнялись хорошо, но уж зато и все походило на атлас и бархат. Недостатки Батони были почти те же; Рафаель Менгс более приближался к древним образцам относительно сочинения и рисунка, и, кажется, один только имел некоторое влияние на Лосенко. По крайней мере, с достоверностью можно заключить, что труды и мысли Менгса открыли Лосенко настоящий путь к истинному искусству, по которому он мог идти, имея опорой правильный и твердый рисунок. Не менее того, должно думать, послужили Лосенко помощью сочинения ученых того времени людей, направлявших, хотя и без последствий, художества в Европе на стезю правды: я говорю о Винкельманне и преимущественно о Лессинге. Можно с достоверностью сказать, что образование Лосенко за границей было более нравственным, литературным, нежели механико-художественным; в нем созревали начала, которые должны оплодотворить каждую школу, и он явился в России как истинный глава и отец новой школы. Преданный своему искусству, он не думал о произведениях, которые бы могли его увековечить, а радел о юношестве, которое должно было устремиться по следам его к той цели, которая никогда одним человеком не достигается. Лосенко составлял учено-художественные правила, писал натуру человека, без притязания сделать из нее эффектную картину, учил, но небу не угодно было дозволить ему видеть плоды высоких усилий.

Ради полноты статьи нашей, мы не должны пропустить без внимания, что до учреждения академии, кроме Козлова, Россия имела еще и других художников, которые в своих родах пользовались доброю известностью. Рокотов, портретный живописец, и гравер Чемезов заслужили себе местечко в истории русских художеств.

Русская живописная школа по смерти основателя уже не сходила с истинного пути даже до нашего времени. Век Екатерины благо-

приятствовал покойному развитию всех отраслей наук и художеств: многочисленные постройки, выписные художники с заслуженною славою, приобретение драгоценных художественных произведений в большом числе — все это давало пищу домашним художникам, порождало соревнование. В короткое время образовалась целая семья достойнейших художников по всем частям. Угрюмов, Боровиковский, Левицкий, Соколов, Щукин[635], Акимов, Ротчев[636], Алексеев, С. Щедрин, Мартынов, Матвеев (живописцы), Гордеев, Ф. Щедрин, Прокофьев, Козловский, Шубин, Мартос (скульпторы), Волков[637], Захаров[638], Демерцов[639], А. Михайлов (архитекторы) и многие, весьма многие другие обогатили Россию в короткое время разнообразными и многочисленными произведениями, но всем им путеводною звездою служил завет Лосенко. Правильный рисунок, как огонь Весты, хранился в школе из поколения в поколение. Боровиковский отличался нежностью колорита и мягкостью письма. Левицкий, превосходный портретный живописец, умел угождать современному вкусу и соединял с хорошим рисунком блеск и яркость колорита, нежность и мягкость в письме, его атласы и бархаты не уступают французским; но заметим, что оба — и Боровиковский, и Левицкий не воспитывались в академии, если они в колорите и письме несколько и отличались от воспитанников академии и в этом отношении более нравились современникам, то зато в рисунке уступали академии. Что касается до других исчисленных нами художников, то несмотря на замечательные их таланты, они не могли произвести много: Екатерина II, так сказать, обстроилась; Потемкина[640], любителя и ревностного покровителя русских художеств, уже не было; другие вельможи не принимали особенного участия в этих искусствах, а публика едва ли ведала о существовании таких талантов в России. Тем менее могли современники оценить Угрюмова. Но со вступлением на престол Павла I[641] все художники призваны были к новой деятельности. Для исполнения требовавшихся в это время работ два поколения

---

[635] Щукин Степан Семенович (1762–1828) — живописец, академик, педагог по портретному классу ИАХ.

[636] Родчев Василий Яковлевич (1768–1803) — живописец, академик, портретист.

[637] Волков Федор Иванович (1754–1803) — архитектор, академик, адъюнкт-ректор ИАХ.

[638] Захаров Андреян Дмитриевич (1761–1811) — архитектор, академик, профессор.

[639] Демерцов Федор Иванович (1762–1823) — архитектор, академик, профессор архитектуры.

[640] Потемкин Григорий Александрович (1739–1791) — государственный деятель, генерал-фельдмаршал, фаворит Екатерины II.

[641] Павел I (1754–1801) — российский император.

художников соединились: учителя работали с учениками. Угрюмов написал для Павла Петровича лучшие свои картины: Покорение Казани и Возведение на царство Михаила Федоровича; при отделке Михайловского замка употреблены были все художники, какие находились только в Петербурге. Угрюмов, Акимов, Петров[642], Иванов[643], Шебуев, Кречетников, Щедрин[644], Мартынов, Алексеев, Смуглевич[645], Меттенлейтер[646], Скотти[647], Виги — вот общий список живописцев, писавших для Михайловского замка. В это, собственно, время Павел[648] и Андрей Ивановы, Шебуев и Егоров стали обращать на себя внимание. Вслед за тем появились Варнек[649], Кипренский и Воробьев. Продолжительны и достохвальны были труды художников сего третьего периода русской школы, как относительно самих произведений, так и академического руководства. Согласно с первыми эстетическими выводами, в начале статьи изложенными, постараемся вывести общую характеристику русской школы до Брюллова.

Сочинение, как известно, разделяется на две составные части: на изобретение и расположение предмета. Художники русской школы от Лосенко до Брюллова избирали большею частью для картин своих предметы духовного содержания, редко мифологические, еще реже чисто исторические, а предметы из обыкновенной жизни до нашего времени почти вовсе не были обрабатываемы русскими художниками; по сему русская школа и преимуществует в сочинении картин духовных. Многие условия и требования налагают оковы на фантазию художника; несмотря на то русская школа в этом отношении достигла труднейшего: чудной простоты и священного спокойствия в расположении сюжетов. В этом отношении все двенадцать картин, избранных для настоящего издания, могут назваться образцовыми. Напомним, что было сказано в Galerie des Arts et de l'Histoire о картине Егорова Истязание

---

[642] Петров Василий Петрович (1770?–1810) — живописец, пейзажист.

[643] Иванов Андрей Иванович (ок. 1776–1848) — живописец, рисовальщик, академик, педагог.

[644] Щедрин Сильвестр Феодосиевич (1791–1830) — живописец, пейзажист.

[645] Смуглевич Франциск (1745–1807) — живописец, график, педагог.

[646] Меттенлейтер Иоганн Якоб (1750–1825) — живописец, работал в России с 1786 года.

[647] Скотти Михаил Иванович (1814–1861) — живописец, профессор ИАХ, инспектор Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

[648] Иванов Павел Алексеевич (1776–1813) — живописец, академик, преподавал в ИАХ.

[649] Варнек Александр Григорьевич (1782–1843) — живописец, гравер, академик, хранитель кабинета эстампов ИАХ.

Спасителя, с которой гравюра приложена ко второму выпуску нашему. «Предмет старый, — так пишут французы, — обработанный многократно, но *на сей раз* сочинение *просто, естественно, величественно*. Художник обладает чистейшими правилами искусства». Нет, не на сей раз, а это принадлежность всех лучших художников нашей школы. В меньшей или большей степени не видим ли мы в сочинении всех лучших произведений нашей школы простоту, естественность, величие и священное спокойствие? ... О рисунке и говорит нечего. От Лосенко до наших времен все наши лучшие художники обладали твердым и правильным рисунком, а это должно отнести к заслугам нашей академии. Что касается до колорита, то и наши художники в этом отношении не принимали какого-либо определенного колорита, общего всем живописцам одной школы, как например, в венецианской и фламандской. У нас не только два современных живописца имеют два различных колорита, но в одном и том же художнике замечается по временам разница — это происходит от перемены места, где они пишут, и от возраста. Впрочем, есть в каждом и особенности, которые от времени несколько изменяются, но в существе остаются. Таким образом, колорит Егорова всегда был несколько красноват, без художественного слияния теней и света, отчего всегда и казался несколько странным. Колорит Угрюмова и Шебуева приближался к правде, которой приметно искали художники, но это частное разнообразие нимало не вредит общим достоинствам школы. Пример Брюллова с одной стороны соблазнил многих и увлек к насильственному освещению, отчего предметы в колорите должны измениться, но Моллер доказал, что он иначе понимает Брюллова и пример последнего послужил первому в великую пользу. Из всего таким образом можно вывести заключение, что русская школа отличается простотою, естественностью, величием сочинения и твердым, правильным рисунком. Поэтому кроме римской старой, едва ли, кажется, какая-либо в свете школа, из старых и новых вместе, может получить пред нею преимущество. Здесь бы следовало поговорить о настоящем и помечтать о будущем, но объем статьи и так уже слишком велик. Заключим лучше наш обзор некоторыми частными сведениями, относящимися собственно до картин, помещенных в настоящем издании.

Благовещение, с картины Боровиковского. Подлинник находится в главных вратах иконостаса в Казанском соборе. Написан на двух кругах. Отличается воздушностью, можно сказать, прозрачностью письма и простотою сочинения.

Истязание Спасителя, с картины Егорова. Подлинник находится в Академии художеств, в зале, называемой многими по этой картине залою Егорова, и приобретен от художника за 10 тысяч рублей. Фигуры в рост, эта картина во всех отношениях может быть названа образцовою как по сочинению и рисунку, так и по колориту весьма правдивому и выражению соответственному. Другая картина того же художника, с коей гравюра помещена будет в 11 выпуске, находится в Зимнем дворце.

Явление Христа Магдалине, с Иванова в Императорском Эрмитаже, фигуры писаны в рост. Отличается необычайною экспрессией лица Магдалины: чувство горькой печали борется с живою радостью при виде воскресшего Спасителя, которого смерть она за мгновение еще оплакивала. Эта картина возбудила живейший восторг в публике на предпоследней выставке в Императорской Академии художеств. Написана в Италии, где художник доныне находится и занимается исполнением новой большой картины. Прошло 6 лет и Россия вправе пожелать видеть новую картину того же художника в настоящую выставку.

Причащение умирающей, с Венецианова[650]. Подлинник находится в драгоценнейшем собрании картин русской школы, принадлежащем Ф.И. Прянишникову[651]. Произведения Венецианова принадлежат к роду, называемому у французов de genre[652]: сюда относятся предметы, заимствуемые из обыкновенного быта. Живопись Венецианова отличается правдою местною, национальною, характерностью лиц и поворотов тела; в избранном произведении и сочинение, и выражение высокого достоинства. Кажется, из всех нам известных картин сего художника эта может быть признана лучшею. Венецианов в русской школе заслуживает особенное внимание не только как живописец, но как человек, которому многие художники обязаны началами в искусстве и благодетельною помощью. История вдвойне сохранит его имя.

Иерусалим, Гроб Господень, и Пещера — Воробьева. Три вида трудов знаменитейшего из русских пейзажистов. Во всех произведениях

---

[650] Венецианов Алексей Гаврилович (1780–1847) — живописец, гравер, академик, крупный педагог, один из основателей отечественной жанровой живописи.

[651] Прянишников Федор Иванович (1793–1867) — член Государственного совета, глава Почтового департамента Российской Империи, вице-председатель Общества поощрения художников, почетный вольный общник, масон, коллекционер, его огромная картинная галерея была приобретена Александром II для Румянцевского музея, ныне находится в Государственной Третьяковской галерее.

[652] Манера (фр.).

сего художника царствует какое-то величие, которого недостает многим первоклассным видописцам. Сверх того местная правда доведена в его картинах до высокой степени совершенства, особенно в воздухе Воробьев неподражаем. Воздух над Иерусалимом, над Мертвым морем, над Константинополем и на берегах нашей Невы переносит в край под другое небо и заставляет слепо верить художнику. Все три картины приобретены для Высочайшего Двора. М.Н. Воробьев справедливо почитается отцом русской пейзажной живописи. Конечно, и до него мы имели по сей части достойных художников, как-то: Семена Щедрина, Матвеева, Алексеева и Мартынова, — но ни один из них не может выдержать сравнения ни с профессором Воробьевым, ни с учениками его, из коих двух знаменитейших унесла преждевременная смерть. Сильвестр Щедрин и Лебедев известны каждому, большие надежды увезли с собою в Италию Штернберг, Фрикке и Воробьев, сын профессора. Эта часть живописи процвела, возвысилась в России в наше время и решительно примером и стараниями достойного наставника.

Св. Дева с Предвечным Младенцем, с карт. Бруни. Подлинник находится в собрании картин русской школы Ф.И. Прянишникова. Стиль и другие достоинства картины Бруни всякому известны. Недавно еще петербургская публика имела случай видеть огромную картину Бруни Воздвижение медного змия в пустыне.

Св. Василий Великий, с картины Шебуева. Подлинник в Казанском соборе, принадлежит к числу превосходнейших образцовых произведений церковной живописи и вполне оправдывает мысли наши о русской школе, в этой статье изложенные. В том же соборе есть две, соответственные избранной, картины того же художника и почти того же достоинства. Простота, естественность и величие в сочинении, твердый правильный рисунок, приличный колорит и высокое соответственное выражение лиц ставят эту картину на высокую степень. Тайная Вечеря того же художника, написанная для Сионского монастыря в Тифлисе, хотя и принадлежит к позднейшим произведениям Шебуева, но сохраняет многие достоинства лучшего периода его художественной деятельности.

Наконец, Взятие Божией Матери на Небо, с Брюллова. Картина написана за престол Казанского собора, но еще на место не поставлена. Этой картиной следовало бы начать особую статью, ей одной посвященную, или заключить настоящую. Избираем последнее.

ВЫСТАВКА В ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ 1845/6 ГОДА[653]

Как считать последнюю выставку, принадлежащую ли к прошедшему или к настоящему году? По удостояниям академическим она принадлежит к прошедшему, по времени открытия для публики — к настоящему; мы, на первом основании, будем ее числить и называть выставкою 1845 года.

Выставку художественных произведений беспрекословно можно назвать праздником художеств, но весело ли на этом празднике, торжественно, великолепно — это дело другое; бывают и бедные праздники, с которых спешишь уйти, чтобы отдохнуть от пошлостей, глупостей, сплетней и проч. Выставка еще имеет и нравственное значение: она должна не только развивать вкус толпы разнообразных посетителей, но и ласкать народную гордость, как выбором сюжетов, так и блистательным их исполнением. Невежа, по случаю, прогулявшись несколько раз по залам Академии, должен вынести с собою не только впечатления, так сказать, живописные, но и несколько страничек из истории. Разрывчатость этих сведений, не удовлетворяя врожденному любопытству, может быть, увлечет его к последовательному учению. Поэтому и на выставки не должно смотреть только с одной стороны, как на итог деятельности художников. Мы рассмотрим выставку, по крайнему нашему разумению; нравственное ее назначение обнаружится само собою. Художество сложено из множества составных частей, которые наука подвела под три главные категории: живопись, ваяние и зодчество. Та же наука разделила каждую категорию на разряды, довольно, впрочем, произвольные, потому что их еще подразделить можно. Главнейшими видами считаются, например, в живописи: исторический, вмещающий и портретную, и так называемую de Genre, и пейзаж, другими словами, человек и окружающая его природа; от смешения или от участия людей в изображениях природы живопись изменяет свои видовые названия; таким образом, возникают роды баталический, перспективный, смешанный (de Genre) и другие; само собою разумеется, что человек

[653] Кукольник Н.В. Выставка в Императорской Академии художеств 1845/6 года // Иллюстрация. — 1846. — № 16. — С. 243–245; Кукольник Н.В. Выставка в Императорской Академии художеств 1845/6 года. Статья II // Иллюстрация. — 1846. — № 17. — С. 259–262; Кукольник Н.В. Выставка в Императорской Академии художеств 1845/6 года. Статья III // Иллюстрация. — 1846. — № 18. — С. 278–280. Статья опубликована под псевдонимом Н. К.

занимает первое место. Портрет есть начальный шаг к исторической живописи; так называемый смешанный есть не что иное, как историческая живопись ежедневной жизни человека; этот род переходит в чисто исторический, изображающий события, сохранившиеся на скрижалях Клио, следственно, достойные внимания потомства; наконец возвышается до рода, самого важного, до дерзкой решимости изображать предметы, запечатленные святостью церкви. Обращаясь к природе, живопись прежде всего изображает отдельные предметы: мебель, жилище, цветок, животное, землю, море, а потом уже во взаимной связи те же предметы, с участием людей; отсюда возникают различные роды живописи, как-то: перспективная, цветов, плодов, животных, морской пейзаж, собственно пейзаж, и наконец баталия. Резко разграничить эти роды весьма трудно, да и едва ли возможно, потому что они из одного в другой переливаются.

С первого взгляда на нынешнюю выставку вы заметите, что на ней преимуществует род пейзажный, так что мы насчитали пейзажей до 100, тогда как исторических картин, за исключением картонов, мы не нашли и двадцати, включая сюда программы и эскизы, портретов до 80. Картонов до 50. Картин живописи смешанной 30 с небольшим; копий (!) 20 штук, баталий столько же, архитектурных проектов с программами с 30, скульптурных произведений с 20 и разной мелочи, гравюр, литографий, акварелей, гуашей и проч. за 100, так что выставка вся не вмещает и 500 нумеров. Так как пейзаж получил на выставке первенство, то мы начнем с него. Лучшие два пейзажа бесспорно принадлежат иностранному художнику Каламу[654]. На первом, или большем, представлено нашествие бури: страшный предтеча грозы, висящий уж на почерневшем горизонте, ветер в сильном порыве несется по мягкой траве и листьям роскошных дерев. Вот что называется писано с натуры! Здесь нет в красках той густоты, которая, если подойдешь к картине, покажется мозаикою, от времени испорченною, будто мостовая на некоторых улицах Петербурга; нет, тут все тщательно уписано, окончено, и несмотря на отчетливую отделку каждой части, общее оттого ни малейшее не пострадало; этот пейзаж смело можно назвать образцовым. В другом, изображающем восхождение солнца на Альпах, превосходно освещение снежных горных вершин, по которым рассыпались уже лучи солнца, тогда как долу природа еще спит в полумраке. Дубовый лес с болотом, Е.Е. Мейера[655], превосходный пейзаж, хотя и освещен незавидно:

[654] Калам Александр (1810–1864) — живописец, гравер, рисовальщик.
[655] Точнее, Майер Егор Егорович (1822–1867) — живописец.

много правды, много мастерства; этот пейзаж свидетельствует о силах художника, но этих сил еще вполне не выражает. То, что написал г. Мейер до сих пор, составило бы славу любого художника; конечно, он видел дикую, девственную природу Алтая и Урала, посетил роскошный Крым, но в Италии, на покое, живя в одном искусстве и для одного искусства, он найдет довольно времени и средств произвести картины, которые не упрочат, но удвоят то уважение знатоков, которым он уже пользуется по заслугам. Не знаю, кто-то сказал: у художника две души, одна принадлежит свету, другая искусству; он может быть великим артистом и дурным человеком... Никогда! Может иметь великий талант, но нравственные качества загрязнят его движения, в поэтических порывах его не будет священного веселия, он не согреется теплотою добра и любви к человечеству, он не умилится до слез! Как же он заглянет в таинства природы, когда она их открывает только чистому вдохновению? Глаза, которые глядя, на природу, не способны покрываться слезою умиления, увидят в ней только траву, песок, дерево, воду, камень, но никогда не отыщут в них живописной физиономии, божественного во всем согласия. Художническое зрение делает ясным только чистота сердечная. Но, наоборот, художник с высоким талантом и с прекрасными душевными качествами уйдет гораздо дальше и скорее, нежели художник с таким же талантом, но без высоких нравственных достоинств. В этом заключается еще порука как далеко и как скоро должен дойти Е.Е. Мейер. Мы уверены, что не пройдет года, как иностранные газеты возвестят славу нашего даровитого пейзажиста.

Лес с коровами, раб. голландского художника Куккука[656], что называется, *хорошая* вещь. Есть такие произведения, в которых достоинства вполне удовлетворительны, но не приводят в восторг, в которых недостатки не смешны, не досадны, а так себе, недостатки, без которых не может существовать творение человека. В лесу г. Кукукка очень приятно, но тотчас заметишь, что это коллекция разных предметов, совестливо и тщательно исполненных, но общего не так много, как в пейзаже Калама.

Три пейзажа голландского художника Майера[657] отличаются отчетливостью работы, в особенности пейзаж, изображающий Саардамскую улицу и дом, где жил Петр Великий. Заметим еще важное до-

---

[656] Известны три голландских живописца с указанной фамилией, живших в это время — Куккук Баренд-Корнелиус (1803–1862), Куккук Герман (1815–1882), Куккук Маринус-Адрианус (1807–1870).

[657] Вероятно, Майер Иохан Хендрик Луи (1809–1866) — живописец, пейзажист.

стоинство в пейзажах Майера. И у него есть вода и морская, но в этой воде нет художнического хвастовства, а строгая правда, натуральный цвет, натуральная прозрачность, натуральный ход волны.

Четыре пейзажа А.М. Дорогова[658]. Работы этого даровитого художника мы встречаем на выставке впервые. Может быть, он выставлял свои произведения и прежде, но мы не заметили и очень жалеем, потому что картины, бывшие на последней выставке, не только обличают талант, но представляют плоды уже зрелого и обширного дарования. Первый пейзаж изображает Сухум-Кале с моря, укрепления созданного природою на Абхазском берегу. Щит солнечный за горой; от него по взволнованному морю льется полоса света, с которою в сильном контрасте возвышается черная масса отвесных скал. Освещение сзади всегда способствует усилению эффекта; отчего же этим не воспользоваться; нехорошо, если художник только этим и взять хочет, но между прочим оно приятно и доставляет верный эффект. Орианда, имение ее императорского величества в Крыму, — пейзаж во всех отношениях замечательный и по теплоте воздуха и зелени, и по тщательному исполнению. Навагинское укрепление Соча на Кавказе и сторожевые собаки — очень хороший эпизод из этой новой поэмы, которую мы читаем около ста лет, всегда с новым интересом. Во многих местах у горских жителей собаки исполняют сторожевую службу. На Черной горе, говорят, собаки не раз спасали эту подоблачную державу от конечной погибели; турки никогда не могли застать черногорцев врасплох: собаки всегда давали знать своевременно о приходе незваных гостей. На Кавказе навагинские псы несут ту же службу; нельзя сказать, чтобы эти псы были красивой породы, но зато они нравятся как верные слуги; на этом пейзаже замечательны и жилища с пушками в окнах. Четвертый пейзаж, вид горы Аю-Даг с моря, по нашему мнению, лучший из четырех. Странная форма горы обращала на себя внимание почти каждого живописца, посещавшего Крым. Ее нарисовали и переписали со всех сторон. Надо правду сказать, пункт, избранный для этой картины г. Дороговым, весьма удачен. Массы света разливаясь полосами увеличивают эффект картины. Итак, мы имеем еще одного и весьма даровитого художника, за успехами которого будем следить с любовью и, без сомнения, с удовольствием.

Пейзажи И. Иванова[659]. Их много и слава Богу. В этих пейзажах весьма много основных достоинств. Есть в картинах такие достоин-

---

[658] Дорогов Александр Матвеевич (1819–1850) — живописец, пейзажист.

[659] Иванов Иван Андреевич (Иванович?) (1824–1869) — живописец, пейзажист, ученик М.Н. Воробьева.

ства, которые хотя и не делают произведения классическим, образцовым, но уже не оставляют и малейшего сомнения в силах художника. Будет мастер, говорит убеждение и говорит безошибочно. Это говорит наше убеждение о г. И. Иванове. Спокойная, безэффектная правда его пейзажей за то ручается. Что же в картине, скажете вы, когда в ней нет эффекта? Но в искусствах, как в самой природе, двоякий эффект: случайный и постоянный; первый поражает, второй замечает только страстный и наблюдательный любитель природы. Страшно, поразительно сверкание молнии, порывы ветра; душе становится тесно, невольный ужас поселяют в человеке громады черных туч; кажется, под их тяжестью развалится шар земной; думаешь, небо распадется на части и задавит все живущее на земле. Но неужели в самой страшной грозе есть и половина того великолепия, того царственного величия, которым обливает природу сияние солнца, спокойно пылающего на безоблачном небе в светлый летний день! Едва ли! Но к этим дням мы привыкли, а гроза — редкая гостья. В этом заключается и разница эффектов; нарушение ежедневного порядка натуры в художественном подражании легче, чем изображение природы в строгом и покойном чине. Мы с душевным удовольствием глядим на художника, когда он стремится уловить этот внутренний эффект природы, когда его произведения обнаруживают изучение ее в порядке, а не в странных случайностях. Вот почему мы каждый раз долго, долго стояли перед пейзажами Иванова, любовались направлением, уходили и опять возвращались в утешение за многое. Дал бы то Феб, так верно осветивший утро, пейзаж Иванова, чтобы художник до вечера дней своих, сохранил тоже стремление, и мы ручаемся, что его ждет блистательная слава и признательность истинных любителей. Всех пейзажей девять, все хороши, но нам преимущественно понравилось утро, группа деревьев у ручья и озеро при лунном освещении.

Вид Неаполя С.М. Воробьева, прислан из Италии, как свидетельство успехов даровитого художника, сына и ученика М.Н. Воробьева, профессора здешней академии, образовавшего почти всю семью наших пейзажистов. Успехи С.М. Воробьева не малы. Даль пейзажа и воздух вообще очень хороши. Деревья первого плана показались нам несколько манерными: с трудом вериться, чтобы воздух мог изменять колорит листьев на пространстве каких-нибудь трех аршин; впрочем, мы говорим, нам показалось, и может быть, только от страха, из опасения, чтобы молодой художник не впал в манерность, эту бездну, поглощающую безвозвратно самый прекрасный талант.

Виды академиков Чернецовых. Мы уже имели случай говорить о произведениях гг. Чернецовых не раз, не два. На нынешней вы-

ставке их картин только семь, из коих Григорию Григорьевичу принадлежат две: Иордань и Улица Табания в Каире; с последней гравюра помещена в 31 нумере Иллюстрации за 1845 год; остальные писаны Никанором Григорьевичем. По нашему разумению, выставленные картины принадлежат к числу лучших произведений наших даровитых и трудолюбивых художников. На самой выставке мы узнали, что они снова отправляются странствовать в Италию. Так и следует. Там они еще отыщут много меду для своего дорого улья.

Заметим еще одно произведение, принадлежащее к роду, который мы называем пейзажем собственно. Это так прозванная «Полтавская могила», курган, вмещающий остатки падших в Полтавской битве. Г. Миллер исполнил свою картину весьма тщательно. Он не бросается в глаза, она пропадает в толпе картин, потому что на ней ординарная природа, курган себе стоит, баба себе жнет рожь, вот и все тут, а интерес места никому не известен.

Астрахань с противоположного берега Волги, г. Шульмана, понравилась многим; эта картина — труд, исполненный с усердием и прилежанием.

Морские виды г. Лагорио[660]. Морская видопись отделилась у нас от главного рода весьма не в давнее время, с тех пор так французский художник Таннер[661] забрызгал нас одной прозрачной волной, с эффектом, созданным его воображением и утомительно повторенным во множестве картин и картинок. Ученик его, г. Айвазовский, быстро обогнал учителя, приобрел европейскую известность и с успехом продолжает заниматься своим родом. Не понимаем причин, по коим г. Айвазовский не явился в настоящую выставку с многочисленною семьею своих произведений, которые бы немало ее оживили. Не может быть, чтобы в это время он не написал ничего; до отъезда его мы видели уже несколько больших картин, написанных после годичной выставки 1844-го года; вероятно, по случаю отъезда художник не успел распорядиться доставлением написанных им картин в Академию и выставка потеряла много. Морских видов при всем том немало; мы уже упомянули о произведениях голландского художника Майера; обратим еще внимание тех, которых занимают успехи наших художеств, на морские виды г. Лагорио, молодого живописца, подающего хорошие надежды. Вид берегов близ Нарвы, между Гельсингфорсом и Або, и близ Пернова свидетельствуют о даровании художника, но именно это самое и вменяет нам в обязанность заме-

---

[660] Лагорио Лев Феликсович (1827–1905) — живописец, профессор ИАХ.

[661] Таннер Филипп (1795–1878) — живописец, работал во Франции и России.

тить, что поспешность не учит, а разучивает. Не должно увлекаться примером кого бы то ни было в этом отношении. Наблюдайте вами избранную стихию, и не забывайте, что она стократ своенравнее земли: игра ее разнообразна, старайтесь уловить ее в нормальных видах, на этом построите обширное и прекрасное здание. На эти работы мы смотрим как на подмалевки и умоляем не писать ни капли без натуры. Это не укор, а совестливый совет, внушаемый убеждением в даровании. Мы уверены, что через год, не далее, г. Лагорио представит приятные свидетельства, что он принял совет с таким же радушием, с каким совет подан.

Из перспективных видов мы заметили вид канала г. Дюпрессуара[662], весьма забавно освещенный с противоположной стороны. Он стоит левой стороной к окну, а освещен с правой. Пейзажей разного рода еще много, но есть ли какая возможность говорить обо всех? Мы перейдем в следующей статье к живописи баталической и постепенно будем восходить к родам важнейшим. Мы и так боимся, что наскучили читателям столь подробным отчетом. Гравюры прилагаем по мере изготовления.

СТАТЬЯ II

Баталическая живопись едва ли не современна рождению самого искусства, по естественному чину природы. Человек начал воевать прежде, чем мыслить, и гораздо прежде, чем рисовать. Но в баталическом роде должно различать два вида, по нашему мнению, несправедливо смешиваемые, — один вид — простое изображение разного рода войск, имеющий целью представить одежду их и вооружение в скромной местности, чтобы уменьшить сухость картины; другой — стремится к оживлению пред нашими глазами борьбы воинских стихий в разных видах и моментах войны. Этот главный вид баталической живописи существовал всегда. В древности известна знаменитая картина, изображавшая Марафонскую битву. Большая часть барельефов, украшающих триумфальные памятники Рима, — баталические картины, исполненные пластически; многие из этих барельефов, если бы их написать красками и дать им соответственную местность, могли бы стать наряду с первоклассными баталиями живописными, если не выше. В новой живописи, от самого начала возрождения искусств в Европе, баталия заняла свое место и со времени

[662] Дюпрессуар Франсуа-Жозеф (1800–1859) — живописец, пейзажист, баталист.

огромной фрески Рафаэля, представляющей битву Константина, в каждом периоде являлись весьма важные в этом роде произведения. Трудно теперь определить, в какой мере в этой фреске участвовала рука Рафаэля. В том нет, однако же, сомнения, что композиция вполне принадлежит великому художнику. Из числа баталий важного стиля мы укажем на картины Лебрена; композиция в них до крайности запутана, но при всем том эти произведения высокого достоинства. Из фламандских живописцев Вуверман и фан-дер-Милен[663] приобрели на этом поприще почетное место в особенности, первый. Картины Вувермана, по нашем мнению, составляют лучшие образцы баталической живописи. В сочинении заметна необыкновенная живость, движение. Исполнение мастерское высшей фламандской точности. Но в каждом роде чего бы то ни было есть свои периоды. И баталическая живопись нашего времени приняла свои начала, составила себе свое особенное направление и мы не намерены спорить с нею. Есть случаи, когда нельзя не покориться условиям времени, но с другой стороны и тут для художника представляется увлекательная возможность победить трудности, восторжествовать в тесноте условий над всеми художественными препятствиями. Одно из самых важных неудобств нынешней баталической живописи есть то, что в ней человечное тело не довольно обнажено — приходится писать сукно, кожу, железо, лошадь, а телес почти нет. Нарочно для сей цели нельзя же обнажить многих; хорошо, если удается найти случай представить одну или две фигуры, полуобнаженных бурею войны. С другой стороны образ нынешней войны, требующий огромных масс войска, служит поводом, что и в картинах, изображающих важнейшие военные события, требуется гиперболическое противохудожественное многолюдство. Иначе вы не согласитесь назвать битву по имени и будете считать картину только эпизодом той битвы. От этого происходит, и этой необходимости устранить невозможно, что в лучших баталических картинах нет общего и быть не может. Если бы живописец вздумал представить общую физиономию какой-либо знаменитой битвы новейших времен, по необходимости он набросал бы красок на холст в виде калейдоскопа. Не было бы видно ни одного лица, а только пятна действующих масс, разделенных дымом и пылью. Но когда живописец обязан приблизить действие картины к глазу зрителя на расстояние, с которого он бы мог различить действующие лица и положение каждого, то поневоле картина представит галерею эпизодов и потеряет общее. Не из чего тут выбирать. Первое

[663] Мелен ван-дер-Адам-Франс (1632–1690) — живописец, гравер.

невозможное, второе необходимость. Но в этой необходимости остается художнику еще множество средств увлечь внимание зрителя и доставить ему возможность, рассмотрев каждый эпизод отдельно, сохранить его в памяти и, на некотором расстоянии от картины, сложить все эти эпизоды в одно общее и таким образом составить себе полное и подробное понятие о битве. Наконец прибавим ко всему этому, что и для баталического живописца, как и для всякого другого, необходима натура. Надобно видеть много сражений, чтобы уловить живописные свойства военной стихии. Воображение не может представить себе того, чего не видало око, так точно как в уме нашем нет понятия о таком предмете, которого нет в памяти.

У нас баталическая живопись возникла, в некотором развитии, весьма недавно. Покойный профессор А.И. Зауервейд трудился не столько сам над картинами, сколько над образованием художников в этом роде. Он устроил у нас, можно сказать, баталическую академию, в которой изучали молодые художники с образцов и моделей все необходимые материальные принадлежности баталической живописи. Картины самого А.И. Зауервейда принадлежат к числу совестливых, тщательных произведений баталической живописи, хотя и не обличают первоклассного таланта, но зато в короткое время в баталической его академии образовались гг. Вильвальд[664], Коцебу, Пиратский[665] и некоторые другие, из коих многие не перестают заниматься этим родом с любовью. Впрочем, на нынешней выставке очень мало баталических картин в собственном смысле; мы насчитали только пять: Переход французских войск через реку Березину г. Гесс, Итальянские разбойники Гораса Вернета, Эпизод из сражения под Нарвой г. Коцебу, Сражение под Варшавой г. Зельгейма[666] и Нападение на французский лагерь под Тарутиным г. Васильева[667].

Картина г. Гесс несомненно занимает почетное место, не только между этими немногими картинами, находящимися на нынешней выставке, но и между всеми баталическими произведениями новейшей живописи. И в баталической живописи есть своего рода сочинение, то есть выбор пункта, с которого должно открыть зрителю историческую картину с археологическою, по возможности, точностью, в особенности, если событие еще на памяти многих очевидцев. Г. Гесс, которого репутацию как отличного баталического живопис-

---

[664] Точнее, Б.П. Виллевальде

[665] Пиратский Карл Карлович (1813–1871) — живописец, баталист.

[666] Зельгейм Владимир Федорович (1819–1850) — живописец, баталист.

[667] Имеется в виду А.Я. Васильев.

ца, защищать было бы смешно и неуместно, избрал главным пунктом для свой картины то место, на котором настигают французов русские войска; отсюда вся картина бедственной переправы и видна и живописна. Первый план заключает в себе обширную поэму, написанную с удивительною правдою натуры и верностью событий. Тут каждое лицо исполнено с такою оконченностью, что невозможно не подивиться трудолюбию художника; первый этот план состоит из многих картин, из коих каждую можно рассматривать с истинным наслаждением, и таким образом вживе ознакомиться с событиями битвы в последовательном порядке; между историческими лицами вы сейчас узнаете наших полководцев Витгенштейна и Дибича[668]. Всем и каждому известно, что обе действовавшие армии были сложены из разноплеменных войск. Наполеоновская, по воле диктатора Европы, наша, по составу империи, заключали в себе различные народы, обитающие в пятой части земного шара, именуемой Россией. В особенности наша армия должна представлять картинное разнообразие, потому что между легкими войсками нашими водятся племена азиатские, и г. Гесс весьма искусно воспользовался этим. Высокие достоинства первого плана обнаруживают, что г. Гесс вполне понимал условия своего рода и потому искал общего во сколько оно возможно в баталической картине такого содержания и размера. Пересмотрев эпизоды, или правильнее сказать, все части картины, вы отходите на расстояние более дальнее и, рассматривая картину, видите в ней общее, потому что понимаете и помните расположение и связь частей. Вас поразит правда письма и правда событий, чему вы еще более верите, вспомнив, что художник сам участвовал в походе XII года и имел случай собрать с натуры необходимые образцы, главное, уловить общую физиономию битвы. Словом, картина Гессе совершенно соответствует всем требованиям искусства и поистине может быть названа перлом выставки и баталической живописи вообще. Желательно было бы, чтобы наши баталические живописцы приняли этого художника себе образцом и руководителем, само собою разумеется, за недостатком натуры, которая в этом роде, особенно в наше мирное время, редко представляется. Театр войны хотя и открыт на Кавказе, но там, во-первых, характер войны особого рода, во-вторых, самые события теперь заключаются в незначительных стычках, из которых могут быть заимствованы только небольшие баталические сюжеты. И в этом роде есть свой, смешанный вид (De Genre), то есть, такие сюжеты, где элемент войны сталкивается

[668] Дибич-Забалканский Иван Иванович (1785–1831) — генерал-фельдмаршал.

с другими элементами живописи, и не всегда составляет главное содержание картины. Вот для этого вида Кавказ мог бы представить множество сюжетов, но от живописца, в таком случае, потребуются и другие способности, для соответственного изображения кавказской природы.

Почти к этому виду баталической живописи принадлежит картина Гораса Вернета, изображающая итальянских разбойников. Этот художник давно пользуется заслуженной славой, и с умыслом искать недостатков в его картинах, для того только, чтобы блеснуть дерзостью суждений, значило бы добиваться самостоятельности Иностранных записок, старающихся унизить всех русских писателей, которые приносят честь отечественной литературе. Горас Вернет утвердил свою славу многочисленными мастерскими произведениями. Если Итальянские разбойники, картина не такого размера, как Смала, то из этого не следует еще заключать, что она плоха или недостойна художника. Напротив того, и эта картина Вернета ничем не ниже других произведений того же мастера. Та же вежливость, одушевление в композиции, та же легкость и бойкость в письме.

Эпизод из сражении под Нарвой, г. Коцебу, поставляет нас в весьма затруднительное положение: в Газеточке эта картина так неумеренно и несправедливо расхвалена и превознесена, что наше мнение может показаться умышленным противоречием творцу всякой всячины. Но благосклонные читатели, думаем, уже заметили, что из уважения к ним, из уважения к предмету, мы не вспомнили даже об удивительном отзыве Газетолины насчет выставки и ни разу не улыбнулись. Теперь мы принуждены, однако же, изъявить нашу искреннюю улыбку и, повинуясь только нашей обязанности, сказать, что картина г. Коцебу далеко не имеет достоинств, приписанных ей творцом всякой всячины. Оный творец может сотворить всякую всячину, но создать красоты, которых нет в картине, это свыше сил даже творца всякой всячины. А между тем подобные печатные штуки, хотя автор сознается в своем незнании в художествах, могут иметь влияние на *оригиналов* и оскорбляют художников, не имеющих возможности обличить творца всякой всячины в чрезмерном пристрастии. В картине г. Коцебу, хотя она только эпизод, весьма немного общего: писано довольно хорошо, но рисовано... спросите у художников, которым известен рисунок, как наука. Мы сами и не посмеем сказать правды после панегирика Газетолины, чтобы не подать повода к подозрению, что и мы пристрастны. Мы уверены, что г. Коцебу, обладая замечательным талантом, без сомнения, не примет наших слов в дурную сторону. Он подает весьма хорошие надежды и конеч-

но оправдает их, если не позволит себе поступить в касту *оригиналов* и не будет верить таким панегирикам. Затем нам остается сказать о двух картинах: одна — сражение под Варшавой, другая — Тарутинский эпизод; первая нам показалась несколько сухою в письме, хотя и не без достоинств; другая принадлежит молодому художнику с талантом, для оценки которого надо обождать более зрелых произведений. Вот и все плоды нашей баталической школы, основанной профессором Зауервейдом! На нынешней выставке мы не видели трудов гг. Вильвальда и Пиратского, которые в прежние годы появлялись в залах Академии с замечательными произведениями.

Почти вся третья зала по Третьей линии наполнена была картинами профессора Ладюрнера[669], изображающими разные полки лейб-гвардии. Талант художника схватывать общее в человеке и ловкое письмо отличают и эти новые его картины, которых числом тринадцать, что свидетельствует и о трудолюбии художника.

При настоящей второй статье помещены четыре пейзажа, принадлежащие к статье первой. Считаем не излишним объяснить, что гравюры помещаются по мере изготовления, это во-первых; а во-вторых, что к отделению баталической живописи мы не нашли нужным прилагать гравюр, за невозможностью вырезать с удовлетворительною отчетливостью мелочей, входящих в состав каждой из картин сего рода.

СТАТЬЯ III

Мы почти неприметно в предыдущей статье перешли к роду, который называется у нас *смешанным*. Эта категория похожа на воду, лежащую на вулканическом дне: берега беспрерывно изменяются, на поверхности то и дело возникают новые острова, исчезают старые. В этой живописи сто видов, ни одного в них определить нельзя, словом, это журнальная смесь, где статьи всяческого содержания, но ни под одну генеральную категориею не подходят. Будем же и смотреть на это отделение, как на смесь, и обойдем выставку без классификации картин *смешанного* рода. Вот мы и идем, идем, проходим шесть зал и наконец встречаем три картины г. Баранова[670] с изображением, как напечатано, итальянок и серенады; кланяемся

---

[669] Ладюрнер Адольф Игнатьевич (1798–1856) — живописец, рисовальщик, профессор ИАХ.

[670] Баранов Павел Петрович (?–1847) — живописец.

и продолжаем шествие до залы осьмой, в которой обретаем небольшую картинку г. Чернышева[671], представляющую деревенскую девушку. Он пляшет с платком в руке. В этой картине много правды и хорошее письмо. Шествуем далее и встречаем живописания г. Станкевича[672], большею частью портреты; только одну картину можно отделить для нашей смеси — это девушка, плетущая венок. В фигуре этой замечательно выражено то, что французы называют abandon[673]; это не лень, а то, что иногда русский человек несвойственно называет прохлаждением. Девушка изволит себе прохлаждаться, так себе, ничего не думает, ни радуется, ни печалится, а плетет себе венок из васильков. Она мила, писано легко, со вкусом, но тут и точка. Мы не знаем художника, ни его возраста, а потому и не смеем подавать никаких советов насчет рисунка, он же есть основание и сила всего художества. А картинка все-таки мила, вот это мы сказать можем.

Шествуем далее. Пимен и Дмитрий Самозванец, сцена из драматической поэмы Пушкина, карт. г. Козлова[674]. Несколько далее, так, через залу, Шарманщик, окруженный детьми, г. Шлихтинга[675], еще через длинный коридор и несколько комнат: Внутренность харчевни г. Риццони[676], удостоенного второй золотой медали. Вот это — прекрасная смесь. Эта картина напоминает фламандскую живопись в блестящие времена. Тщательное письмо, верность характеров, хорошая композиция положительно убеждают, что мы приобрели отличного художника в роде, которым у нас так мало занимались. В этом роде на нашей памяти один Штернберг подавал великие надежды и частью оправдал их. Мы надеемся в одном из следующих нумеров поместить гравюру с замечательной картины г. Риццони. Полюбовавшись ею не без труда, потому что тут всегда давка любопытных, продолжаем шествие. Нас встречает «Девушка с корзиною грибов» (г. Щетинина[677]), «Две деревенские девушки в лесу у ручья» (г. Токарева), написанные, если хотите, недурно, но с преждевременным притязанием на эффект; «Солдат с рюмкой и штофом вина» (г. Стречкова[678]), весьма недурная

---

[671] Чернышев Алексей Филиппович (1824–1863) — живописец, жанрист.

[672] Станкевич Александр (1824–1892) — живописец.

[673] Оставление (фр.).

[674] Вероятно, Козлов Александр Алексеевич (1818–1884) — живописец, автор работ на исторические сюжеты.

[675] Шлихтинг Эрнст Герман (1812–1890) — живописец.

[676] Риццони Павел Антонович (1823–1913) — живописец, портретист, пейзажист, академик ИАХ.

[677] Вероятно, Щетинин Илья Иванович (?–1856) — живописец.

[678] Стречков Федор Федорович (1825–1848) — живописец.

вещь по живописи; «Русский курьер» (г. Тимма[679]). Вот картина, которая нравилась и на парижской выставке, и она того заслуживает по всей справедливости, хотя в ней и есть немало недостатков, как относительно освещения, так в особенности в рисунке; но зато уловлены характеры, есть общее, письмо обнаруживает талантливую руку. Не помню, какой-то знаток возопил против г. Гессе за то, что у него на картине у французов — французская рогожа. Тут и ошибки нет, но мы такому знатоку подражать не будем, и на ошибки против русской упряжи г. Тимму указывать не станем, потому что он писал картину в Париже, без натуры. Да и беды нет, если один ремень не на своем месте, лишь бы картина сама стоила почетного места. «Итальянка» г. Мокрицкого[680], трудолюбивого художника, с необыкновенною любовью к искусству проходящего тяжкий путь, порадовала нас тем, что г. Мокрицкий приметно начинает одолевать художественный механизм, весьма долго затруднявший его усердие. Картина эта уже довольно значительного объема, и мы желали бы душевно на следующей выставке, то есть через три года, увидеть совершенную победу художника. Долго! скажете; но вспомните, как сказал Шиллер, что труд создает медленно, но никогда не разрушает. «Дон Жуан и Итальянка с ребенком» г. Плюшара[681] написаны со вкусом и эффектом, что также можно сказать о картинах г. Майкова[682] «Полунагая женщина» и другая, «Женщина с гитарой». Не будем строги. Вспомним, что пишутся картины для общего наслаждения. Не все в основание этого наслаждения принимают строгие начала рисунка и правды живописной; иногда большинству нравится и неправда, но облеченная в грацию. Что может быть неестественнее балетных танцев? но согласитесь, что грация танцовщицы заставляет верить их естественности. «Дама с детьми, ласкающими собаку» г. Моллера (так напечатано). Сравнивая это произведение с известными работами даровитого художника, мы полагаем, что картина эта не кончена, что она только подмалевок, но тщательно положенный и обдуманно приготовленный, обещающий прекрасную картину. *Вакханка* г. Тыранова отличается, как и все произведения того же художника, превосходным письмом тела, что называют итальянцы morbidezza[683],

---

[679] Тимм Василий Федорович (1825–1895) — живописец, график, профессор, издатель «Русского художественного листка».

[680] Мокрицкий Аполлон Николаевич (1810–1870) — живописец, академик ИАХ.

[681] Плюшар Евгений Александрович (1809 — после 1880) — живописец, портретист

[682] Вероятно, Майков Николай Аполлонович (1794–1873) — живописец, отец поэта А.Н. Майкова.

[683] Мягкость, нежность (ит.).

и выражением вакхического умиления, в котором, однако же, сохранена должная мера благопристойности, а это соблюсти было нелегко. Пойдем дальше! *Две итальянки* г. Декана[684]. Пойдем дальше! Картины г. Шредера[685]. Дальше! Гг. Эхтера, Энгубера[686], Гоппе, Казали... Дальше! Дальше! Но вот и Помпея, вот и конец выставки, а картин, принадлежащих такому роду, который плодовитее обыкновенно пейзажа, мы не насчитали и двадцати. Да из них большая половина принадлежит иностранцам, и правду сказать, большею частью посредственным. Решительная бедность! Чем же занимались живописцы? Портретами; но и тех сравнительно весьма немного. Лучшие несомнительно принадлежат г. Тыранову.

Портрет — дело весьма трудное. В нем первое условие — сходство, даже это в портрете едва ли не важнее самого рисунка (прости, о Феб!). Но всегда ли сходство приятно оригиналу, который, по оригинальному свойству человека, любит иметь свой портрет? От этой необходимости часто искусство делает странные уклонения: сохраняет сходство, но дает лицу благообразие, которого оно в натуре не имеет. Представьте, сколько тут требуется искусства, чтобы с честью выйти из этого затруднительного положения и облечь решительную лесть в виде правды! Портреты Вандика — сама натура, но кто напишет, как писал Вандик. Кто говорит, что все портреты должно писать в полном свете? Можно позволить себе посторонний эффект в освещении, и тому под.; но и тут первое условие — должна быть правда. Как бы то ни было, теперь таких портретов немного, едва ли не один Карл Павлович в силах писать подобные портреты. Из тех же, что на выставке, повторяем, первое место занимают портреты г. Тыранова, по удачному освещению и щегольскому письму; портреты г. Штейбена весьма хороши; из других мы укажем только на портреты гг. Орлова, Каневского, Будкина[687], Чернова[688] и Станкевича. Мужской портрет, работы г. Чернова, обещает в художнике то стремление к правде, о которой мы говорили. Затем о портретах более сказать нечего. Перейдем к важнейшей части и выставки и художеств — к живописи исторической.

Почти все залы выставки наполнены огромными картонами приготовляемых образов и духовных картин для Исаакиевского собора. Эти-то работы в большей мере поглотили деятельность важнейших русских художников, и оттого-то собственно живописная часть вы-

---

[684] Декан Александр Габриель (1803–1860) — живописец, график.

[685] Вероятно, Шредтер Адольф (1805–1875) — живописец, иллюстратор.

[686] Энгубер Карл (1811–1867) — живописец, жанрист.

[687] Будкин Филипп Осипович (1806–1850) — живописец.

[688] Чернов Гавриил Федорович (1823–1854) — живописец, портретист.

ставки так бедна. Картонов, правда, много, но тут еще не все: картоны Федора Антоновича Бруни выставлены были в залах Императорского Зимнего дворца. Те, которые удостоились Высочайшего одобрения прежде, перешли в мастерские художников для исполнения; последнее выставленные составляют некоторую только часть.

Карл Павлович Брюллов поставил часть картона для плафона в главном куполе; предмет картона: Божия Матерь на небесах, окруженная святыми и ангелами; это часть огромного гениального создания, которому будут удивляться века. Трудно себе представить, до какой степени глубоко сочинение в этом картоне; обдуманность, с какой художник осуществил свою мысль, не заметна, потому что ее поглощает гармония общего в сладостном величии. Здесь святость предмета сохранена, а та сухость, которую ложно называют строгостью стиля, изгнана; это изображение живое, а не собрание старинно германских статуй.

Истязание Спасителя, другой картон, поражает, изумляет анатомическою подробностью. Никто не упрекнет нас в пристрастии к Карлу Павловичу и мы, не опасаясь никакого упрека, смело можем сказать, что это колоссальное творение несомненно станет на ряду с вековечными картонами Буонароти. В этом картоне художник найдет полный курс обширной науки. По нашему мнению, рисование с этого картона, если уже нельзя признать столько же полезным как с натуры, то уж во всяком случае он может стать на ряду в этом учебном отношении с группою Лаокоона и некоторых превосходнейших антиков. Это *страшно* хорошо! Говорят, нельзя судить по картонам о картинах. Кто и просит? Но можно рассматривать картоны, как таковые (так прежде изъяснялась немецкая философия на русском языке), и мы позволили себе эту дерзость положить на бумагу впечатления, произведенные на нас всеми картонами. Вот картоны Евангелистов, подмалеванные масляными красками, выставлять, по нашему мнению, не следовало бы. Впрочем, они могли быть выставлены для представления на высокомонаршее усмотрение и остались тут случайно. Св. апостол Павел, картон того же гигантского достоинства, как и все труды Карла Павловича, предпринятые для Исаакиевского собора.

Картоны Федора Антоновича Бруни хотя и не находились в Академии, но принадлежат к выставке, как к итогу деятельности всех наших художников за последнее трехлетие. При всем том мы считаем долгом просить у наших читателей извинения. Видеть раз такие произведения, их же не малое число, недостаточно для того, чтобы дать о них сколько-нибудь удовлетворительный ответ.

Картоны Петра Васильевича Басина составляют истинное украшение выставки. Сердце радуется, когда смотришь на эту громаду великолепных трудов, с такою любовью приготовляемых для Исаакия нашими первостепенными художниками. Картоны Петра Васильевича Басина изображают св. Георгия пред Диоклетианом, св. Иакова, брата Божия, Явление Спасителя св. великомученице Варваре, св. Никодима, царя Иудеи, Иосифа Аримафейского, св. Иосифа обручника, Сражение Александра Невского со шведами, Моление его же перед битвой и кончина. Последние три картины, хотя и в карандаше, останавливают признательное внимание надолго. Г. Басин в этих произведениях возвысился на великую и почетную степень художнического значения. Это его триумф. К числу этих истинно утешительных для русского сердца произведений принадлежат картоны академика Алексеева[689]: Исцеление расслабленного, прокаженного и слепого, Переход израильтян через Чермное море[690] — картина исполненная высокой священной поэзии; Избиение младенцев и Спасение св. ап. Петра. Сверх этих превосходных картонов, остальные, числом двадцать четыре, принадлежат гг. Дузи[691], Плюшару, Риссу, Нефу, Майкову, Никитину[692], Завьялову, Сазонову и Молдавскому[693]. Профессор А.Т. Марков выставил оконченную живописью картину: Свидание Иосифа с отцом и братьями. С душевным огорчением мы смотрели и часто и долго на эту картину, желая отыскать в ней хотя те достоинства, которые находили в картине Фортуна и нищий, бывшей на выставке 1836 года... Но долг беспристрастия заставляет нас сказать, что мы нашли в ней сочинение вялым, утомительным, колорит неестественным и — виноваты! (прости, о Феб, а может быть, нам и показалось) — рисунок таким, которого нельзя назвать непогрешительным. Даже пропорции фигур нам представились неверными по величине голов. С сожалением мы высказали наше мнение искренно, но тут же повторяем, что все это нам могло показаться. Таковы наши впечатления, но они могут быть неверны...

За исключением картонов и живописания г. Маркова, на выставке весьма немного картин исторических. Заслуженный ректор Василий Кузьмич Шебуев выставил образ преподобного Исаакия, писанный на золотом поле, и пять эскизов для образов. С благоговением

---

[689] Вероятно, Алексеев Николай Михайлович (1813–1880) — живописец, академик ИАХ.

[690] Имеется в виду Красное море.

[691] Дузи Козроэ (1808–1859) — живописец, работал в России.

[692] Никитин Николай Степанович (1811–1881) — живописец.

[693] Молдавский Константин Антонович (1810–1855) — живописец, портретист.

смотрим на труды заслуженного художника. Работ другого сотрудника его в возведении русской школы на замечательную степень важности, Алексея Егоровича Егорова, мы уже не видим на выставках, а жаль, потому что как бы ни изменился колорит природы для слабеющего зрения, рука, чертившая с одного раза, не останавливаясь, контур фигуры Лаокоона, вероятно, сохранила еще ту изумительную твердость, которой удивлялась вся Италия и которая в художнике обращается в какую-то механическую память. Но воля людей, исполнивших с честью свое художническое назначение, священна. А.Е. Егоров не ошибается, если полагает, что и без выставленных картин любитель отечественной живописи вспомнит о нем на выставке с признательностью и уважением. В.К. Шебуев и А.Е. Егоров русской школе, которая стремилась к правильности рисунка, дали европейское значение. К.П. Брюллов, Ф.А. Бруни и П.В. Басин поддерживают то же направление; оно одно может укрепить за Россией художества на прочном основании и на долгое время. Это огонь Весты, который должно хранить неусыпно. Вот почему нам не нравится, когда встречаем картины учеников, исполненные живописью, когда еще в рисунке заметна неопытность; время, употребленное на сочинение и писание этих картин, совершенно потеряно, и, по нашему мнению, письму и учиться не для чего в Академии: оно преподается в другом классе, в природе. Если хотите, и класс рисования там же, но тут необходимо руководство учителя, дабы нетерпение возраста умерять советом, указывать на уклонения от природы, учить глаз смотреть на природу, внушать уважение к строгости постоянных форм и к художническому рассуждению. Этому можно научиться в Академии и золотые медали первого достоинства в этом году уверяют нас, что русская школа продолжает идти своим путем, потому что картины, удостоенные важнейшей художнической премии, вполне того заслуживают, в особенности картина г. Тихобразова[694], которую можно признать программою на звание профессора. Умное сочинение, прекрасный рисунок, теплый и верный колорит, наконец, достаточная сила выражения... согласитесь, что и за одно из этих кардинальных достоинств художника можно получить, и получали, золотые медали. По русскому обычаю поищем недостатки и скажем, что мы отсоветовали художнику, если бы он нас удостоил вопросом, изгонять торгашей вервием. Довольно было бы одного взгляда, одного повелительного движения руки — и все бежит, и все в страхе. С особенным удовольствием, с гордостью украшаем настоящий

[694] Тихобразов Николай Иванович (1818–1874) — живописец, профессор ИАХ.

нумер Иллюстрации гравюрой с прекрасной картины г. Тихобразова и напутствуем художника в путь к Италии высокими надеждами, в исполнении которых нельзя сомневаться. Не знаем, как думают другие, а нам кажется, что в будущности истинного таланта невозможно ошибиться. Взглянув на программу Нарцисс, можно было с первого взгляда угадать К.П. Брюллова. Смотрели мы и на многие другие, но в течение 15 лет нам не удалось ни раза ошибиться. Наши догадки, наши предвещания, к сожалению, оправдались.

Другая программа, Силуамская купель, г. Капкова[695], заключает весьма много достоинств. Сочинение очень хорошо, рисунок и говорить нечего; это важное достоинство всегда приводит к важным последствиям.

Г. Горецкому[696] назначена золотая медаль за экспрессию. И действительно, это важнейшее достоинство в его картине; прибавим к тому, что письмо во многих местах картины мастерское. Мы прилагаем с нее гравюру.

Обратим внимание читателей на талант, по мнению нашему, весьма замечательный, г. Сорокина[697]. Им выставлены: эскиз — Побиение камнями св. Стефана и Усекновение главы св. Иоанна Предтечи. Композиция первого весьма хороша и обещает художника с воображением.

К числу исторических картин принадлежат еще: Тайная Вечеря, г. Живаго, три образа, г. Бориспольца, Божия Матерь со Христом Младенцем, г. Максимова, весьма приятно написанная картина, заслуживающая особенное внимание, и образа г. Шраудольфа[698], ученика мюнхенского профессора Гесе[699]. Последние писаны на золотом фоне и весьма, весьма недурно.

Итак, несмотря на малое число живописных произведений по части исторической, нельзя сказать, чтобы часть эта не подвигалась вперед; напротив, произведения исторические — многочисленнее, нежели когда-либо; несколько выставок вместе не представят того итога; только глаз обманывается тем, что видит картоны, рисованные карандашом, а в существе это отделение во всех отношениях и богато, и великолепно.

Зато, Бог знает, что сделалось с нашей скульптурой! Где наши ваятели, которые обещали так много? Трудов г. Ставассера — толь-

---

[695] Капков Яков Федорович (1816–1854) — живописец, жанрист, портретист.

[696] Горецкий Фаддей Антонович (1825–1868) — живописец, академик ИАХ.

[697] Сорокин Евграф Семенович (1821–1892) — живописец, рисовальщик, академик ИАХ.

[698] Шраудольф Иоганн (1808–1879) — исторический живописец.

[699] Имеется в виду Гессе Генрих-Мария (1798–1863) — живописец-монументалист.

ко Ангел-младенец, хорошо вылепленный, приятно изваянный из мрамора и затем — ... точки! Где же преемники наших Мартосов и Гальбергов? В Италии! Но неужели Италия на луне? неужели класс скульптуры не дал нам ни одного даровитого ваятеля в эти три года? Это вопросы, на которые мы ничего отвечать не можем! Знаем только, что к этому трехлетию принадлежит мужская кариатида г. Теребенева, о которой в Иллюстрации будет помещена особенная статья... На выставке кариатида не могла быть за огромностью...

КАРИАТИДА А.И. ТЕРЕБЕНЕВА[700]

Недавно мы зашли в колоссальную мастерскую колоссальных работ Александра Ивановича Теребенева, находящуюся в манеже, что против новостроящегося музеума Зимнего дворца. Кариатида, в окончание которой мы едва верили, лежит укутанная разными покровами. С дозволения обязательного художника ее открыли, и мы увидали диво дивное, какого поистине не видали никогда и какого, положительно можно сказать, нигде не было. Но кто же этот художник? Александр Иванович Теребенев? Это теперь знает каждый, кто читает русские журналы и газеты. Но какой был путь его деятельности, предшествовавший исполнению кариатид — это знают немногие, потому что слава чужеземная этого художника не предшествовала ему в отечестве, потому что он, не выезжая из России, стал наряду с первоклассными скульпторами Европы и, составляя украшение русских и европейских художников, полагает, что для этого необходимы изящные произведения, а не возгласы иностранных журналистов. Справедливо думал художник и оправдал мысли свои на деле.

Имя Теребенева издавна уже было известно в художественном мире. Во многих библиотеках хранятся знаменитые карикатуры на врагов отечества в 1812-м году, изданные И. Теребеневым[701], отцом нашего скульптора; эти карикатуры принимались с восторгом не потому, что были составлены кстати, но потому, что действительно были исполнены русского удалого юмора. Многие и теперь смешны донельзя по замысловатой композиции, исполненной твер-

---

[700] Кукольник Н.В. Кариатида А.И. Теребенева // Иллюстрация. — 1847. — № 11. — С. 174–175.

[701] Теребенев Иван Иванович (1780–1815) — скульптор, график.

дою опытною рукою художника. Естественно, что сын художника, возрастая под влиянием предметов художественных, напитывается понятиями и ощущениями художническими. Способности его принимают художественное направление, он еще отрок, но назначение его определилось. Он будет художником. Каким? Это зависит от развития его организации и умственных способностей. Почти все дети идут путем отцов своих, но много ли счастливцев, которые идут этим путем с честью? Еще менее таких, которые достигают знаменитости и прочной славы. К этим немногим принадлежит А.И. Теребенев. Он, как вы уже выше могли заметить, родился в Петербурге и с малых лет поступил в Императорскую Академию художеств. Выбор художника пал на скульптуру. Не место и не время входить в рассмотрение преимуществ одной отрасли художества пред другою, но заметим однако же, что ваяние, по крайней мере, в механическом отношении, самое трудное, утомляющее художество, тем более, что ответственности скульптора пред судом искусства нельзя и сравнивать с ответственностью живописца. Может быть, эта самая трудность решила выбор художника; учение шло быстро, блистательно: четыре серебряные и две золотые медали были последовательными наградами за его успехи, но одна золотая дана была за выражение (экспрессию). Этой награды удостоились немногие. Сколько нам известно, ее получили Карл Брюллов и, кажется, еще один художник, кто именно, не помним. И действительно, это качество в начинающем артисте должно ценить высоко. Рисунок есть основание художеств, о нем и говорить нечего, без него нельзя быть русским художником. Программные композиции начинающего художника не вполне обнаруживают надежды, какие на будущность художника иметь можно, потому что эти композиции, как бы молодой артист в мыслях своих самобытен и силен ни был, всегда отзываются характером произведений профессора, принятыми в Академии условиями и вообще влиянием наставников. Самобытность молодого художника может быть заметна только в исполнении композиции, и так программа, в которой есть экспрессия, безошибочно принадлежит таланту высшего разряда. Барельефы А.И. Теребенева: Иоанн, проповедующий в пустыне, и Иосиф, толкующий сны, нас удивили и обрадовали с первого взгляда. «Это художник», — сказало наше сердце... и не ошиблось. В этих барельефах не только в лицах, но в складе фигур, в их позах выражены и мысль, и характер, и чувство, и движение, и действие каждого. Это живые картины, внезапно окаменевшие и потерявшие при этом превращении живые колера. С той поры, а это было, кажется, в 1835–1836 годах, прошло много времени; А.И. Теребенев произвел

много прекрасных вещей; большая часть или, лучше сказать, почти все эти произведения — в Петербурге. Многие из нас проходили мимо этих прекрасных работ, а знают ли имя художника, да, полно, взглянули ль на них, как на работы художественные? Сомневаемся. Мы еще не любим художеств; знаем, и за то благодарение Фебу, что не любить художеств стыдно, и потому, избегая стыда, говорим, что их любим. Так чтобы вам не было стыдно, не откажитесь посмотреть в здании Опекунского совета великолепный горельеф, изображающий Веру, покровительницу чадолюбия, а также круглые статуи и горельефы, украшающие арки, ниши и паруса парадной лестницы этого здания. Если скульптура не чужда вашему сердцу, если эта старшая сестра художеств роскошной Эллады вам нравится по убеждению, то мы вам обещаем богатое, истинное наслаждение, которое не раз испытали сами, рассматривая произведения А.И. Теребенева, помещенные в здании Опекунского совета. Сколько величия, простоты, ума и чувства в этой изящной скульптуре.

Затем г. Теребенев вылепил четырех евангелистов барельефом для Петергофской городской церкви, работы с достоинством. При возобновлении Зимнего дворца, для парадной лестницы А.И. Теребенев исполнил две колоссальные статуи, изображающие Мудрость и Правосудие; в кавалерийской зале — огромный барельеф на 7 саженях, изображающий битву Амазонок с Центаврами. На половине государыни императрицы — две (барельефом) фигуры Флоры и Гебы и для малой церкви Зимнего дворца из papier mbchй[702] две группы ангелов, Старый и Новый Заветы. Все эти произведения носят на себе печать таланта сильного и вместе чувствующего нежно, сладостно. Так, например, Правосудие исполнено дивного величия, а Флора и Геба — упоительной прелести поз и форм; если бы мы любили художества, то эти статуи были бы несколько раз награвированы.

После дворцовых работ А.И. Теребенев исполнил для залы Опекунского совета два огромных горельефа в 4 сажени каждый. Содержание обоих соглашено с местом, для которого работы исполнены. Тут должна играть роль смешанная аллегория, олимпийские обитатели должны сойтись в одной картине с олицетворениями новейшей символики. Только художник может разуметь, до какой степени трудны подобные сюжеты, но именно в победе над этими трудностями заключается торжество художника, и торжество А.И. Теребенева в этих горельефах поистине блистательно... Сочинение ясно, просто, величественно, умно, а в исполнении невозможно довольно

[702] Жеваная бумага (фр.) — художественная техника в скульптуре.

наглядеться на эти бесподобные, характерные фигуры, задуманные смело, исполненные грандиозно, и с той художническою отчетливостью, какою отличаются все произведения Александра Ивановича! Между художниками и знатоками эти горельефы наделали много шума, а до публики едва ли достигло эхо правдивых похвал. Но время не ушло. Кто истинно любит скульптуру, тот найдет возможность поверить слова наши. Из остальных работ мы упомянем, что г. Теребенев трудился по просьбе графини Орловой-Чесменской[703] для Юрьевского монастыря, а также для Екатерининского института, Александровского сиротского дома etc., etc[704].

После столь многочисленных и огромных работ, исполненных в шесть или семь лет, художник, естественно, пожелал отдохнуть и телом, и воображением, и отправился в южную Россию, не в качестве однако же туриста, но в звании скульптора при изыскании пантикапейских древностей в Керчи. Следственно, и тут он не был без дела. Новороссийский край принял его с приветом. Новороссийский край принял его с приветом. В Одесском вестнике (1843) напечатана была статья о трудах А.И. Теребенева, составленная весьма удовлетворительно и основательно г. Карейшей[705], который видел мастерские знаменитых скульпторов за границей и произведения А.И. Теребенева в Петербурге, а потому мог судить о них по чувству и по сравнению. Художник под небом отечества скульптуры не мог унять потребности художнической деятельности, начал лепить круглую статую Амфитриды, которой общность обещала весьма много. Но, к сожалению, он не кончил этой статуи по случаю отъезда из Керчи в С.-Петербург, с керченскими древностями, из коих многим он сделал превосходные реставрации, за что удостоился получить от щедрот монарших драгоценный брильянтовый перстень. В Петербурге г. Теребенев не мог оставаться без дела. Почти тотчас по возвращении он принял на себя исполнение разных работ для нововозводимого при Зимнем дворце Императорского музея, для которого в Аполлонову залу он вылепил плафон и некоторые работы для примыкающих к этой зале галерей. Затем начались колоссальные для того же музея гранитные работы, о которых мы с подробностью уже говорили в Иллюстрации. Читатели припомнят, что огромных, 8-аршинных с вершками кариатид производится десять, колоссальных термесов семьдесят пять, из коих семнадцать перешли в Петергоф для Нового павильона, сверх того

[703] Орлова-Чесменская Анна Алексеевна (1785–1848) — графиня, благотворительница, ей посвящали свои стихи Г.Р. Державин и А.С. Пушкин.

[704] И так далее (лат).

[705] См. Карейша Д.В. Скульптор А. И. Теребенев // Одес. вестн. — 1843. — № 8. — С. 35–36.

еще в работе четыре такие же термеса, а малых сорок. Колоссальны эти работы не только числом и размером, но и трудностями, соединенными с механическим исполнением. Первая кариатида, которая теперь окончена, производилась полтора года, но потомство едва он этому поверит, когда увидит в этом зеркале гранита, который едва ли не тверже железа, поразительно отчетливую отделку анатомических подробностей фигуры. Видишь и не веришь, как этот колоссальный раб, которого гнетет поддерживаемая им тягость, напрягся изо всех сил своих, и это напряжение видно в каждом мускуле, в каждой жиле, налившейся кровью, как будто в нежном, телу подобном мраморе. Зеркальная полировка не сгладила, напротив, вполне обнаружила все художественные достоинства кариатиды, которая удовлетворяет всем условиям академического произведения. Что бы сказали египтяне времен фараонов, если бы им удалось взглянуть на эту кариатиду! Можно ли сказать, глядя на нее, что между сфинксами Аменофиса III[706] и кариатидою А.И. Теребенева расстояния времени без шуток тридцать веков! Подобного еще ничего не было.

Мы вышли из мастерской с двойственным удовольствием. Самолюбие русского было вполне удовлетворено, мы вкусили наслаждение истинно изящным. Теперь художник занимается моделью фронтона для того же музея, но речь об этом произведении впереди, а эту вторую беседу нашу об А.И. Теребеневе мы заключим необходимым дополнением его работ. Поднявшись на леса, недавно окружавшие адмиралтейский шпиц, мы заметили между статуями, расставленными по всему зданию, одну, которая хотя в значительном отдалении, отличалась благородством и величием. Тут же мы узнали, что эта статуя новая, она изображает месяц февраль и принадлежит г. Теребеневу. Мы не скажем, которая эта статуя, вы узнаете ее с площади. А.И. Теребенев произвел много бюстов. Из числа известных — бюсты графа Хвостова, А.С. Пушкина, Голенищевой-Кутузовой, Куницына, покойного певца В.М. Самойлова, книгопродавца И. Сленина, Косиковского, Яковлева, князя Херхеулидзева и мн. др. Все отличаются поразительным сходством. Этот живая натура. В нежности и правде лепки едва ли он имеет соперников...

Но довольно!.. Всего не перескажешь, говоря о таком художнике. Мы твердо убеждены, что по возвращении нашем из предстоящей поездки в мастерской художника наберется много новых материалов для новой о таланте его беседы.

---

[706] Аменхотеп III (Аменофис III) — египетский фараон, правил в 1402–1364 гг. до н. э.

НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ МАТЕРИАЛЫ

[ДНЕВНИКОВАЯ ЗАПИСЬ 10.07.1837.]

июля 10 [1837 г.][707]

Я сегодня крайне ссорился с Брюлловым, что он прожил в Петербурге более месяца, не написал хоть для шутки что-нибудь из Петра; наша живопись, как наша музыка и как наша поэзия, хватается за бессочные предметы, пропуская Петра, из жизни которого можно составить огромную картинную галерею, целую литературу и множество героических симфоний, опер, кантат и песен. Я заблуждался, желая найти народность до Петра, но когда коснулся этого неистощимого рудника, я открыл золото, которое обогатило мое существование, особенно пока я живу в Петербурге, мне невозможно обеднеть душою; разрабатывая жизнь Петра и поверяя ее факты на месте документами или вдохновением, я не могу соскучить: я предлагаю живописцам перенести на холст деяния Петра, как я собираюсь уложить их по возможности на бумагу.

[ОТЗЫВ О КАРТИНЕ ШЕБУЕВА «ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ»][708]

Сегодня 12-го августа 1838 [г.] я видел картину Шебуева «Тайная вечеря», написанную им для Сионского храма в Тифлисе, странное дело. Отчего это детское мнение у художников, что апостолы были мужики? Шебуев хвалится, что все апостолы его портреты? Что же тут хорошего? Напротив, Слово — должно было изменить не только души, но и физиономии апостолов. Если он произвел своих апостолов от простых, то это еще не значит, что они должны были иметь ординарные мужицкие рожи. Я допущу даже, что апостолы призваны

[707] РО ИРЛИ РАН. Ф. 371. Д. 82. Л. 26.
[708] РО ИРЛИ РАН. Ф. 371. Д. 74. Л. 56.

от простых, без предварительного со Христом, но от навыка слушать глубокомыслие Христа должно было отразиться, отпечатлеться на их лицах, сердцах, мозге. Дума глубокая, хотя и разнородная, должна была поселиться и не сходить с их глаз и уст, ищите каждого апостола в Писаниях его; Матфея, Луку, Марка, Иоанна, Иакова, Петра можно найти в Евангелиях, Посланиях и словесах, Иуду также, Фому также, останутся четыре, которых можно писать по догадке, но отнюдь не мужиками. Момент Тайной вечери также странно избирается. Большею частью группируют апостолов, разделяют их внимание... Мне кажется, вот два мгновения: одно более религиозное и относящееся собственно к таинству евхаристии, это когда Иисус, положив хлеб, подает его апостолам... Изобразите благоговение к таинству по характеру каждого. Или другое, более историческое, когда Иисус явственно обозначил предателя. Всеобщий ужас, спокойствие Христа, удаляющийся Иуда с казною апостольскою. Нетерпение Петра и пр., и пр. Это бы могло составить превосходную картину. Картина Шебуева хорошо, академически сочинена и написана, но другая картина, Тайная вечеря Пуссеня, стоит подробного разбора, по соглашении текстов.

Июнь 1840 г.[709]

План чтений о художестве в XII картинах

Картина 1. День в Афинах при Перикле[710].
Картина 2. День в Риме при Адриане.
Картина 3. День при Медичи во Флоренции.
Картина 4. День при Льве X[711] в Риме.
Картина 5. День постройки Альгамбры.
Картина 6. День при импер. Максимилиане[712].
Картина 7. День при Людовиках.
Картина 8. День при Рубенсе и Вандике в Голландии.
Картина 9. День Болонской школы.
Картины 10. День при Наполеоне.
Картина 11. День в Мюнхене.
Картина 12. День в Академии художеств при императоре Павле.
Настоящего времени русских художеств не касаться.

---

[709] РО ИРЛИ РАН. Ф. 371. Д. 82. Л. 70, 71.
[710] Перикл (490–429 г. до н. э.) — древнегреческий государственный деятель.
[711] Лев X (1475–1521) — папа римский.
[712] Максимилиан I (1459–1519) — император Священной Римской империи.

Секретно: [...] чтения о художествах заключат 12 повестей и при них двенадцать лекций.

Каждая повесть заключит главнейшие памятники художеств, быт народа, жизнь главнейших художников в живых картинах, связанных действием. После каждой повести, которая познакомит слушателей с веком и действователями, следует ученая лекция или прагматическое рассмотрение художеств у каждого народа в разные эпохи; указание лучших книг, которыми можно воспользоваться для получения подробнейших понятий о предмете, и наконец, что имеет Россия от художеств каждого народа и каждого века, и разбор достоинств имеющихся у нас произведений.

Таким образом, повести будут следовать под особенными своими титулами, как например:

1) Аглая. Искусство у греков до падения Коринфа.
2) Тита — Повесть из времен Адриана и древ. римлян.
3) Ласкарио. Повесть. Век Медицисов. Возрождение художеств.
4) Век Льва X.
5) Альгамбра.
6) Век Максимилиана.
7) Век Людовика XIV.
8) Рубенс, Ландин[713] и фламандцы.
9) Болонская школа Карачи[714] и последователей.
10) 1. Век Наполеона. 2. Современное путешествие по всей Европе. Лекция без повести вроде вояжа.
11) Русские художества до императора Николая без повести.

Лекция от лекции через неделю в течение декабря, генваря и февраля. Каждая лекция продолжается два часа. Для написания лекций требуется две недели постоянной, исключительной работы и четыре недели при других работах.

До 1-го декабря остается июль, август, сентябрь, октябрь и ноябрь, можно изготовить восемь лекций; остальные четыре с усиленным трудом в продолжении самих лекций в течение декабря и генваря.

Неустойки предвидеть трудно. Повести не будут со страстями, а только простые рассказы какого-либо исторического события, к которому привязана будет картина века и людей.

---

[713] Вероятно, Ланди Нероччо (1447–1500) — живописец, скульптор.

[714] Имеются в виду братья-художники Карраччи — Людовико Карраччи (1555–1619) — живописец, гравер, скульптор и Аннибале Карраччи (1560–1609) — живописец, гравер.

[ДНЕВНИКОВАЯ ЗАПИСЬ И НАБРОСОК ПОВЕСТИ «НАДИНЬКА»]

[1842, 24–28 августа][715]

Торвальдсен. Черт знает, из Торвальдсена нет возможности что-либо сделать: родился, учился, получил первую награду, поехал в Рим и налепил, и нарисовал тысячу образцов произведений, а теперь живет себе старик припеваючи. Вот и все тут. Но говорят, надо, и надо. Вот что придумал я: есть у Торвальдсена статуя Надежды, что прекрасная, и другая: Минерва ставит мотылька на человеческую фигуру, вылепленную Прометеем...

Граф Оттон М. овдовел и тотчас выбрал себе невесту! Ждут ее приезда, назначен спектакль. Знаменитая Гертруда проездом в М. Граф влюбился по уши, но она недоступна, своенравна. Она соглашается; невеста со стыдом уезжает. Гертруда в замке, ужинают, но своенравная требует еще жертвы... Назначает тягостное условие и уезжает. Встреча в Болоньи у одной знаменитой актрисы... Вторая встреча в мастерской Торвальдсена. Размен статуэтами. Непреклонность побеждена под пьяную руку. Но этот сюжет хорош для другой повести или романа, как эпизод. А из Торвальдсена следующее.

Надинька

Случай

В Риме в мастерской Торвальдсена Евгений увидел Наденьку, она безропотно засматривалась на статую Надежды и, уезжая, еще раз взглянула на нее... от Торвальдсена. Дамы отправились в мастерскую Брюллова, Евгений за ними, там только что был сир баронет Вальтер Скотт и Камуччини[716]. Художника не было. Рим был взволнован и посещением романиста. Последний день Помпеи как будто приобрел большую ценность. Машенька восхищалась на убой, Наденька истинно наслаждалась. Евгений узнал, что она — Наденька. Везде за ними, но, разъезжая по мастерским, он потерял их из виду, и как ни бился, не нашел в толпе русских гостей искомых. Он купил поздно ввечеру по странному случаю медную статуэтку Надежды; после

[715] РО ИРЛИ РАН. Ф. 371. Д. 82. Л. 94, 95.

[716] Камуччини Винченцо (1771–1844) — живописец, член Римской Академии Св. Луки, суперинтендант дворцов Папы Римского в Ватикане. Почетный вольный общник ИАХ (1822).

бесполезных поисков он поехал в Россию. В глуши отдаленной провинции у него была деревня, и возле по соседству дорастала невеста, о которой ему писали и матушка, и батюшка. Она дорастала, а он дал слово отцу выйти в отставку, сделать тур по Европе и возвратиться для женитьбы. С этого и повесть начать; подъезжая уже к дому, он получил ужасное отвращение от своей невесты — вынул статуэтку и молился Надежде, в это самое время на болотной плотине увяз его экипаж, барский дом в виду — он выскочил и, держа свою Надежду, отправился пешком. Нашел дома только одного хозяина. Узнает, что это будущий его тесть. Макар Макарович разослал всех людей искать своих. Евгений извиняется и просит позволения отправиться пешком в свою деревню, которая, по рассказам хозяина, была не дальше, как за версту, за леском; но напрасно. Батюшка и матушка, три тетушки, мамзель Куш — все приехало в огромной линейке, комическое свидание. Наконец вернулась и хозяйка дома с Наденькой... Эффект сей — сюрприз... Развязка. Начато 30 авг., конч. 5 сентября, писана только три дня.

[ОТЗЫВ О КНИГЕ В.П. ЛАНГЕРА[717] «КРАТКОЕ РУКОВОДСТВО К ПОЗНАНИЮ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ, ОСНОВАННЫХ НА РИСУНКЕ» (СПБ., 1841)][718]

В Совет Императорской Академии художеств от вольного общника надворного советника Нестора Кукольника.

РАПОРТ

Предложением от 28 января сего года Совет Императорской Академии художеств поручил мне заняться рассмотрением книги под заглавием «Краткое руководство к познанию изящных искусств, основанных на рисунке, составленное г. Лангером», представленное на конкурс к соисканию учрежденных коммерсантом Демидовым премий на сей 1842 год, и заключение мое касательно пользы от сего сочинения, ожидаемой для художеств, равно заслуживает ли оно премии, представить академическому Совету.

---

[717] Лангер Валериан Платонович (1800–1870) — художник, историк искусства, цензор, почетный вольный обшник ИАХ.

[718] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 2638. Л. 3–6.

Во исполнение сего предложения честь имею донести, что по тщательном рассмотрении книги г. Лангера, я нахожу:

1) Что доныне художественная литература наша, как известно Совету Императорской Академии художеств, представляет самое ограниченное, можно сказать, ничтожное число сочинений, до художеств относящихся. Сочинения сии в большой мере заключают сведения о построении какого-либо замечательного архитектурного памятника, рассуждение о какой-либо отдельной части изящных художеств, почти исключительно переводные, старинные переложения произведений, пользовавшихся в свое время менее или более значительною славою, наконец отдельные большие и мелкие критические статьи, рассыпанные в повременных изданиях, к сожалению, в большой мере написанные людьми, не имеющими близкого знакомства ни с практическим художеством, ни с теорией его, основанной на прочных логических началах. Сочинение первого разряда принадлежат более истории наших художеств и на вкус и распространение теоретических познаний никакого влияния иметь не могут. Сочинения второго и третьего разряда: одни по устаревшему слогу или изменившимся художественным началам, другие по частности своей, ограничивающейся незначительным объемом содержания или исключительно одним каким-либо художественным предметом, несмотря, впрочем, на неотъемлемое достоинство некоторых, не достигают той же цели. Сочинения же последнего разряда или журнальные статьи, с самыми малыми исключениями, явственно развитию теоретических сведений в публике и образованию художественного вкуса не только не споспешествуют, но большею частью, проистекая из ложных начал и мечтательных теорий, наносят художествам большой вред, которому противодействовать может только правильное классическое изучение теории изящных художеств и развитие сей части в стройной системе, на основаниях, оправданных многовечною опытностью и самими произведениями художеств. До издания книги г. Лангера не было решительно никакого руководства, которое бы могло дать сколько-нибудь полное общее понятие: в чем заключается область изящных художеств, как разделяются художества, каким каждое подчинено правилам и условиям, какие были судьбы и направления каждого в разные эпохи и, наконец, какими путями можно достигнуть обширнейших и подробнейших познаний в сей области. Краткое руководство г. Лангера весьма удовлетворительно пополняет сей важный недостаток, в небольшом объеме заключая не только все необходимые сведения, но, сверх того, излагает их в стройной системе, с указанием постоянным на источники, чте-

ние которых может обогатить познания и очистить вкус желающим ближе познакомиться с художествами. Недостаток подобной книги давно уже ощутителен, а книга г. Лангера, удовлетворяя вполне требованиям учебного и ученого руководства по части теории изящных художеств, не только принесет пользу тем, кои пожелают посвятить себя исключительно художествам, но и в самой публике распространить более основательное о них понятие.

2) Что г. Лангер при составлении книги своей руководствовался исключительно такими источниками, кои в Европе постоянно пользовались и поныне пользуются общим доверием и одобрением; все положения кратко сего руководства отличаются верным критическим взглядом самого автора, согласием, единством и основательностью господствующей идеи, которая, устраняя мечтательные теории некоторых современных философов, ведет прямым и положительным путем к познанию истинной теории художеств, оправданной практикой и укрепленной авторитетом знаменитых по сей части писателей, сверх того, г. Лангер приобщил к книге своей непрерывную нить художественно-исторических сведений, которые, устраняя сбивчивость и облегчая желающих с подробностью познакомиться с предметом, могут послужить безошибочным руководством к изучению истории художеств; как теоретические, так и исторические сведения в сем сочинении везде сопровождаются точными указаниями на те классические творения, кои могут доставить каждому полезные подробнейшие познания. Все выше исчисленные качества сообщают сочинению г. Лангера достоинство отличной учебной книги по части художеств, которого можно с выгодою сравнить со всеми иностранными в сем роде произведениями, притом считаю обратить внимание Академии, что известные иностранные по сей части руководства, за исключением одного, двух, не более не представляют такой полноты и системы, какие составляют одни из весьма важных достоинств учебной книги вообще и сочинение г. Лангера в особенности. К сему долгом считаю присовокупить, что равно само изложение оного простотою, ясностью и точностью соответствует вполне назначению книги и важности предмета.

3) Что книга г. Лангера по существу своему принадлежит непосредственно ко 2-му и 4-му пунктам статьи VII-й Положения о наградах, утвержденных камергером Демидовым, почему вдвойне заслуживают одобрительное внимание: как ученое сочинение по части теории изящных искусств согласно 2-му, а согласно 4-му пункту как учебная книга высшего разряда; по всем другим статьям того же положения к удостоянию книги г. Лангера наградой пре-

пятствия не представляется, а по достоинству ее выше изложенному вполне заслуживает удостояния Демидовскою премиею, не говоря уже о том, что г. Лангер посвятил немало трудов и времени на составление и отделку сей книги, бескорыстно увлекаясь только одною пользою художества, потому что в сухом ученом труде по части, которая у нас имеет еще так мало читателей, не мог ожидать никаких собственных выгод.

Нестор Кукольник. С.-Петербург марта 6-го дня 1842.

Предварительное объяснение, что надлежит изобразить в куполе Исаакиевского собора[719]

Построение Исаакиевского собора

В куполе, где ничего не может быть приличнее, как изображение горней или торжествующей церкви, для утверждения в вере и доброжелателях сынов дольней или воинствующей церкви профессор К.П. Брюллов предложил изобразить сонм святых, которые как Ангелы Помазанников Божиих всех ближе русского сердца.

Они по порядку празднования суть:

1) февр. 3. Пророчица Анна.

2) Марта 17. Преподобный Алексей, именуемый Божиим человеком.

3) Июня 8. Великомученик Феодор Стратилат.

4) и 5) Июня 29. Верховные апостолы: Петр и Павел.

6) Июля 12. Преподобный Михаил, называемый Малеин.

7) Август 29. Предтеча и Креститель Господний Иоанн.

8) Августа 30. Св. благоверный великий князь Александр Невский[720].

9) Сентября 5. Праведная Елизавета, мать Предтечи.

10) Ноября 24. Святая великомученица Екатерина.

11) Декабря 6. Св. Николай Чудотворец.

(Из Святцев и Реестр о бываемых ежегодно в разных месяцах и числах поминовениях по великих государях императорах и императрицах, царях и царицах, и проч., и проч.).

Нужно ли говорить, что изображение Св. Александра Невского над чертами Петра Великого, есть счастливая мысль Брюллова.

---

[719] РО ИРЛИ. Ф. 371. Д. 6. Л. 126–132.

[720] Александр Ярославич Невский (1221–1263) — князь Новгородский, князь Киевский.

Александр и Петр имеют общее, что при воинских доблестях они показали себя истинными Отцами Отечества. Один, чтоб не посрамить православную отечественную веру, отверг предложение папы Иннокентия IV[721] и даже склонил увенчать победами чело свое пред татарским ханом из любви к России. Другой и любя Бога и Отечество паче себя, написал из лагеря при реке Пруте незабвенный Указ Сенату. В нем объявляя, что он и войско его окружены неприятелем вчетверо сильнейшим, Петр сознает, что без особенной Божией помощи ничего не усматривает, как совершенное истребление или плен. Если случится последнее, присовокуплял он, то не должны вы меня почитать царем, вашим государем; и ничего не исполнять, чтоб до ваших рук ни дошло, хотя то было своеручное мое повеление, покамест не увидите меня — самолично. Ежели я погибну, и вы получите верное известие о моей смерти, то изберите между собою достойнейшего моим преемником. Александр и Петр — два бессмертные герои, которые в невских водах смыли с меча своего шведскою кровь, и замечательно, что за несколько только месяцев до своей кончины последний перенес священные останки первого, из Владимира в северную столицу, 30 августа 1724 года. Не потому ли сделал это Петр, что в душе его отозвался глас Александра, зовущий державного родственника на небеса?

Образ Петра носит в сердце каждый истинно русский. Это ангел-хранитель наш, который внушает к промыслу Божиему беспредельную любовь и покорность; к религии, очищенной от суеверия, — уважение; к наукам и просвещению — ревность, к художествам и ремеслам — [соревнование] и [нрзб.]; к мореплаванию и путешествиям — похвальное стремление; в торговле — честность; к воинскому делу — искусство, мужество и храбрость; в судах и при расправах — беспристрастие, в общежитии — непринужденное обращение, дружелюбие, невинные забавы и удовольствия; в домашнем быту — порядок и бережливость, но не скупость. Словом, дух Петра зиждет в России все общеполезное и похвальное. Кто бы стал говорить, что напрасно Брюллов дал черты лица гениального Петра святому мужу; что лучше бы он сделал, изобразив вместе с другими ангелами-хранителями России и в бозе почившего государя, самого по себе, хотя без светлого венца, который принадлежит Богу и святым Его, мы готовы дать ответ: a l'imposible nul n'est tenu[722, 723].

---

[721] Иннокентий IV (1180 между 1190–1254) — папа римский.

[722] На нет — суда нет (фр.).

[723] В церкви Препод. Самсона на Выборгской стороне находится портрет императора Петра Великого, написанный на стене. *Примечание Н.В. Кукольника.*

Не утаим здесь желание наше, чтоб в куполе Исаакиевского собора при портрете Великого Петра, находить портреты еще двух особ, а именно: царицы Наталии Кирилловны[724] и Рязанского митрополита Стефана (Яворского)[725].

Первая, виновница рождения того младенца, в память которого воздвигнут великолепный храм, посвященный Богу под покровительством преподобного Исаака Далматского, другой, великой Иерарх петровского времени. Он был местоблюстителем Всероссийского патриаршего престола и учредителем Святейшего Правительствующего Синода, знаменит ревностью к церкви и заслугами Отечеству. Сочинение его под заглавием: Камень веры православно-католической Восточной церкви, известно не только в России, но по переводам и на Западе.

4-ое мая 1843 года.

[Текст донесения в Комиссию, учрежденную для построения Исаакиевского собора в С.-Петербурге, составленный Кукольником для К.П. Брюллова и поданный последним от своего имени. Черновая рукопись].

В Комиссию, Высочайше учрежденную для построения Исаакиевского собора в С.-Петербурге.

Императорской Академии художеств профессора второй степени и кавалера Карла Брюллова

ДОНОШЕНИЕ

В главном куполе Исаакиевского собора согласно первоначальному плану предположено: внизу на парусах изобразить четырех евангелистов, в поясе — двенадцать, а в самом куполе в соответственных разделениях — опять двенадцать апостолов, в виде их [анофеод].

По тщательном соображении предположительного украшения купола живописью, я считаю себя обязанным представить на благоусмотрение комиссии, что подобное расположение живописных украшений купола едва ли может быть исполнено удовлетворительно и вполне соответствовать великолепию величия столь многоценного, можно сказать, обремененного богатством и роскошью храма. Живопись неминуемо будет убита, если она не под-

[724] Нарышкина Наталья Кирилловна (1651–1694) — русская царица.

[725] Стефан Яворский (1658–1722) — митрополит Рязанский и Муромский.

держит общего равновесия изяществом не только в исполнении, но в самом сочинении, которое от предположенного расположения не может не пострадать. По существу первоначального плана все украшения главного купола будут холодны, однообразны: на трех воздушных планах зритель должен встретить каждую фигуру по два, а фигуры евангелистов и по три раза. Сверх того в каждом воздушном плане отдельно все фигуры св. апостолов, — за исключением некоторых принятых иконописью символических атрибутов, должны быть представлены в одинаком положении: все почти в одном и том же возрасте и характере, и в одинаких одеждах, откуда несомненно произойдет в живописи холодность, сухость, бедность и однообразие, которых никакое изящество исполнения вознаградить не может. Столь важные невыгоды, представляющиеся в одном только плане, в несколько раз увеличатся еще от повторения тех же фигур и в том же порядке в следующем плане. К этому всему должно еще присовокупить, что украшение куполов не подлежало доныне каким-либо положительным правилам, за исключением парусов.

Все эти соображения вменяют мне в долг представить на усмотрение Комиссии, что во избежание всех изложенных художественных неудобств и невыгод, я полагал бы, оставив изображения апостолов-евангелистов в парусах, в поясе поддерживающих купол на четырех противоположных странах, поместить изображения: Софии-Премудрости и трех добродетелей — Веры, Надежды и Любви, и между этих женских фигур изображения осьми главнейших пророков Ветхого Завета: Моисея, Эздры, царя Давида, Соломона, Исайи, Илии, Иеремеи и Даниила. Весь круг представит ряд фигур, разнообразных по возрасту, полу, одеждам и самому положению. В самом же куполе, как я уже имел честь изустно представить комиссии, я полагал бы все его пространство уничтожить, предполагается соответствующие окнам барабана разделения занять одною цельною картиною, изображающею молитвенный сонм святых, сочиненных всем царствовавшим в России особам — Дому Романовых, начиная с царя Михаила Федоровича, осмеливаюсь думать, что такое расположение украшений, по разнообразию предметов и вместе по единству и последовательности общей мысли при тщательном и совестливом исполнении, сообщит всему куполу с принадлежностями вид новый, величественный, вполне согласный с богатством и великолепием всего собора и с высокою целью самого памятника.

В Комиссию, Высочайше учрежденную для построения Исаакиевского собора в С.-Петербурге.

По рассмотрении местного расположения всех частей, главный купол составляющих с основаниями и принадлежностями, долгом почитаю представить на благоуважение Комиссии некоторые мои соображения относительно украшения купола живописью.

В местах под окнами для красоты общего вида, по мнению моему, всего выгоднее было бы разместить изображения Софии-Премудрости и трех добродетелей — Веры, Надежды и Любви, на четырех противоположных пунктах, а в остальных между ними — главнейших пророков Ветхого Завета, потому что размещение на этих местах изображений святых апостолов не представляет возможности сообщить всему общему достаточного разнообразия, за исключением символов, принятых в Писании апостольских изображений, почти все фигуры должны быть представлены в одинаком почти положении и одинаком возрасте, тогда как четыре женские фигуры Софии, Веры, Надежды и Любви и фигуры пророков Моисея, царя Давида, Исайи, Иеремии и других представляют живописцу всю возможность соблюсти требуемое искусством разнообразие, сохранив в общем гармонию и единство.

Сверх того помещение там между апостолами евангелистов было бы уже повторением в том же куполе уже изображенных лиц на четырех парусах и предполагаемых к написанию в самом куполе верховных апостолов Петра и Павла; таким образом, большое число изображений апостолов пришлось бы повторить на высоте, довольно близкой от зрителя, и в значительном размере. Что же касается до расписания самого купола, то я остаюсь при прежнем мнении, которое уже удостоилось одобрения Комиссии.

Осмеливаюсь думать, что постепенное расположение изображения евангелистов на парусах, Софии, трех добродетелей и пророков Ветхого Завета в кругу и святых патронов ныне царствующего дома в куполе, в одной нераздельной последовательности представило бы вид разнообразный, новый, величественный, и вполне споспешествовало бы благолепию храма, воздвигаемого в память Петра Великого, а в художественном отношении сообщило бы всему труду решительное преимущество и положительные выгоды.

Императорской Санкт-Петербургской академии художеств профессор второй степени и кавалер Карл Брюллов.

Училище живописи и ваяния в Москве[726]

На Мясницкой, против самого почтамта, в доме бывшем Юшкова, помещается это училище, род конторы Академии художеств. Помещение роскошное, для предмета весьма удобное, но само заведение не имеет средств; несколько гипсов античных, б. ч. разбитых, но этих еще довольно, потому что на гипсах и оригиналах вообще учеников, по-моему, должно держать не долго, как только ученик достиг, что карандаш сколько-нибудь ему повинуется, переводите его тотчас на натуру: пусть лучше с нею беседует вдвое больше положенного срока. В Училище нет ни одной оригинальной картины, ибо такою нельзя считать одного портрета Тропинина, даже копий порядочных нет; все, что я заметил в галереях, так это картон для картины Егорова Сошествие Св. Духа и basta cosi[727]. По случаю Высочайшего прибытия и тут приготовлена небольшая выставка. Два-три этюда с натуры недурны; приметно, что и натурщица одна, и та небогата красотою. Лучший этюд какого-то Новаковича[728] — Солдат с ружьем; есть и пейзажи, которые обличают признак таланта, но где и как ему развиться? Сами профессора недалеко ушли; Василий Степанович Добровольский[729], почтенный старик, художник, как говорят, в душе, хотя я терпеть не могу этого слова. Это похоже на покойного моего брата Платона[730], который говорил, что из него миллион — в уме, а в кармане были только дроби. Он — старейший, заслуженнейший, по его старанию куплен и этот дом за безделицу. Другой профессор — Рамазанов — с большим талантом, но с привычками, которые мешают художеству: Il papa none Re, это его занимает более, чем искусство, а между тем это самое выражение можно применить к нему. Статуэтка [Андреяновой] недурна, но не достигает оконченности, которая в этого рода произведениях требуется. Барельефы его по фигурам очень хороши, но он слишком сильно означает принадлежности. Если ночь, так маки сыплются пригоршнями с одной стороны на спящего ребенка, с другой, даром; вечер зажи-

---

[726] РО ИРЛИ. Ф. 371. Д. 23. Л. 1.

[727] Достаточно (ит.).

[728] Имеется в виду Навакович Григорий Исаакович (сер. XIX в.) — живописец, в 1850 г. от ИАХ получил звание неклассного художника исторической и портретной живописи.

[729] Добровольский Василий Степанович (1789–1855) — живописец, академик ИАХ, один из основателей Московского художественного класса, при котором появилось Училище живописи и ваяния.

[730] Кукольник Платон Васильевич (ок. 1804–1848) — педагог, преподавал в Виленском университете.

гает огромную звезду огромным факелом; весна чересчур обильна цветами, осень — виноградом, лето — снопами и даже грабли торчат; а зима — у обсохшего дерева на костре дров, тут же и топор. И все атрибуты выделаны не намеком, а с преувеличенною выпуклостью. Эта чрезмерность и в личном характере Рамазанова: ее могла бы несколько смягчить, по мнению моему, счастливая женитьба. Третий профессор — Скотти — назначен, но не приехал, но он далеко не профессор; а четвертого — Васильева[731] — я вовсе не знаю. Словом, и состав этого заведения, и действия не имеют ни основ, ни цели. Но вопрос заключается еще и в том, на что здесь Академия. По моему мнению, и с большим умом и с большею пользою тут заведены технические классы рисования для приготовления фабричных мастеров. Меценатов здесь уже нет; имен еще много, но эти имена без денег. Все деньги у купцов, но им на что картины. Нужно, в Петербурге закажут, а рисовальщики узоров и технические им необходимы, и они заводят на этот предмет собственные школы, как у Прохорова[732]. Академия здесь нужна разве для величия и значения столицы, но в существе излишне. Не для натуры же, не для воздуха держать ее в Москве. Для этого возьмите лучше Полтаву с колоссальною красотою женщин и смеющеюся природою. Тут и для Музыкальной Академии лучшее в России место — 5 апр. 1849.

---

[731] Васильев Егор Яковлевич (1815–1861) — живописец, академик ИАХ, преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1848–1861).

[732] Прохоров Тимофей Васильевич (1797–1854) — предприниматель, просветитель, организатор частного среднего профобразования в России.

ДОМЕНИКИНО[733]

Драматическая фантазия в стихах

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
Доменикино в Риме

Действующие лица:

Кардинал Перетти[734]**,** протектор церкви Святого Андрея della Valle.
Приор той же церкви.
Дон Гримальди, посол Неаполитанского правителя.
Художники:
Карраччи, Аннибал,
Антонио Карраччи[735]**,**
Гвидо Рени,
Фр. Альбани[736]**,**
Николай Пуссен,
Доменико Фети[737]**,**
Пиедро Беретини да Кортона,
Фр. Барбиери Гверчино,
Фр. Периеро[738]**,**
Джовани Доменико Зампиери, прозванный **Доменикино**, художник.
Чечилия, жена его.
Его дети:
Антонио,
Киара.
Лоренцо, его племянник.
Франческо Ланфранко[739]**,** художник.
Киара, жена его.
Гвальди, художник.
Антония, жена Гвальди, двоюродная сестра Киары.
Монах, ключарь в церкви San Gregorio in Monte Celio.
Монах, ключарь церкви di San Girolamo della Caritá.
Аллегри, певчий папской капеллы.
Римлянка.
Сын ее.
Неизвестный.
Гости на свадьбе, народ.

---

[733] Текст трагедии печатается по изданию: Кукольник Н.В. Сочинения : соч. драмат. : в 3 т. Т. 2. — СПб., 1852.

[734] Перетти ди Монтальто Алессандро (1571–1623) — кардинал, покровительствовал искусствам.

[735] Карраччи Антонио Марциале (1583–1618) — живописец.

[736] Альбани Франческо (1578–1660) — живописец, представитель болонской художественной школы.

[737] Точнее, Фетти Доменико (ок. 1589–1624) — живописец.

[738] Периер Франсуа (?–1655) — живописец, гравер.

[739] Ланфранко Джованни (1582–1647) — итальянский живописец.

АКТ ПЕРВЫЙ

Явление первое

Паперть церкви Sfan Gregorio in Monte Celio[740]. Солнце восходит.

Доменикино Зампиери и **Монах-ключарь**

Монах. Ого! Ты здесь уже, с восходом солнца.

Зампиери. С полуночи я жду людей и солнца.
Сегодня освящается притвор,
А там моя работа.

Монах. Гвидо Рени
Не приходил еще? Его работа
Понравится; он в славе; но и ты
Похвастать можешь «Муками Андрея...»

Зампиери. Похвастать!

Монах. Да, отличная картина!
Что за нее тебе назначил приор?

Зампиери. Я по условью тяжкому работал.
Художники сегодня соберутся,
Оценят украшенья и картину;
По их суду произведут уплату.
Я должен был на это согласиться,
По бедности. Дешевую награду
Готовят мне художники, я знаю,
Но что́ же делать? Злоба ценит ложно.
Бог с ними!

Монах. Прежде времени, мой друг,
Ты не ропщи. Достоинство труда
Скрыть нелегко... Народ зашевелился,
Мне надо церковь отпирать. Прости!

Доменикино и толпа народа, постепенно прибывающая, проходит в церковь.

Зампиери. Идут, бегут! Во всяком человеке
Я вижу моего судью, бесстрашно
Жду приговора. Я трудился честно!

---

[740] Точнее, Сан-Грегорио-Маньо — церковь в Риме, известна с VI века, нынешний свой облик храм получил в 1629–1633 гг. благодаря архитектору Д.-Б. Сориа. Центральная капелла церкви получила имя св. Андрея, она была украшена фреской Доменикино «Шествие св. Андрея на казнь» (1608), работами Г. Рени «Святые Петр и Павел», К. Ронкалли «Дева Мария и святые Андрей и Григорий».

Народ. Открыта церковь? — Нет еще. — Открыта!
Вот кардинал приехал. — Вот Карраччи!
Больного пронесли в носилках. — Слышишь,
Органы заиграли... — Литургия. —
Скорей, скорей, а то стеснят нас! — Что же
Там нового? — Картина Гвидо Рени. —
И только? — Только! Прочие картины
Неважных мастеров.

Зампиери. О Боже, Боже!
Я этого никак не ожидал:
Мой приговор давно уж приготовлен.

В народе. А все из скупости! Такую церковь
Посредственным художникам дают
Расписывать и украшать, чтоб меньше
Платить им за труды!..

Зампиери. Судьба Зампиери —
Посредственность! О, стоит ли страдать,
Любить неблагодарное искусство?
Я — чернь между художниками!

В народе. Жарко.
Боюсь, не простудиться б в церкви. — Что́ ты?
Там Гвидо Рени есть, он нас согреет. —
Одна картина? — То-то и досадно!
У нас теперь такие чудеса,
За старостью Карраччи, стали редки.

Зампиери. Слепые судьи! я прощаю вам.
Но ты, пристрастная столица славы,
Ты моего присутствия не стоишь!
Я жаждал чистой славы от тебя,
А не венца одних предубеждений.
Прости! Твой суд — ребяческий урок,
Затверженный с учительской тетради!

(Уходит.)

Ланфранко, Антонио Карраччи и несколько молодых художников; **Гвидо Рени, Альбани** с некоторыми; **Николай Пуссен,** особняком; народ более и более прибывает в церковь.

Ланфранко. Ручаюсь, что «Мучения Андрея»
Не лучше прежних подвигов Зампиери.
Я удивляюсь Аннибалу. Люди

Не слепы. Вкус один. Уже немало
Напачкал он по милости Карраччи!
Не стыдно ли такому живописцу,
Главе художников италиянских,
О ком гремит стоустая молва,
Как о владыке нашего искусства,
Быть покровителем — кого ж? — Зампиери.

Антонио. Неужели ты думаешь, Ланфранко,
Что эти похвалы не шутка!

Ланфранко. Шутка!
Но эта шутка многим стоит денег.
Вот и теперь опять работы в церкви,
Все внутренние украшенья, фреску
Огромную ему же поручили!
Увидите, как вяло, как ничтожно
Исполнил он предмет великолепный...

Пуссен. Так вы уж видели картину?

Ланфранко. Нет. Но я давно уже Зампиери знаю,
И снова мне его не узнавать;
И нечего, признаться, узнавать!
Мне больно за искусство: скоро дети
Весь Рим раскрасят детскими руками,
А мы из снисхождения, из шутки
Их пестрым пятнам будем удивляться.

Альбани. Оставь в покое бедного Зампиери,
Он хлеба у тебя не отнимает;
Пускай себе он пишет, как умеет,
А ты пиши свое!

Гвидо Рени. Искусство честно!
Его плохой художник не уронит,
Но уронить себя художник может,
Когда посредственность его тревожит.

Антонио. Нравоучение! Ему приятно
Соперником иметь Доменикина.
Над бесталанным не трудна победа!

Ланфранко *(тихо)*.
Оставь его, Антонио! Он — щеголь,
Не только в шутовском своем наряде,
Но и в речах.

Антонио. Насильно остроумен!

Ланфранко. Мы здесь не для публичных словопрений:
Нас позвали на суд.

Антонио. Судить безделье.

Ланфранко *(тихо)*.
Антонио, мстить должно не словами!

Гвидо Рени, Альбани, Пуссен и некоторые другие.

Альбани. Завистники! Мне жаль Доменикина:
Прекрасный, благородный человек!

Гвидо Рени. Я это испытал в моей работе.
Он дружески старался мне помочь,
И облегчал все неудобства фрески;
А от него зависела прислуга,
Работники, материал, леса;
Он был и архитектором притвора.
Не спорю, благородный человек,
Но, согласись, таланта в нем немного.

Альбани *(уходя в церковь)*.
Да всё однако же он не последний!

Пуссен *(один)*.
Кто этот бедный Доминик Зампиери?
Но что́-то слишком много говорят
Об этом бесталантном человеке...
Неужели и в Риме, как в Париже?

(Уходит.)

Явление второе

Преддверие церкви San Gregorio.

Народ расходится; в толпе **художники** предыдущего явления.

Альбани. Сто пятьдесят цекинов! Бога ради!
Хотя б он ничего не делал; время
Одно дороже...

Ланфранко. Пусть бы башмаки
Работал. Это ремесло Зампиери
И по способностям, и по рожденью
Приличнее. Он в живописи — вол;
Он должен нас еще благодарить,

Что мы позволили его работе
Живой остаться.

Антонио. Против Гвидо Рени
Ему бы совесть запрещать должна
Работать.

Ланфранко. Ты, Альбан, по тесной дружбе,
По бедности жалеешь Доменика.
Нам до его семейных чувств и качеств
Нет дела. Мы должны судить работу.
К несчастию, он тут еще беднее...
Ты согласись: картину Гвидо Рени
В четыреста цекинов оценили;
Неужели работа Доменика
Того же стоит?

Альбани. Но по крайней мере...

Ланфранко. Альбан, мне стыдно за тебя! Народ
Нас слушает и ловит наши речи,
И в правила те речи обращает.
Художник должен быть в сужденьях строгим...
Преследовать посредственность... и вкусом
Незнающих руководить насильно...

Те же и **Аннибал Карраччи,** на носилках.

Аннибал Карраччи. Ланфранко!.. Есть потомство!
Эта зависть
На памяти твоей, как рана, ляжет.
Пока потоп иль преставленье света
Не уничтожит памяти Зампьери,
До той поры на каждом лоскутке,
Рукой страдальца освященном, люди
Врагов его с презрением вспомянут!
Я стар и слаб: сегодня или завтра
Я буду на других уже носилках;
Я много сделал, много нажил славы.
Я не имел соперников доныне,
Но если б я был к зависти способен, —
Как ты, преследовал бы Доменика.
Вы думаете, слово ваших уст —
И все беспрекословно вам поверят?
Вы правила сложить хотите чувству!

Напрасно! Если есть сужденье в мире,
Так только — в сердце человека.

Пуссен. Браво!
Вот истинный художник! Браво! Браво!

Аннибал Карраччи. Вы труд Доменикина оценили?
Нашли ошибки? Радуйтесь! Ошибки
В Доменикине редкость. Может быть
Коварство ваше было их причиной;
Быть может, очи красные от слез
В труде его участье принимали.
Сквозь слезы вся природа неверна!

Ланфранко. Мы суд произносили по сравненью.
В картине Гвидо виден зрелый гений,
Учитель; а в картине Доменика
Мы видели ученика...

Аннибал Карраччи. О, нет, Ланфранко!
По-моему, здесь *ваш учитель ниже*
Ученика.

Антонио. Быть может; все однако ж
Так согласились...

Аннибал Карраччи. Кто же эти все?
Десяток вам подобных крикунов
Составили общественное мненье!
Не спорю, можно чистоту таланта
Осыпать пеплом зависти и лжи;
Но гений — лебедь. Если на земле
Нечистый прах нечистой пылью ляжет
На белизне его широких крыл, —
Он в бесконечном море окунется,
И снова чист; а прах все тот же прах.
Антонио! отец твой Агостино[741]
Не за посредственность любил Зампиери, —
А твой отец был человек великий!
В искусствах нет наследственных достоинств.
Приобрети почетнейшее право
На славу, честь! Стань выше Доменика...
Хоть наравне!.. и ты его полюбишь.

---

[741] Имеется в виду Карраччи Агостино (1557–1602) — живописец, гравер, педагог.

Все согласились!.. Есть еще потомство.
Да и живой народ еще молчит:
Теперь он вашим связан приговором;
Но не пройдет недели, он объявит
Свое, уже общественное, мненье...
Художник труд чужой лукаво ценит,
Его смущает собственная слава,
Он даже мертвых хвалит неохотно.
Писатель ложно с умыслом глядит,
Чтобы блеснуть своим умом и слогом;
А люди посторонние свободны
От, так сказать, ремесленных страстей.
Они по чувству судят, верят чувству,
И этот суд — прямой и верный суд.
Друзья, не вам судить Доменикина!

Те же и **молодая женщина** с десятилетним ребенком
в ужасе выбегает из храма.

Помилуй нас, Пречистая Мария!
Спасите, христиане! Палачи
Убьют его! Смотрите, эти звери
Так бешено Святого окружили!
Один, как жадный тигр, на старца смотрит,
Держа в руках веревку роковую;
Другой, чтó силы есть, Святого вяжет;
Тот размахнулся и готов ударить.
И чтó же? У Святого ни слезинки...
Он устремил орлиный взор на небо...
Спокоен! Он ведет беседу с Богом!
Где я? Где этот сон ужасный? Люди
Безмолвно смотрят на меня!.. Где я?
Неужели все это на картине!

Аннибал *(улыбаясь)*.
Ты видела картину? В том притворе
Ты не заметила другой картины?

Женщина. Видала что-то, только вскользь. Пойдем,
Посмотрим! Я всю жизнь готова
И плакать и молиться в этой церкви.

Те же, кроме женщины и ребенка.

Аннибал. Ланфранко! кто достоин сожаленья?
Быть может, суд твой правилен, учен;
Ты можешь написать большую книгу
О всех ошибках бедного Зампиери,
Но в эту книгу я не загляну.
Я к этой женщине пойду с вопросом:
Она слезами истину мне скажет.
Природа никогда не ошибется!

(Аннибала уносят, прочие молча расходятся.)

Явление третье

Внутренность дома Ланфранка.

Киара одна, встает в задумчивости и берет молитвенник.
Пора к обедне. Для меня молитва
Единственным осталась утешеньем.
Ах, если сердцу тяжело в сей жизни,
Молись, чтоб после смерти было лучше!

Киара и **Ланфранко**.

Ланфранко *(сухо)*.
День добрый, Киара.

Киара. День добрый, Франческо.

Ланфранко. Давно ты встала?

Киара. Не весьма.

(Хочет идти.)

Ланфранко. Куда?

Киара. К обедне.

Ланфранко. Нет, жена! Нельзя сегодня.
Ты мне нужна.

Киара. Я матери моей
Дала обет не пропускать обедни...

Ланфранко. Теперь я господин твоих желаний.

Киара *(с гордой улыбкой)*.
По праву сильного? Но это право
Не для меня написано, Франческо!
Мы прежде познакомиться должны,
Взаимные измерить наши силы,

Узнать, кому из нас повелевать,
Кому повиноваться?.. До свиданья!

Ланфранко. Какой язык!.. Не может быть, она
Все знает!.. Сон, предчувствие, сам дьявол...
Но кто-нибудь открыл ей нашу тайну...
О жизнь! Недостает одной победы,
И монастырь нас разлучил бы, Киара...
    От ранних лет, невидимой рукой
Меня вело ко славе Провиденье!
Как Сикст[742], я верил в горнее призванье!
Казалось мне, со временем я стану
На высшей степени богатств и славы
И целый мир, на диво человеку,
Сожму в одно мое произведенье.
    Не раз, вися под куполом святыни,
Я с небом спорил в блеске и красе,
И, кистью вдохновенной управляя,
Бестрепетно сквозь окна мрачной церкви
Смотрел, не собирается ли буря.
Я кистью молнию хотел поймать
И, лучшее творенье сил небесных,
Хотел умом украсить человека
И ужас навести на человека...
    Один Карраччи гением своим
Смущал мои любимые надежды.
Я в нем врага единственного видел.
По воспитанью или по привычке
Я только славу мертвых уважал,
Я только им великое прощал...
Зато в живых я славу ненавидел!
    К несчастию, когда пришел я в Рим,
Уж Аннибал был так могущ; другие
Не наводили страха на меня.
Уж Караваджио, в глазах народа,
Разрушил славу Чезари д'Арпино[743].
Убийство изгнало его из Рима;
Он никогда не может возвратиться.

---

[742] Имя Сикст носили пять римских пап, современником Ланфранко был Сикст V (1521–1590) — папа римский в 1585–1590-е гг.

[743] Чезари Джузеппе (прозв. кавальере д'Арпино) (1568–1640) — живописец.

Я видел в Гвидо Рени щегольство,
Изысканную грацию, кокетство;
В Альбане видел приторную сладость,
Расчетливость небойкого ума;
Пророча смерть седому Аннибалу,
Я с гением его мириться начал,
И, в тьме врагов соперника не видя,
Я по возможности почти был счастлив.
Уже в душе моей носился образ
Главы художников, главы искусства.
Не раз во сне в регалиях моих
Я плыл над миром, и на этом мире
Бесчисленнее звезд сияли очи
Огнем завистливого удивленья...
И только очи! Я был их предметом.
И кто ж разбил великолепный сон?
Ремесленник, башмачник!..

Ланфранко и **Антонио Карраччи.**

Антонио. Чтó, Ланфранко?
Где дума ходит? Я весь Рим обегал,
Был у семи светлейших кардиналов;
Все говорят о фресках Зампиери
И Гвидо Рени.

Ланфранко. Скоро перестанут.
Антонио!.. Низвергнем самозванца!

Антонио. Интрига — жизнь моя. Нет в целом Риме
Замужней женщины, вдовы, девицы,
Мне незнакомой. Всем — война иль мир!
Жаль, что Зампиери не женат. Рафаэль
Был также холост. А Доменикина
С Рафаэлем равняет Доротея,
Прекрасная сестра двух кардиналов,
Племянница каноника Боргезе[744].
Я голову отдам, что скоро папа
В племянницы пожалует ее.
Умна, плутовка! Да!.. Тебя, Ланфранко,
Она зовет горячим Буонаротти.
Я с ней во всем без спора согласился.

[744] Имеется в виду папа римский Павел V.

Ланфранко. Антонио, я не снесу насмешек.

Антонио. А шутку? Неужели ты поверил,
Что от души я с нею согласился?
О, нет! Когда припомню я Зампиери,
Его усилья, вялые труды,
Искательства, умышленную скромность,
Вид мученика зависти и злобы...
Мне даже не досадно, а смешно!
Чему завидовать?..

Ланфранко. И эти речи
Ты говоришь по убежденью сердца?

Антонио *(улыбаясь)*.
Нет, притворяюсь! Мщу Доменикину
За горькую обиду! Ненавижу
За славу, за любовь прекрасной девы?
О, сохрани меня, святой Антоний!
Я не люблю его, как ты, — и только...
Так, просто без причин и без страданий,
Как мы не любим холода, воды,
Посредственных стихов и безобразья.
А главное, мне в тягость разговоры.
Нет отдыха от бестолковых прений.
Придешь ли в дом какого кардинала,
Вопрос в дверях: «Ну, что Доменикино?»
— Всё так же плох, светлейший кардинал! —
Придешь к синьоре — здесь бы о другом
Хотел поговорить... Не тут-то было!
«Чтó ваш Доменикино?» — Плох, синьора. —
Но там еще я говорить могу,
А с дядей вот беда! Не смей ни словом,
Ни взором, ни намеком горькой правды
Насчет Доменикина обнаружить.

Ланфранко. Я полное тебе на то дам право.

Антонио. Какое право? Если он влюблен,
Пожалуйста, скажи, кто эта дева?
Не выходя из комнаты твоей
Я вспыхну пламенем кипящей страсти.
Любовь хоть неизящное искусство,
Однако ж всё искусство. В два, три дня,

Клянусь, я отобью его синьору...

Ланфранко. Жаль, что не прежде ты сказал об этом!
Он был влюблен. Дай Бог, чтоб и теперь
Пылало в нем убийственное чувство.
Но ежели оно угасло... горе!
Я погубил ее без всякой пользы.

Антонио. Кого ты погубил?

Ланфранко. Его синьору!

Антонио. Ланфранко, это новость для меня!

Ланфранко *(про себя)*.
Какую тайну уронил, безумец!..
Поднять нельзя; концы в его руках...

(Громко).

Антонио! могу ли в грудь твою
Излить мою единственную тайну?..
Она важна, она страшна для дружбы...

Антонио. Клянусь тебе, что эта тайна будет
Мрачна, темна, неведома, как день,
Назначенный для преставленья света;
А больше тайны в мире я не знаю.

Ланфранко. Ты был в Фраскати?

Антонио. Сколько раз.

Ланфранко. Ты слышал
О старом Чени?

Антонио. Знаю.

Ланфранко. Этот Чени
Имел одну-единственную дочь,
Красавицу в обширном смысле слова;
По бедности и гордости своей
Он назначал ее тому в замужество,
Кто светлый сан соединит с богатством.
Сначала было женихов довольно.
Доменикин вмешался между них.

Антонио. Жених богатый, нечего сказать...
О, это любопытно!.. Дальше, дальше!

Ланфранко. Когда б я мог всю повесть вдруг сказать,
Антонио, клянусь, ты б не смеялся!

Но слушай далее! Доменикино
Как в живописи горд, самоуверен,
Так и в любви. Он сделал предложенье:
Родители, естественно, с насмешкой
Безумцу отказали. Но любовь
Осталась в нем. Подобно Рафаэлю,
Он страсть свою хотел увековечить
И на одной стене, в Grotta Ferrata[745],
В мужской одежде написал портрет
Прелестной дочери седого Чени.
Я поспешил уведомить о том
Старуху матерь. Буря поднялась.
Старушка жаловалась кардиналу;
Отец — правительству.

Антонио. А дочь?

Ланфранко. Не знаю.
Но знаю только то, что Доменик
Своим поступком столько был испуган,
Что позабыл о плате и работе
И ночью в Рим бежал пешком.

Антонио. И только?

Ланфранко. О, если б только! От прелестной девы,
А более от гордого отца
Все женихи скрывались постепенно,
И наконец дом Чени опустел.
Дочь доцветала. Вместо женихов
Осталась нищета; и гордый Чени
Не раз, седую голову склонив,
Невольно вспоминал Доменикина.
Я не любил прославленной невесты.
Но счастие, но радость дать врагу...
Антонио, ты как бы поступил?

Антонио. Неужели ты сам на ней женился!

Ланфранко. Ты угадал.

Антонио. И ты не любишь Киары?
Ланфранко. Антонио, я Киару ненавижу.

---

[745] Гротта-Феррате — греко-униатское аббатство недалеко от Фраскати, основано в 1002 году, украшенное фресками Доменикино, посвященными основателю монастыря монаху Нилу Россанскому.

Антонио. А ты ей мил, Ланфранко?

Ланфранко. Я ей мил,
Как заключенному тюремщик.

Антонио. Правду
Ты говорил! Тут черт не засмеется...
Я не хотел бы быть твоим врагом.
Однако ж ты был слишком опрометчив.
Чтó если страсть Зампиери миновалась?

Ланфранко. Антонио! Не говори об этом.
Я часто оставляю кисть мою,
С конца столицы к дому прибегаю,
Гляжу, не видно ли Доменикина,
Не смотрит ли в окно моей жены?..
Нередко вслед за ней в чужой одежде
Иду к обедне... Нет Доменикина!

Антонио. Да знает ли он о твоем поступке?

Ланфранко. Я сам его уведомил об этом
В Фарнезской галерее.
Антонио. Чтó же он?

Ланфранко. Лукаво улыбнулся.

Антонио. Улыбнулся?
Ну, он ее уже не любит.

Ланфранко. Любит!
Антонио! Не разрушай надежды!

Антонио. Ланфранко, ты умеешь так любить,
Как ненавидеть?.. Даже слушать страшно!

Ланфранко. Я слишком полюбил мое искусство, —
И ненависть простительна во мне.
Антонио, не быть тебе великим!
Посредственность дерзка или хитра.
Есть случаи, когда с поддельным жаром
В толпе невежд витийствует она.
Есть случаи, когда свернувшись в кольца,
Едва приметная на темном прахе,
Она ползет безвредным насекомым
И вид змеи старательно скрывает.
Не наш ли долг спасать невежд невинных,
Преследовать ее с самозабвеньем,

Обман и ложь без страха обличать?
Вот, например, назад тому с неделю,
Ходили мы смотреть его картину...

Антонио. Какую?

Ланфранко. Причащение Еронима[746].

Антонио. А помню, помню. Ну!

Ланфранко. Никто не знал,
Что это копия с давно известной
Прославленной картины Агостина;
А он украл и выдал за свое.

Антонио. У моего отца! Помилуй, друг мой,
И ты молчишь? Ведь Агостин Карраччи
Тебе учитель...

Ланфранко. А тебе отец.

Антонио. Ты правду говоришь. Я все исполню,
Чтó мне велят сыновний долг и совесть.
Я завтра же в Болонию поеду
И копию спишу...

Ланфранко. Напрасно, друг мой!
В Болонию тебе не нужно ехать.
Мой ученик Франческо Периеро
Недавно из Болонии приехал;
Не знаю, случай или голос неба
Внушил ему картину Агостино
На медь перевести. Она готова,
Сегодня выйдет в свет. Итак, Карраччи,
В Болонию тебе не нужно ехать;
Ты должен только помогать Периеро
В Италии ее распространить!
Заставь знакомых женщин, меценатов
Кричать о похищении Зампиери,
Гравюра подтвердит твои слова.
Неловко мне вмешаться в это дело:
И так меня завистником зовут...
А я умел бы...

---

[746] Полотно Доменикино «Последние причастие святого Иеронима» (1614, Музей Ватикана, Рим) написано им под влиянием картины Агостино Карраччи «Причащение Иеронима».

Антонио. О, не беспокойся!
За честь отца и я отмстить сумею.
День не угаснет, о поступке низком
Рим в трубы затрубит. Прощай, Ланфранко!

Ланфранко *(один)*.
Удача за удачей! Неужели
Бог дал ему терпенье в равной мере
С его талантом? Нет. Удары верны...
Чтó, если б я не знал, что воздух нем?..
Я никогда б не смел уединяться.
Теперь спокойнее примусь за дело:
День не потерян...

Ланфранко и **Киара**.

Киара. Нет его.

Ланфранко. Кого?

Киара. Антонио. Я видела его,
Он шел к тебе,

Ланфранко. Давно ушел домой.

Киара. Не знает он о новости печальной.

Ланфранко. А что такое?

Киара. Аннибал скончался.

Ланфранко *(совершенно изменясь в лице, с возрастающим жаром)*.
Чтó? Аннибал скончался! Совершилось!
И ангелы теперь не отвратят
Всесильных стрел, напитанных отравой!
Лобзай меня, мучительная слава!
Красуйся, вечно юная вдова!
Так! над его прославленной могилой
Нас обвенчает шумная молва.
Воскреснет все, чтó было сердцу мило,
Воскреснет все, чтó сердце тяготило:
Вдова Карраччи, ты моя жена!

Киара *(с ужасом прислушиваясь и приближаясь)*.
Святой Бартоломео! Он ужасен!..

Ланфранко. Теперь конец попыткам! Все — мое!
Теперь я Аполлон, Зевс искусства,

Я — все! О, не на мне ль в тоске и грусти
Людей просящие зажгутся очи!
Что я им дам, то будет дар и милость!
Чего не дам — опала и презренье!

Киара. О, богохульник!

Ланфранко. Доменик Зампиери,
Теперь ты презирать меня не будешь!
Возвысься, если можешь, докажи,
Что гений есть свободная стихия.
Нет, я Нептун на этом океане!
Общественное мненье — мой трезубец!

Киара. Чтó слышу, Боже! Молния блеснула!

Ланфранко. Нет, ты придешь, ты приползешь ко мне,
Как мелкий червь сожмешься пред Ланфранко!
Нет! мало, мало, жмись до ничего...
Не то на нежные твои суставы
Я наступлю бесчувственной ногой!
Из-под ноги услышу писк...

Киара *(схватив его за руку).*
Проклятье!

Ланфранко. А! это ты, та пламенная Киара,
Предмет его забот, его восторгов?
Я рад бы выбросить тебя из мира!..
Для казни Доминика Зампиери
Ты больше не нужна...

Киара. А для твоей?

Ланфранко. За моего врага?

Киара. За жениха!

Ланфранко. Но ты моя жена...

Киара. Его невеста!

Ланфранко. Ты любишь Доминика?..

Киара. Обожаю!

Ланфранко. Ты смеешь?

Киара. Да, Франческо, смею больше!
Любить его и ненавидеть мужа.

Ланфранко. Преступница!

Киара. Чтó, если это правда?

Чтó, если сны волшебного Фраскати
Осуществятся?

Ланфранко. Киара, чтó с тобою!

Киара. Ты снял личину, я свою снимаю.
Единую носило сердце тайну,
Твоя такая ж тайна. Слава Богу,
Мы разменялись. Может быть, еще
Не поздно возвратить Доменикину,
Чтó у него разбойник похищает.

Ланфранко *(схватив ее)*.
А, если так, змея, ты мне нужна!
За мной!

Киара *(вырываясь)*.
Спасите!

Ланфранко. Твой Доменикино
Не прибежит спасать свою невесту.
Он знает силу яда и кинжала.
Ты на покое, в этой темной келье,
Молись о нем! Сюда, за мной... есть место,
Где страсть и ненависть равно бессильны.

(Уводит ее в комнату).

Киара. Спасите, ради неба, помогите!

Ланфранко. Ступай, ступай!

Ланфранко *(один)*.
Теперь я безопасен
От бешеной жены; а Доменика
Мы выживем из Рима иль со света.

Голос Киары. Я слышу все, Франческо!

Ланфранко. Слушай, слушай!
Я скоро доскажу тебе всю повесть,
И, если нужно, новую начну
Короткую, кровавую новеллу.
А ты — пока люби Доменикина!

(Уходит.)

Голос Киары. Его люблю, тебя — я проклинаю!

Явление четвертое

Чердак церковного дома di San Girolamo della Caritб[747].
Впереди лестница, справа и в углублении два полу-окна.
Множество разной посуды, рухляди, между прочим и картин, в беспорядке.

Монах-ключарь и **Николай Пуссен.**

Монах *(на лестнице)*.
Ступай, пожалуй! Только ничего
Ты не найдешь. Каноник сам не знает,
Чтó у меня на чердаке хранится.

Пуссен. Да мы сюда с каноником ходили!
Я здесь прекрасную картину видел,
Да не хотел ему сказать. Позволь
Мне тайно копию с нее списать.

Монах. Чудак ты, право, молодой художник,
Его святейшество наш Павел Пятый
Открыл для иностранцев Ватикан,
А ты по монастырским чердакам
Оригиналов ищешь. Рафаэль
Тебе не угодил. По мне, картины
И в церковь не носи. Глаза и мысли
Отделкой занимаются картины...
Пуссен. Все так! Но ты, не правда ли, позволишь
Ходить на твой чердак с моей палитрой
И у того полу-окна работать?

Монах. Пожалуй.

Пуссен. Я сегодня же начну,
Сейчас, сию минуту — все со мною.

Монах. Да о какой картине ты хлопочешь?

Пуссен. Вон там, в углу, ты видишь, на холсте
Живые люди...

Монах. Ничего не вижу:
От старости ослеп. А, знаю, знаю!
Неужели понравился тебе
Иероним? А! это мой любимец!

---

[747] Сан-Джироламо-делла-Карита — церковь в Риме, известна тем, что в ней в середине XVI в. служил исповедником святой Филипп Нери, резиденция сомасков — католической монашеской конгрегации, основанной в XVI в.

Пуссен *(устраиваясь для работы около картины)*.
Да! если разумом любить искусство,
А не одним влеченьем безотчетным...
Таких картин немного в Ватикане.

Монах. И полно, полно, это богохульство...

Пуссен. Я не шучу. Скажи, как этот образ
Попал на твой чердак?

Монах. Да наш каноник
За что́, не знаю, любит живописца,
Который этот образ малевал.
Он, знаешь, беден, наша церковь также;
Вот мы ему и заказали образ
Для нашего большого алтаря...
Недорого, за пятьдесят цекинов[748].

Пуссен *(вскочив)*.
За пятьдесят цекинов!

Монах. Не дивись!
Когда к нам принесли его, — каноник
Послал на суд художников просить.
Весь ум у них, ты знаешь... Ну, пришли...

Пуссен. И что ж?

Монах. Поспорили и присудили
Отправить на чердак Иеронима
Или отдать художнику, а в церковь
Отнюдь его не ставить...

Пуссен. Что ж каноник?

Монах. Он пожалел художника и деньги
Велел ему послать. Я отослал.
А образ здесь, как сам изволишь видеть.

Пуссен *(почти громко)*.
Идти ли в мир, надеждами блестящий?
Отдать ли все жестокосердым людям
И получить одну неблагодарность?

Монах *(с участием)*.
О чем, любезный юноша, мечтаешь?

---

[748] Точнее, цехин — итальянская золотая монета, чеканилась до 1828 года.

Пуссен. О том, чего и ты, старик столетний,
Не разрешишь... О славе!

Монах. Общий идол!
Хотя грешно мечтать о здешней славе;
Но если ты, во имя Божьей славы,
Желаешь чистых подвигов и чести,
Благословенна мысль твоя! А если
Ты суетно себя прославить хочешь,
Да от людей приимешь поклоненье, —
Не проклинаю, сам я человек, —
Но Господа молю, да отвратит
Младое сердце от желаний грешных.
Брось мысль о славе, а пиши для Бога!

Пуссен *(один)*.
Старик, не ты, твой дряхлый возраст мудр.
В развалинах разрушенного древа
И в движущемся трупе человека
Уже не дух, а истина живет.
О, если б можно в свежих, юных летах
Постигнуть Истину умом и сердцем!
И нашу жизнь, нечаянностей море,
Действительным философом пройти!..
Чтó быть должно, то будет! За работу!
Изящное заставит позабыть,
О чем пустая жизнь напоминает.

(Начинает работать).

Пуссен и **Доменикино Зампиери.**

Зампиери *(на лестнице)*.
«Мой друг! На чердаке твоя картина.
Ступай туда!» *(Облокотясь на перило)*.
О сколько тут презренья!
Великий Рим, несправедливый Рим,
Того ли ждал я! *(заливается слезами)*.
Плакать от бесславья!
Стыдись, Зампьери! Сердце широко...
Спрячь горе! Ночь пройдет, настанет утро!
Но обвиненье в воровстве! Гравюру
Пускают в свет, когда в ней нет картины!
Кто для поверки на чердак полезет?

Нет, я возьму ее отсюда силой!
Я принесу ее на паперть храма,
На площадь, в Ватикан, пред взоры папы...
Пускай решает Рим!..
Стыдись, Зампьери!
Оправдываться! Перед кем?.. Все люди
Твои враги, друзья — тебе враги,
Невеста — враг... Единый Аннибал —
Твой утешитель... Все взяла могила!
Я, как мертвец, отверженный землей,
Хожу один в милльонах. Для меня
Нет похвалы, приветливой улыбки,
Нет голоса любви иль теплой дружбы...
Рим для меня, что́ душная темница...

(Бросаясь на чердак.)

Где ты, мой Иероним? Прости на веки!
Что́ вижу? Иероним мой у окна!
Пред ним стоит какой-то чужеземец!
Поверить ли? Святый Январий[749], нет,
То отблеск от картины!..

(Приметив холст с началом очерка картины.)

Нет! Спасите!
Опять предательство! Коварный умысл!

(Схватив Пуссена за руку.)

Зачем вы здесь?.. Кто вас привел сюда?
Кто указал вам бедное творенье,
Отверженное, презренное всеми?

Пуссен *(стараясь от него освободиться)*.
Дай отдохнуть от слез!

Зампиери. Какие слезы?

Пуссен *(с досадой)***.**
Стань перед этим чудом совершенства!
В мгновенье, ты устанешь от восторга.
Под бременем невольных размышлений
Твой ум себя почувствует умнее;
Влиянием очей твоих ничтожных

[749] Януарий — священномученик, покровитель Неаполя.

Заговорят, задышат эти люди...
Чердак еще не ад, и этот образ
Пойдет к Преображенью[750], в Ватикан,
И будут два венца в одном искусстве.

Зампиери. Из состраданья замолчи, мучитель!
О, юноша, насмешка грех!

Пуссен. Смертельный!

Зампиери *(сильно схватив его за руку)*.
Зачем же эти страшные слова?
Зачем же эта копия?
Пуссен. Учусь!..

Какая мысль! Он в Риме. Он укажет,
Как должно мне учиться, как писать
Его великое произведенье!
Чего я медлю? Может быть, враги
Великого творца Иеронима
Преследуют, как самое творенье...
Клянусь, я отомщу его!

(Вырываясь из рук Зампиери.)

Пустите! *(идет к лестнице)*.

Зампиери *(весь трепещет)*.
Нет, эти чувства не обман, не хитрость!
Открыться ли? Сказать ли? Боже, Боже!
Мне совестно, мне стыдно, я горю...
Я счастлив!.. Нет, художник, погодите,
Он здесь!

Пуссен *(остановясь)*.
Кто здесь?

Зампиери. Доменикин Зампьери!
Пуссен. Возможно ли?.. Так этот дивный образ...

Зампиери. *(закрывая глаза)*.
Мой! мой! Я сам! Я Доменик Зампьери!
Пуссен *(став перед ним на колени)*.
О, дай же руку, творческую руку!
Позволь мне целовать ее, позволь
Облить ее слезами удивленья!

---

[750] Имеется в виду «Преображение Господне» Рафаэля (1517–1520 гг., Ватиканская пинакотека, Рим).

Зампиери *(падая также на колени).*
О юноша! Теперь пред тобою
Позволь упасть отверженному мужу!
Ты вестник счастья! В тридцать с лишком лет
Я в первый раз вкушаю сладость славы.
Благодарю, мой утешитель! Дай Бог
На старости твою увидеть славу,
Но в Ватикане, не на чердаке!

(Обнимая Пуссена.)

Теперь позволь в твоих объятиях плакать!

Пуссен. Плачь сладкими слезами! Эти слезы
Я соберу. Они мои!

Зампиери. Твои!
Слова от умиленья замирают...
Но сердце к сердцу!.. Мы поймем друг друга!

Интермедия

Комната Чечилии в квартире Доменикина в Болонье.

Чечилия и ее **отец**.

Отец. Всегда одна, Чечилия! Где муж?

Чечилия. Всё в новом доме. Я роптать не смею.
Он для меня купил его, украсил,
Распространил, ко всем моим удобствам
С заботливостью детской применился:
В саду — мои любимые цветы,
Пред самой спальней для детей — площадка,
Хозяйство — под рукой; я из окна
Могу за ним присматривать. Три двери:
Одна в рабочую, другая к детям;
А третия на галерею, в сад,
А галерея — по всему хозяйству.
Мы будем неразлучны целый день.
Он пишет... Всё с меня! И я покойна —
Тень ревности души не опечалит:
А для любви какой роскошный пир!..
О, мой отец, ты охладел к восторгам!
Ты не был живописцем! Сколько страсти,
Роскошной неги и причуд восторга,

Невыразимо новых, в мастерской!
Нередко кисть и краски на полу,
Картина стынет медленно, а он
Став на колени, с жарких уст моих
Пьет бесконечный поцелуй...

Отец *(с улыбкой).*
И труд
Идет успешно?

Чечилия. Что́ нам до труда?
О мой отец, благодарю тебя
За счастие! Ты даровал мне мужа
С небесною душой, с небесным нравом.
В его глазах, как небо голубых,
Ум светит. Нежные его черты
Всегда сердечной добротой сияют.
Благодарю тебя, благодарю!..

Отец. Весна красна!..
О дети, если Бог
Моих живых молений не отвергнет,
Он вам воздаст сторицей за меня!
Вы благодетели мои... На старость,
Как ангелы, вы извлекли меня
Из пропасти житейских треволнений...

Чечилия. Не говори, отец, не говори!..
Ты не был в новом доме... Для тебя...
Но он мне говорить не приказал!..

Отец. Так и не должно. Ну, а где же внуки?

Чечилия. Жар отошел, в саду...

Отец. Я слышал новость,
Не знаю, правда ли? На место Павла[751]
Конклавом избран в папы кардинал[752],
Что́ нашего Антонио крестил.

Чечилия. Дай, Господи, все блага кардиналу!
Он первый руку помощи нам подал.

Отец. Чечилия, как крестник подрастет,
Мы к восприемнику его отправим.

---

[751] Имеется в виду папа римский Павел V.
[752] Имеется в виду папа римский Григорий XV (1621–1623).

Чтó, если он дойдет до кардинальства,
В Болонию приедет управлять?

Чечилия. И, мало ль крестников у кардинала!..
Он и забыл, я думаю о нас.
Муж добродетельный, он много сделал!
По милости его у нас достаток
Во всем: свой дом, хорошие заказы,
Доменикин здоров и весел, дети
Здоровы и умны; а я, ты знаешь,
Четвертый год, как накануне свадьбы,
В какой-то упоительной горячке,
Больна блаженством... Слава Богу Сил!..
Оставим этот разговор. Уж поздно,
А он нейдет!.. Так долго без него
Я никогда еще не оставалась.
Вот и детей уж понесли в покои...
Вот Эстеван ворота запирает...

(В окно.)

Пришел Лоренцо, Эстеван?

Голос *(за окном).*
Давно.

Чечилия. Чтó ж это значит?.. Страх меня тревожит...
До сей поры... Быть может, захворал...
Упал с подмостков... Может быть, дорогой...
Уж не послать ли верхового в дом?

Отец. И, перестань, Чечилия! Не бойся!
Бог милостив! Скажи мне: чтó, Лоренцо
Хороший малый?..

Чечилия. Не совсем: ленив,
Груб, любит пить, а главное, он влюбчив.
Прощаю многое за то, что мужу
Племянник он...
Нейдет! Уже темнеет...
А дома с ним беда! Всех наших женщин
Своей любовью глупой беспокоит...
Уж не одну я выгнала из службы
По милости его...
Идет!.. Не он ли?

Те же и **Зампиери.**

Чечилия *(обнимая его)*.
Мой Доминик!..

Зампиери. Чечилия!

Чечилия. Откуда?

Зампиери. Из дома нашего... Сегодня в спальне
Переплетали стены.

Чечилия. А зачем?

Зампиери. Затем, что я на них пишу al fresco[753]
И завтра начинаю... Чтó, мой друг,
Здорова ль ты?.. Я на одну минуту...
Пришел тебя, детей поцеловать,
И снова в путь...

Чечилия. Куда же?

Зампиери. К кардиналу.
Велел зайти, хоть поздно ввечеру.
Что ж без меня ты делала, мой ангел?

Чечилия. Все кисти старые я перемыла.

Зампиери *(с улыбкой)***.**
Ужасно нужно!

Чечилия. Я хочу сама
Участие иметь в твоих работах...

Зампиери. А Эстеван?..

Чечилия. Он краски приготовил,
Холст натянул для копии с Аньесы,
Картины обмывал и крыл их лаком,
Антонио меня смешил: он с няней
Усердно Эстевану помогал.

Зампиери *(смеясь)***.**
А Эстеван ворчал на них?

Чечилия.
А как же!..
Война такая!

Зампиери. Ну, пора идти,
А жаль с тобой расстаться!.. Целый день
Тебя не видел...

(Вынимает книгу.)

[753] Фреска (ит.).

Посмотри, мой ангел!
Поденщики работали, а я,
Под стук и крик, чертил в моем альбоме
Для спальни фрески. Карандаш невольно
Тебя изображал. Во всех картинах
Ты будешь, да! со мной, с детьми, одна...

Чечилия. Как это мило! Посмотри, родитель!

Зампиери. Ах, батюшка, вы здесь!

Отец. Я любовался.
На вашу страсть, поистине *слепую*....
Послушай! напиши уж и меня!

(Молчание.)

Не строгим, не суровым, но с улыбкой:
Как будто я смотрю на вас с любовью
И жду, когда вы разорвете взоры
И на меня их с дружбой обратите...

Зампиери. Извольте, батюшка, с одним условьем:
Не поскучайте посидеть.

Отец. Пожалуй!

Зампиери. Я без натуры не хочу писать
Ни дерева, не только человека...
Однако же пора...

Чечилия. Ах, я забыла!
Сегодня принесли письмо из Рима...

Зампиери. Где? Где оно? И верно от Альбани!
Чтó делается в Риме? Много ль славы
Он приобрел, и много ли врагов,
И много ли завистников?.. Печально
В прошедшее гляжу... Воспоминанья!
Я счастие не дешево купил!..
Рассматривая письмо.
Не от него! Печать мне не знакома,
И почерк неизвестен. Кто бы это?..
Прочитав письмо, побледнел.

Чечилия. Ну, чтó? И от кого?.. Ты побледнел?
Чтó там такое?

(Вырывает письмо.)

Отец. Громко прочитай!

Чечилия. «Святейший отец наш, папа Григорий XV, желая дать вашим отличным способностям обширнейший круг действия, благоизволил назначить вас главным архитектором всех общественных строений в городе Риме и во всех владениях, к апостольскому престолу принадлежащих, на тех основаниях и содержании, какими доныне пользовались предместники ваши. Уведомляя о такой воле его святейшества, приношу вам мое поздравление. Благоволите немедленно уведомить меня о времени вашего отъезда из Болоньи для доклада святейшему отцу нашему.

Кардинал-секретарь Брончи».

Чечилия *(обнимая мужа)***.**
О, поздравляю! поздравляю!..

Зампиери. С чем?

Чечилия. С чем? С милостью святейшего отца!
Со славой Браманта[754] и Буонаротти!
С богатством Рафаэля!..

Зампиери. Тише, тише!..
Мой мирный дом, приют любви, искусства,
Усыпанный цветами вдохновенья!
Храм чистых чувств, живых надежд обитель!
Толпа не рвет их в бешеном восторге,
Не гложет их отравленная зависть,
Они *мои!* И жизнь течет, как солнце —
Блистательно, покойно и тепло.
Мой тихий дом!.. Кругом меня — семья,
Любовь, неоскверненная притворством;
В улыбке, в каждом взгляде есть отрада,
Надежда, смысл... Во всяком разговоре
Есть искренность... А вышел за ворота, —
Встречаю дружелюбную улыбку,
Вниманье благородное... В работе
Я все иду вперед, вперед... А люди
Без зависти встречают мой успех...
Я счастлив здесь, блаженствую... А в Риме?..
Там ждет меня не слава, а бесславье!
Там не богатство, нищета плетет

[754] Браманте (Паскуччо д'Антонио) Донато (1444–1514) — итальянский архитектор, автор знаменитой базилики Св. Петра в Ватикане, пользовался покровительством папы Юлия II.

Сеть на меня... Рим — море без границ!
Великолепно издали то море:
Но подплыви!.. Из глубины, со дна,
Чудовища знакомые восстанут...
    Воспоминания! Не просыпайтесь!..
Нет! Я не еду в Рим!..

Чечилия. Ты не поедешь?

Зампиери *(со слезами на глазах)***.**
Зачем в день счастия гроза нисходит
Так пышно, медленно, великолепно,
Чтоб подавить ничтожную былинку,
Которая росла себе в глуши
И солнце Божие благословляла?..
Зачем же нарушать покой душевный?
И горький яд вливать в благодеянье?..
    Нет! Я не еду. Кончено. Не еду!
Перо! бумаги!..

Чечилия. Чтó ты хочешь делать?

Зампиери. Просить, молить святейшего отца
Остаться в неизвестности, в Болоньи...
(Уж все меня, я думаю, забыли!)
Без громкой славы жить в твоих объятьях...
Быть богачом без тщетного богатства...

Чечилия. О Доминик! Ты счастье отвергаешь!
Ты не имеешь права Высшей воле
Не покоряться. В Рим, в столицу мира,
Тебя зовут на славные дела.
Господь тебе таланты дал, а ты
Зарыть их в землю хочешь...

Зампиери. Если б можно
Прошедшее забыть, переродиться
И юношей безопытным и свежим
Приехать в Рим... Но нет! Воспоминанья...
Как будто их волшебник оживил...
    Нет, я не еду в Рим!..

Чечилия. Мой друг!..

Зампиери. Послушай!
Ты счастлива, скажи мне, или нет?
Чего тебе не достает в Болоньи?

Чем счастие твое умножить можно?
Скажи, мой друг!

Чечилия. Но ты...

Зампиери. С тобой, с детьми
Я как в раю, а там нас разлучат
Работы, козни, сплетни и забавы;
Столичный шум тебя, мой друг, замучит...
Мы в Риме жить должны открыто, пышно,
Притворствовать с утра до ночи, зависть,
Как натиск волн упорный, постоянный,
Без злобы и без мести отражать!
Я знаю Рим! Он ссылка для меня,
Ров Даниила... Нет, я не поеду!
Отец. Мой сын! позволь и мне промолвить слово.
Жаль мне расстаться с вами; может быть,
В последний раз я обниму вас, дети,
Благословляя в путь... Но... ехать должно!
Размысли хладнокровно, Доминик!
Желания святейшего отца
Для нас, — законы. Если Папа сам
В великой мудрости своей назначил
Тебе быть зодчим, сбиром, полководцем...
Повиноваться должно.
А от бедствий,
От неприятностей, от огорчений,
От зависти врагов ты не уйдешь,
Хотя бы и в Болоньи ты остался!
Иди, куда идти велит Господь!
Премудрости Его оставь свой жребий.
Ты не искал ни славы, ни богатства...
Бог посылает... Повинуйся, сын мой!
Судьба, быть может, для детей твоих,
Зовет тебя на муки и страданья...
И ты, *для них,* в путь страшный не пойдешь?..
Не верю!.. Я и сам страдал... Не верю!
Зампиери *(бросаясь к отцу в объятья).*
Молитесь обо мне, друзья!.. Я еду!

АКТ ВТОРОЙ

Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini[755, 756]

Явление первое

Дом Гвальди в Риме. Небольшая боковая комната; двери отперты в залу, наполненную гостями; идет пляска и музыка. В комнате легкий свет от одной люченры; боковая дверь также отворена, сквозь нее виден ряд комнат, ярко освещенных и наполненных гостями.

Киара *(одна, сидит на софе в глубокой задумчивости).*

Безумный пир! Глупцы пируют свадьбу!
Хоронят заживо людей! А каждый
Упорно жаждет, ищет страшных уз...
Но, может быть, супружество сестре
Готовит рай земной. Не все, как я,
Венчаются терновыми венцами!..
О, Доминик! страдал ты, я страдала;
Сердцами мы не разлучались: долго
Вели беседу в тайных сновиденьях;
Мысль о любви взаимной, в чаше яду,
Таилась как целительная капля,
И жизнь была сносна...
И вдруг я слышу,
Уж он женат, уж он отец! Свободный,
Он изменил своей великой клятве;
Он мог любовь святую сохранить...
Я не могла... Проклятие отца
Песнь брачную в ушах моих гремело.
Он это знал...
Не мстить?.. Какое ж чувство
Останется в моем несчастном сердце?
Чем жить?..
Лоренцо... в церкви, меж гостьми
Глаз не сводил с меня... Я все узнаю!
Подходя к зеркалу и оправляясь.
Прочь слезы! Глупы красные глаза...
Они должны блистать, как этот праздник...
Улыбка, оживи мои уста!

---

[755] Барберини — состоятельное и знатное итальянское семейство, дворец Барберини — один из самых известных архитектурных памятников Рима.

[756] Чего не сделали варвары, сделал Барберини (лат).

Волнуйся грудь, движения красуйтесь!..
Вот так! Пойдем на легкую победу...

Киара и **Антония.**

Антония. Чтó это значит, Кьара? Ты одна?..

Киара. Молюсь о счастии твоем.

Антония *(обнимая ее)***.**
Ах, Кьара!...

Киара. Ты плачешь? Плачь! Быть может, эти слезы
Искупят тягость брачных уз.

Антония. О, нет!
Я плачу от блаженства... и восторга...
Я обожаю мужа... Этот вечер,
Мне кажется, не кончится сегодня.
О, Кьара!.. я люблю его...

Киара *(вырываясь из ее объятий)***.**
Люби!
Все ложь! Люби обман! И жизни бремя
Покажется необходимым игом...
Неси его!.. Антония, там праздник,
Там клик гостей, столь сладострастный счастливцам.
Ступай, пляши!..

Антония. За мной придет мой Гвальди.
Он всё теперь с Лоренцо Зампиери
О новых предприятьях говорит.
Лоренцо в милостях больших у дяди,
А Доминик, ты знаешь, папский зодчий.
Не знаю, как теперь, при новом папе,
А прежде он был важен при дворе.
Лоренцо мужа очень полюбил,
Доставить может важную работу...

Киара. Антония!.. я помогу тебе...

Антония. Ты?

Киара. Да! Но тише... Молодой Зампиери,
Племянник Доминика, был знаком
С моей подругой... Но один вопрос...
Зачем не пригласили вы на свадьбу
Доменикина?

Антония. Муж мой побоялся
Ланфранко... Говорят... вы не в ладах...
Притом Зампьери далеко живет,
В Транстевере[757]; он никуда не ходит,
С женой сидят как голуби... для папы
Он из дому не любит отлучаться.

Киара. А ты жены Зампиери не видала?

Антония. Да, видела! Красавица, умна,
Хозяйка... Вот и муж мой и Лоренцо.

Те же, Гвальди и **Лоренцо.**

Гвальди. Мой ангел, я искал тебя везде!..
Пойдем, пора, нас гости ждут...

Антония. Пойдем...

Киара и **Лоренцо.**

Лоренцо. Боюсь отказа... Если бы я смел...
На эту пляску предложить вам руку...

Киара *(поправляя головную уборку перед зеркалом)***.**
Какая недоверчивость к себе?
Но я уже стара для резвой пляски,
А молодость, как буря, веселится...
Боюсь устать! Как целый час кружиться?

Лоренцо. Устанете, оставим.

Киара. Так, пожалуй!
Уж восемь лет, как я не танцевала...
Вы одержали трудную победу.

(Подает ему руку, уходят).

Несколько спустя входит.

Коренцио[758]**.** Незнаемый, я здесь — как вор... Ланфранко
Придет сюда, по зову моему...
Боюсь, чтобы меня не задержали...
Нет, не успеют! Гром их оглушит,
Глаза от блеска молнии ослепнут,
А я уйду... Ага! вот и Ланфранко.
Он не один.

(Уходит в боковую дверь).

---

[757] Точнее, Трастевере — район в Риме на западном берегу Тибра.
[758] Коренцио Белизарио (1558–1643) — живописец.

Ланфранко. Бернини! ваш совет
Теперь мне нужен. Будем откровенны:
Два слова только... Чтó, Урбан[759] оставит
Доменикина... зодчим?

Бернини. Полагаю.
Я сам ему советовал оставить...

Ланфранко. Довольно! Вы не знаете себя,
Не цените! Доменикин в два года,
Пока Григорий жил, чтó сделал в Риме?
Он не успел рисунков приготовить
Для алтарей в соборе. Сам Григорий
Хотел уже переменить его.
Как! зданье Браманта, Микель-Анджело,
Рафаэля... в руках Доменикино!
Не страшно ли смотреть на этот храм,
И думать, что его внутри распишет,
Облепит, изукрасит этот Вол!

Бернини. Я должен вам сказать, синьор Ланфранко,
Его святейшеству угодно было
Архитектурные работы храма
Мне поручить. Со страхом и смиреньем
Я воле папы должен покориться;
Но...

Ланфранко. Места не хотите занимать,
Чтó вам давно принадлежит по праву?
Вы помните, как Аннибал Карраччи,
Из храма выходя, спросил: *«Кому-то
Достанется под куполом Петра
Алтарь воздвигнуть?»* Вы сказали тихо:
«О Господи, дай эту славу мне!»
Я знаю все! Я знаю, что Урбан,
Приняв тиару, позвал вас к себе
И с гордостью сказал: *«Бернини счастлив,
Что кардинал Маффеи Барберини
Конклавом избран в папы; но Маффеи
Еще счастливейшим себя считает:*

[759] Урбан VIII (1568–1644) — папа римский (1623–1644).

Во времена правления Урбана
История напишет — жил Бернини».
И будет прав Урбан, когда Бернини
Хозяином собор Петра окончит[760]!
Да и потомство славный труд припишет
Работнику иль Зодчему Урбана?
Как славу разделять такого дела?

Бернини. Да! эта слава дорога, я знаю...
Но мне ли нападать на Доминика,
Просить о месте, занятом Зампиери?
Я не посмею говорить Урбану...
Ему покажется...

Ланфранко. Не ваше дело!
Вам это место дважды предлагали...
Предложат в третий раз!.. Отказ опасен
И у Мадерны[761] есть друзья. И так
Вы не отвергнете?

Бернини. Нет, не отвергну!..
Но... лишь бы я был в стороне...

Ланфранко. Довольно!
Еще вопрос. От света я отстал,
Давно от ваших сходбищ отказался.
Скажите, вы не знаете причины,
Зачем и Гвидо Рени, и д'Арпина
Оставили Неаполь так поспешно?

Бернини. Я родился в Неаполе, и дожил
Времен печальных. Каждый день я слышу,
Что там гнездо разбойников теперь.
Из Сиракуз, Мессины прошлецы
Толпой пришли в Неаполь, поселились;
Художества на откуп взяли, ядом,
Кинжалом, камнями свои права
Упорно защищают. Но наместник
Надежные, мне пишут, принял меры...

Ланфранко. Зачем же Гвидо Рени уезжать?..

Бернини. Убить хотели... Ночью ворвались...
По счастью, нашли не Гвидо Рени,

---

[760] В 1624 году Д.-Л. Бернини был привлечен для строительства собора Св. Петра в Риме.
[761] Модерна Карло (1556–1629) — архитектор, скульптор, декоратор.

А стражу. Но они солдат разбили
И по домам покойно разошлись.

Голос *(из боковой двери)***.**
Бернини! ваша очередь играть...

Ланфранко. Чтó это?

Бернини. Кости... Видно, Гвидо Рени
Уж проиграл...

Ланфранко. А вы!

Бернини. Мы пополам...
Простите! Я сейчас приду.

(Уходит в боковую дверь, в главную входит Коренцио.)

Ланфранко и **Коренцио.**

Ланфранко. Довольно!
Но этот архитектор не надежен...
Он далеко пойдет...
Где этот странный,
Докучливый и дерзкий незнакомец?
Хотел давно сюда прийти...

Коренцио. Он здесь!

Ланфранко *(сухо)***.**
Чтó вам угодно?

Коренцио. Ах, синьор Ланфранко,
Вас прозвали в Италии *хитрейшим,*
А по искусству вы — Микель-Анджело!..

(Он любит эту лесть.)

Ланфранко *(отрывисто)***.**
Что вам угодно?
Готов служить...

Коренцио. Вы едете в Неаполь,
По приглашению герцога д'Алкалы?..

Ланфранко. Да, может быть.

Коренцио. И едете спокойно?..

Ланфранко. Синьор!

Коренцио. Бесстрашен гений, но скорее
Неосторожен... Вам знаком Неаполь?
Вы знаете художников?

Ланфранко. Не знаю...
Все дрянь, ремесленники...

Коренцио *(вынимая кинжал)***.**
Нет, убийцы!

Ланфранко. Так вы...

Коренцио *(показывая кинжал)***.**
Ни слова!.. Мы не отнимаем
У вас честей, богатства, громкой славы!
Мы в Рим ваш не приходим за добычей!
Не приходите же и вы в Неаполь
Насущный хлеб у братий отымать!
Мы вас предупреждаем. Вот посланье!
Я отдаю вам в руки... Соберите
Художников, предупредите их,
Прочтите непреложные слова...

(Ланфранко бледный, оглядывается.)

Меня напрасно в Риме не ищите:
По воздуху я улечу в Неаполь
Точить кинжал, приготовлять отраву.
Читайте! Заучите наизусть
Благой совет... Читайте же!

Ланфранко *(развертывая письмо и с недоверчивостью поглядывая на Коренцио)*.
Читаю...

Коренцио отходит. **Ланфранко** оглядывается. **Коренцио**, приложив палец к губам, показывает кинжал... **Ланфранко** покорно принимается читать.

Ланфранко *(подходя ближе к лючерне)*.
Он подвиг свой обдумал. Но прочтем!

(Читает.)

«Кто бы из вас, дражайшая братия, ни решился воспользоваться приглашениями герцога д'Алкалы, нашего наместника, пусть едет в Неаполь, но вместе пусть приготовится вполне к важнейшему часу жизни, то есть, к последнему! Пусть простится со священным градом, потому что неизвестно, где найдет смерть. Переезд в Неаполь — ядовит и опасен, но знакомство с неаполитанскими художниками опаснее. Оно смертельно. Как плотно составлен заговор против всякого, чуждого братии нашей, пришельца, как верны и действительны меры, принятые к уничтожению всякого постороннего временщика,

об этом вы можете спросить у вашего игрока, щеголя Гвидо Рени, а еще лучше, у нынешнего римского Рафаэля, кавалера д'Арпина. Оба не долго гостили в Неаполе, не много вывезли наших денег, и полагаем, оба весьма рады, что одумались и уехали. Неаполь не нуждается в римском искусстве. Один наместник не хочет этого понять и послал кавалера двора своего, дона Гримальду[762], пригласить кого-нибудь из первенствующих художников Рима переехать в Неаполь. Не забудьте, честь неаполитанских художников сильнее всего. Это доказано, а если нужно, будет подписано мстительною рукою».

Где этот дон Гримальда?.. Дон Гримальда!..
Сюда идут.

(Прячет письмо.)

Мадерна и **Ланфранко.**

Мадерна. Уж спать пора, Ланфранко...

Ланфранко. Спать! Нет, Мадерна: я иду к Перетти,
Потом еще к трем разным кардиналам,
Иду работать для тебя...

Мадерна. Ланфранко?

Ланфранко. Когда заснем, Бернини победит!
Бернини завтра же идет к Урбану
Просить о месте... Мы предупредим...
Урбан Осьмой, ты знаешь, не Григорий!
Ты родился быть зодчим папских зданий!
Все, что́ ни строишь ты, великолепно
Достойно Римской славы, удивленья!
А этот бесталантный живописец,
Прославленный глупцами, недостоин
И улицы мостить в священном граде.
Молчал, молчал, нет более терпенья!
Урбан Осьмой, сказал я, не Григорий:
Прострет он покровительную руку!
Он падшие художества воздвигнет!
Временщиков в художестве не будет!
Но должно действовать единодушно...
Пойдем со мной к Перетти.

Мадерна. Но, Ланфранко...

---

[762] Гримальди — итальянское знатное семейство, представители которого правили Генуэзской республикой.

Ланфранко. Ты молод! Все усилия мои,
На пользу посвященные искусству,
Коварством дышат, для тебя... дитя!
Ты вырос на руках моих, Мадерна!
Пойдем к Перетти. Говори свободно,
С достоинством, с презреньем о других.

Мадерна. Помилуй!

Ланфранко. Молод, молод! Повинуйся!
Иль я твой враг...

Мадерна. За что́?

Ланфранко. За эту трусость,
Подобострастие к временщикам...
Я говорю тебе, пойдем к Перетти...

Мадерна. О чем же говорить мне с ним?

Ланфранко *(уводя его)***.**
Увидишь!

Киара и **Лоренцо**.

Киара *(опираясь на его плечо)***.**
Устала! Нет, весна моя прошла.
Пора сидеть с старухами, злословить...
Не правда ли?

Лоренцо *(про себя)*.
Ужасно испытанье!
Как звезды без луны на скучном небе,
Так этот зал без Кьары...

Киара. Вы молчите!..
Вы соглашаетесь?

Лоренцо. О нет, синьора!
Я говорить не смею.

Киара. Отчего же?
Вы истины сказать мне не хотите,
А ложь скверна для ваших уст. Не так ли?

Лоренцо. Синьора!...

Киара. Вы... родной его племянник.
Какое сходство!.. Боже сохрани,
Когда во всем последуете дяде...

Лоренцо. Вы знали Доминика?..

Киара. Нет, не знала...
Кто́ вам сказал?..

Лоренцо. Но эти речи?..

Киара. Шутка...
Неосторожность... *(отирая слезы, про себя).*
Сеть моя раскрыта.

Лоренцо. Неосторожность... Слезы! О! синьора,
Я трепещу от ревности...

Киара. Как! ревность?
К кому? за что́?.. (Опять неосторожность!
Вся жизнь моя цепь глупостей!) Уйдите!
Позвольте мне с моим остаться другом...

Лоренцо. Но кто же этот друг?

Киара. Уединенье!

Лоренцо. У вас нет, видно, тайн! Как снести
Удушливое, жаркое биение
Тяжелой тайны в воспаленном сердце?
Печаль раздельная не ядовита,
А если кто хранит ее упрямо
В груди своей, — о, тот самоубийца!
У вас нет тайны?..

Киара *(с живостью)***.**
У меня нет тайны?..
Но где же друга мне найти?. Меж женщин,
Известно, дружбы нет и быть не может...
А мужа моего... *(шепотом, будто про себя)* я ненавижу...

Лоренцо. Что слышу? Кьара! Я у ваших ног!
Возьмите это сердце вашим другом!
Располагайте им!.. Уста и взоры
Я облеку в могильное молчанье,
Оставлю дядю, свет на жертву Кьаре,
Блистательную будущность отвергну:
Мне ничего не нужно, если Кьара
Лоренцо удостоит дружбой...

Киара. Тише...
Заметят!.. Встаньте!..
Юноше легко
Минутному последовать влеченью,

Вас может тронуть женская слеза;
Но месяц, год — и друг уже врагом
От сердца отрывается к измене.
Вот вам пример. Ваш дядя Доминик
Любил мою подругу во Фраскати;
Их развела судьба. Подруга долго
По-прежнему неверного любила,
А он забыл ее, ушел, женился...
Не правда ли, он более не помнит
Grotta Ferrata, тамошних картин?
Не говорит о них?

Лоренцо. Не говорит.

Киара. Я так и знала. А какие клятвы
Из уст его гремели в тайный вечер!
Под взорами ста глаз сторожевых,
Под бешеным соперника кинжалом
Она пошла прощаться с Домиником...
У той картины... Чудная картина!
Я — так похожа!..

Лоренцо *(вскочив)***.**
Вы?

Киара *(заливаясь слезами)***.**
О тише, тише!..
Он обливал слезами мой портрет,
Прелестный, миньятюрный список с фрески,
На грудь его с великой клятвой спрятал
И говорил: «Смерть разлучит нас, Кьара,
Но этот образ счастья моего
Во гроб со мной положат...»
Я забылась!
Лоренцо! вы последуете дяде?
Вы тайну разнесете... Вы клялись,
Но клятвам, я сказала вам, не верю.

Лоренцо. Последний опыт, Кьара! Испытайте!
Не отвергайте друга, нет, раба,
Окованного вашими очами.

(С нежностью.)

Быть может, счастие еще возможно!
Пора любви — не юных дев удел —

Их только легкие мечты волнуют,
Они любовь предчувствуют, и только;
Но женщина, испытанная жизнью,
Одна смысл тайной страсти понимает.
Приближается, становится на колени, взяв ее руку:
Утешьтесь! Разлетелись сновиденья!..
Проснитесь! Наяву любовь прекрасна!

Киара. Он муж, отец!.. Нет, он не возвратится.

Лоренцо *(с досадой)***.**
Опять о нем!.. Но стоит ли изменник
Малейшего воспоминанья?.. Клятву,
Которую он мог легко исполнить,
Он, как хвастун ничтожный, разрешил,
И ваш портрет давно в руках Аллегри[763],
Вот, чтó поет в апостольской капелле:
Он подарил ему портрет с рассказом.
Насильно ли хотите Доминика
Давно прошедшей страстью оковать?..

Киара. Кто любить? О нет! Я не умею.
Его забыть?.. Лоренцо, не умею!
Полтайны знаешь ты, но для другой
Ты слишком добр и близок к Доминику...

Лоренцо. О! если вас родство мое пугает,
Клянусь, он ненавистен мне отныне.
Нет... более!.. Я трепещу... мне душно...
Признание в устах моих горит...
И если ты забыть его не можешь...
Убей меня!.. Скажи, он мой соперник!

Киара *(встав)***.**
Я не могу забыть его... *для мести.*

Лоренцо. О, если так... у ног твоих клянусь,
Я в дом его пойду уже убийцей!

Киара. Нет, смерть не месть! Без крови, без убийств!

Лоренцо. Я понимаю, Киара!

Киара. До свиданья!

Лоренцо. Куда?.. Постой?..

---

[763] Аллегри Григорио (1582–1652) — композитор, певец, выступал с пением в Сикстинской капелле.

Киара. Где люди, там злословье.
Нет, не иди со мной!.. Туда!.. в те двери!..

(Расходятся.)

Явление второе

Комната в доме Доменикина. Множество холстов, картонов, лестниц, треножников и других принадлежностей мастерской живописца: в углу чембалы[764] и недоконченная арфа[765], возле токарной станок, разные столярные орудия, в разных местах разбросано платье.

Зампиери, Чечилия и двое детей играют на полу.

Зампиери *(положив рейсфедер[766]).*
Конец! Взгляни, Чечилия...

Чечилия *(работая, едва подняв голову)***.**
Опять
Тот самый купол...

Зампиери. Да! Но я доволен.
В последний раз... мне удалось исполнить,
Подробно на бумаге изложить
Плод долгих размышлений... Я доволен.
Главнейшая окончена работа...
Я переделываю тридцать раз
Одну и ту же голову, зато
За каждую черту я отвечаю...
За каждый волос я могу поспорить...
Я чист перед собой и пред искусством!

Чечилия. Зато врагам есть повод к обвиненьям...

Зампиери. Я ... не для них тружусь, а для себя...
Оставь врагов в покое. Без врагов
Я не поверю моему таланту...
Мне тяжело, когда враги собором
То клеветой, то похвалой лукавой,
Мои произведенья унижают.
Но, верь мне, их не сердят недостатки,
А красоты, достоинства картины.

---

[764] Чембало — струнный клавишный музыкальный инструмент, вид клавесина.

[765] Арфа могла быть использована Доменикино в качестве натуры для его картины «Царь Давид, играющий на арфе». Кроме того, Доменикино известен как модернизатор музыкальных инструментов: арфы и чембало.

[766] Рейсфедер — чертежный инструмент для работы с тушью.

Я признаюсь, отравленной душою
Внимаю обвинительные речи,
Мне горько, губы сохнут, желчь пылает,
Внутри меня я слышу злобный голос —
Казни неблагодарных, брось искусство!
Но мне ли в Божия дела мешаться?
И должно ли клеветникам позволить
Разбить сосуд, не их, да и не мой!
Минута размышления — и снова
В моей душе покой и благодарность,
Мне сладостны и клевета, и зависть;
Я понимаю, что́ их разбудило;
И сколько я ни отдаляю гордость,
Не знаю как, *я поневоле горд*.
Напротив, если враг меня похвалит,
Я трепещу и бедную работу
Иной раз без нужды переправляю.
Поверь, Чечилия, *враг во враге*
Хорошего не видит и не хвалит.

Чечилия. Но, кажется, теперь враги уснули...

Зампиери. Проснутся... И недолго ждать... Проснутся!
Все наши благодетели во гробе.
Святейший наш Григорий Людовици
В два года ничего не мог построить.
Он не хотел кончать собор Петра[767]:
Всегда больной, воображал, что смерть
Того постигнет, кто Петра достроит,
В минуту освящения собора;
Болезнь питала этот предрассудок...
Я подал множество предположений,
Враги — его издержками пугали,
И я, в два года, ничего не начал!
Григорий медлил. А Урбан, напротив,
Поспешен, шибок, пышен, щедр; но папа
Урбан Осьмой не жалует меня.
Он, в кардиналах, все свои заказы
Бернини поручал и Гвидо Рени,
Мне — никогда! Я уж ходил к нему:

[767] Собор Святого Петра — самый большой христианский храм в Европе, был создан в XVI–XVII вв. при участии Браманте, Рафаэля, Микеланджело.

Он хочет Рим отстроить в две недели!
В пять лет собор Петра совсем окончить!
Он презирает строгость стиля древних
И в образец архитектуры ставит
Palazzo Barberini[768]. Это ясно:
Он место зодчего всех папских зданий
Готовит для Бернини. Вот уж месяц
В апостольском дворце[769] Бернини, Гвидо,
Мадерна, Джузепино и Ланфранко
Без моего согласия берут
Все важные работы... И в насмешку
Уж не раз Ланфранко говорил:
«Он, папских зданий главный архитектор,
Подобно Буонаротти, хочет строить
На воздухе... без извести и камня».
А виноват ли я, когда святейший
Мне заднего крыльца не даст построить?
У них есть покровители, а мы
Лишились и последнего... Монтальто[770]!
Благословенна вечно буди память
Святого мужа! Сколько Барберини[771],
Влиянием моих врагов, старался
Лишить меня доверенности, дружбы
И милостей Монтальто?.. Все напрасно!..
Он сам же мне рассказывал их козни.
Как твердый щит, Монтальто охранял
Моих трудов покойное теченье...
И что ж? Вчера великий муж скончался!
Он поручил мне церковь дела-Валле[772]...
Я признаюсь, Чечилия: в ту церковь,
Как под эгиду твердую, я отдал
Все лучшие мои мечты и мысли...

---

[768] Палаццо Барберини в Риме было построено по заказу М. Барберини архитекторами К. Мадерной, Ф. Борромини, Д.Л. Бернини в 1627–1633 гг., теперь в нем Национальная галерея старого искусства.

[769] Апостольский дворец (дворец Сикста V) — архитектурный комплекс, включающий дворцы, галереи, капеллы, в т. ч. Сикстинскую капеллу.

[770] Имеется в виду А. Перетти ди Монтальто.

[771] Имеется в виду папа римский Урбан VIII.

[772] Базилика Сант-Андрея дела-Валле — церковь в Риме, основное строительство осуществил К. Мадерна (1650 г.). В ходе ряда интриг и Ланфранко, и Доменикино получили право расписывать купол церкви, что положило основу их распрям.

Там мой триумф. И что ж? Не кончен купол;
Он весь готов в картонах, но к Святой[773]
Я не успею расписать... Монтальто,
Знаток в искусствах, понимал, что к сроку
Художник не работает. Монахи
Понять не захотят! Они должны мне
Двенадцать тысяч скуд[774]. Но без Монтальто
Кто их платить принудит! Эти деньги
Единственное наше состоянье.
Да и на них уже долгов немало!

Чечилия. Бог даст! Окончишь *церковь Катинари*[775],
Картины в Сан-Сильвестро и Марию[776],
Долги заплотишь...

Зампиери. Так. Да чем же жить!
Чечилия, я чувствовал сегодня
Мое блаженство в полноте. Кто знает,
Быть может, накануне грозных бедствий
Я с ним прощался сладкими слезами,
Чечилия, я за себя спокоен.
Одно меня пугает... ты и дети!..

Чечилия. К чему заблаговременно смущаться?

Зампиери. О, есть непостижимые мгновенья,
Когда вся жизнь лежит открытым свитком.
Не хочется читать, а все читаешь.
Поспешно взяв рейсфедер, и глядя на картоны:
Как выгодно со стороны взглянуть
На собственные мысли! Например,
Я не заметил — в этой голове...

(Рисует.)

Те же и **Аллегри.**

Не ловок поворот... Вот так!.. еще!
Недаром эта голова мне снилась...

---

[773] Святая неделя (Страстная неделя) — последняя неделя Великого поста, которая предшествует Пасхе.

[774] Папский скудо — итальянская серебряная монета, имела хождение до 1866 года.

[775] Сан-Карло-аи-Катинари — церковь в Риме (архитекторы Р. Розатти, Д.-Б. Сориа, 1650 г.). Купол храма был украшен фресками, на которых изображены четыре кардинальские добродетели (мудрость, благоразумие, смелость, справедливость).

[776] Вероятно, имеется в виду картина «Взятие Марии Магдалины на небо» (ок. 1620 г.).

Чечилия. Синьор Аллегри!

Аллегри. Здравствуйте, синьора.

Зампиери *(продолжая рисовать)***.**
Григорио!

Аллегри. А, Доменик! Ты дома?
В лесу холстов тебя не видно...

Зампиери. Да!
Пятнадцать дней сижу в моих картонах,
Не выхожу, и даже к кардиналу
В последний час я опоздал прийти.
Не правда ли, безмерная потеря?

Аллегри. Мы оба благодетеля лишились.

Зампиери. Не оба, а искусства! Кто теперь
Суровым разумом и нежным сердцем
Изящное оценит беспристрастно?..
Я помню ту великую вечерню,
Когда твое пропели Miserere[777];
Я трепетал, мороз ходил по членам,
Казалось, слушал пение усопших...
Окончилось таинственное пенье,
Гляжу кругом: спокойны кардиналы,
Как и всегда, святейший без слезинки,
Народ житейским чувством волновался,
И не было на песнь твою суда.
Один Монтальто не сидел на месте.
Смотрю — простерт во прахе кардинал!
Когда он подымался, ах, Аллегри,
Непостижимо светел был Монтальто!
Великолепно страшен! В этот час
Я понял ужас смерти в первый раз,
И крепче и теплее стал молиться...

Аллегри. Я помню эту чудную вечерню.
Я пел тогда с особенным успехом.
Казалось, голос мой не из груди,
А из могилы выходил. Я плакал,
А голос рассыпался серебром,
То расстилался похоронным звоном.

---

[777] Miserere mei, Deus — переложение 50-го псалма на музыку было сделано Г. Аллегри в 1630-е гг. для исполнения в Сикстинской капелле в последнюю неделю Великого поста.

Зампиери. Ты помнишь нашу встречу в этот вечер.

Аллегри. Я этой встречи в гробе не забуду!
Я чувствовал — в последнем Miserere
Я превзошел себя; я был уверен,
Чтó это Miserere не мое,
Чтó дивные его слагали духи.
И что ж? Святейший говорит: «Недурно!» —
«Недурно!» — повторяют кардиналы.
Один Доменикин, без слов, слезами,
Приветствовал любимый труд Аллегри.
Доменикин, ты как ребенок плакал!

Зампиери. *И потому, что я не музыкант!*
Люблю я ваше дивное искусство;
Я изучил его, как сам ты знаешь,
Довольно хорошо, но сочинять
Я не умею. Зависть мне чужда,
И потому, что я не музыкант!

Аллегри. А ты бы был великим музыкантом,
Дивлюсь я часто твоему сужденью.
С каким умом прекрасное находишь,
По нашему, в посредственном! Как часто
Великое, по отношеньям нашим,
Находишь ты посредственным! Но скромно,
Без притязаний, без обид, насмешек...
Увы, таких ценителей не много!

Зампиери. Грегорио! Быть может, наше сердце
Скорей, чем разум, склонно к заблужденью.
Но *в музыке я сердцу волю дал,*
И не раскаялся еще ни разу...
Ах, да, Аллегри! Кажется, ты видел.
Мои чембалы!

Аллегри. Видел!

Зампиери. Лютню?

Аллегри. Видел.

Зампиери. Я начал делать в новом роде арфу.
Хотелось бы и в арфе хроматизм
Соединить с диатонизмом. В пеньи
Есть полутоны, в инструментах также,
Где есть смычок, там есть и полутоны.

Так отчего ж готовый полутон
Не дать и арфе?

Аллегри. Будет слишком сложно.

Зампиери. Не все ль одно! Ведь те же десять пальцев.
Играют на чембалах и на арфе.
Мне кажется, не смею уверять,
Я понял муссикийское искусство[778]
Великих греков. Времени немного,
А я бы принялся и за перо:
Так не расскажешь... Вот и эта арфа...

Те же и **Лоренцо,** входит поспешно.

Лоренцо *(к Доменикину)***.**
Ну, слава Богу, дома! Приор просит,
Чтоб вы пришли сегодня в монастырь,
Сейчас же... Там художники!..

Зампиери. Зачем?

Лоренцо. А Бог их знает...

Зампиери. Кто же там?

Лоренцо. Ланфранко,
Мадерна...

Зампиери. Чтó, жена? Я говорил!
Не быть добру...

Чечилия. Лоренцо! разве приор
Не сказывал, зачем зовет его?

Лоренцо. Не сказывал.

Зампиери. Я говорил! Куда зайдет Ланфранко,
Там для Зампиери места недостанет.

(Одеваясь.)

Досадно! Я устал переносить
По слухам мне известные пронырства;
Теперь лицом к лицу зовут терпеть
Врагов моих насмешки и коварство.
Живи, терпи! Вот рыцарский девиз
Тяжелой жизни. Да терпеть не трудно,
Пока не муж и не отец. Но дети,
Жена... Как сон я видел этот зов,

[778] Музыкальное искусство.

Я ожидал от приора чего-то
Недоброго и дождался... Простите!

(Уходит.)

Аллегри. И я с тобой! Постой! Дорогой кончим
Наш разговор...

Чечилия. Идите с ним, идите!

Чечилия, Лоренцо и дети.

Чечилия. Лоренцо, ради ран Христа! Лоренцо,
Не знаешь ли, что́ значит приглашенье?
Зачем туда художники пришли?

Лоренцо. Не знаю. В монастырь приехал новый
Строитель церкви кардинал Перетти,
Племянник старого Монтальто[779]. С ним
Ланфранко и Мадерна. Обошли
Работы дяди... кардинал сердился
За медленность и говорил, что если
Не кончит дядя купола в посту,
Так он ему не выдаст денег...

Чечилия. Боже!
Все наше состоянье!..

Лоренцо. А Ланфранко
В ответ сказал, что дядя кончит купол
К Святой неделе будущего года.
Потом они из церкви вышли; долго
Мы ставили под куполом леса,
Как вдруг приходит приор и велит
Оставить все и звать Доменикино.
Я более не знаю ничего!

(Уходит.)

Чечилия и дети.

Чечилия. Все кончено! Враги проснулись! В церковь!
Пойдемте, дети... Детская молитва
И слезы матери ему помогут.
У Господа ходатайствуют дети!

---

[779] Перетти ди Монтальто Франческо (1597–1655) — кардинал. Известно, что он отвечал за выполнение работ по возведению фасада церкви Сант-Андреа-делла Валле в стиле барокко (арх. К. Райнальди, 1663 г.).

Явление третье

Комнаты приора в монастыре Регулярных клериков Театинских[780] в Риме.
Зала наполнена художниками. Монахи хлопотливо проходят через залу их других покоев.

Ланфранко, Франческо Периеро, Франческо Барбиери (Гверчино), Пиетро Беретини di Cortona, **Доменико Фети** и весьма многие другие живописцы стоят группами и тихо разговаривают.

Периеро *(подходя к Ланфранко)***.**
Кто это был у вас сегодня утром?

Ланфранко *(рассеянно)***.**
Кто?.. Дон Гримальда, старший кавалер
Двора наместника в Неаполе. Испанец,
В художествах без вкуса. Для него
Молва — закон.

Периеро. Зачем он был у вас?

Ланфранко. Просил совета... Пустяки! не стоит
Об этом говорить... Вот и Карраччи.

Те же и **Антонио Карраччи.**

Карраччи. Ланфранко! я пришел, но против воли.
Ты знаешь, кардинал Перетти молод;
От ранней чести, от богатств несметных,
Которые достались от Монтальто
И от других домов, он стал надменен...
Так понимаешь, что с моей горячкой...
Ланфранко *(тихо ему)***.**
Все в сторону! На этот только день!
Я отслужу.

Карраччи. Пожалуй, для тебя!

Те же и **Гвидо Рени,** разодетый щеголем, но бледный, расстроенный.

Гвидо. Зачем нас звали?

Карраччи. Главный архитектор
Апостольских строений отказался
Окончить купол к празднику.

Гвидо. Ну, что ж?
В противном не уверим мы Зампиери!
Он это должен лучше знать.

[780] Театинцы (Конгрегация регулярных клериков Божественного провидения) — монашествующий орден, основан в 1524 году святым Каетаном Тиенским.

Фети. На срок
Доменикин не станет и работать.
И что́ за нужда этим Театинцам
Спешить с таким великолепным храмом?..

Гвидо. Уж это знают Клерики, а нам
Зачем в дела духовные мешаться! *(Периеру)*
Франческо, я тебя у Костагути
Давно не видел...

Периеро. Не достало денег,
И я играть уж больше не хочу.

Гвидо. Мне невезет. Вчера я проиграл
Сто шестьдесят пиастров.

Периеро. А сегодня?

Гвидо. Не кончили игры. Нам помешали.
Я не хотел обидеть кардинала,
И Гвальди сдал игру.
    Ланфранко, здравствуй!
Как ты одет!

Ланфранко. С работы.

Гвидо. Всё равно.
Мы в самом деле небрежем одеждой,
И повод подаем к насмешкам черни!
За милю живописца узнают!
А быть опрятнее совсем не трудно.
Ведь мы жрецы. Наружностью своей
В народ должны почтительность вселять:
Нас скоро принимать начнут за нищих,
И так, как на ремесленников, смотрят.
Мы сами уронили уваженье,
Которым пользовались и Рафаэль,
И Буонаротти, и да Винчи[781]. Должно
Стараться быть со всеми наравне,
И во дворцах вельмож и кардиналов
Быть дорогими, ценными гостьми,
А не торчать из милости в гостиных...

Карраччи. Да это все похоже на пронырство!
Пускай Доменикино и Альбано

[781] Леонардо да Винчи (1452–1519) — известный итальянский живописец, ученый.

Таскаются по лестницам, прихожим...

Ланфранко. Всегда вдвоем! Таинственна их дружба!

Карраччи. Ничуть! Теперь по должности Зампиери
Имеет тьму работ, а сочинять
Он не горазд. Вот за него Альбано,
По бедности, изволит сочинять;
Тот платит деньги...

Ланфранко. Вот что́!

Карраччи. Право чудно!
Как в Рим Зампиери в первый раз приехал,
Он даром жил у этого ж Альбано,
А ныне... благодетель... секретарь!
Зампиери думает, что это тайна,
Но, говорят, недавно сам Урбан
Сказал ему в глаза об этом.

Ланфранко. Право?
Что́ ж Доминик?..

Карраччи. Смутился, начал лгать...
Голоса. Доменикин!.. Доменикин!..

Те же и **Зампиери.**

Гвидо *(идет к нему навстречу).*
Зампиери!
Ты без Альбана!..

Зампиери. Это что́... Насмешка
Иль ветреный вопрос?.. Как, без Альбана?

Гвидо *(смешавшись).*
Я думал, он с тобой придет. Давно
Его не видел. Ну, а ты каков? Окончил
Андрея?..

Зампиери. Нет еще.

Гвидо *(рассеянно)***.**
К Святой неделе.
Ты хочешь кончить...

Зампиери *(с досадой)***.**
Как, к Святой Неделе?
Естественная невозможность!

Гвидо. Полно!

Прости меня! Без умысла, ей-богу! *(про себя)*
Проклятый проигрышь! Я перепутал...

(Все смеются.)

Зампиери *(про себя)***.**
И я молчу, как будто я преступник!
В глаза смеются...

Карраччи *(Периеру)***.**
Как я благодарен
За ваш подарок! Славная гравюра!
Представьте, в Риме этот чудный образ
Почти совсем был неизвестен; даже
Нашлись такие люди, что́ решились
Незнанием воспользоваться Рима
И выдавать с него плохие списки
За собственное сочиненье...

(Большая часть художников злобно улыбаются.)

Зампиери *(про себя)***.**
Боже,
Куда укрыть невинные глаза
От злобных взоров зависти бесстыдной!
А стоит ли оправдываться?

Гвидо *(обращаясь к Карраччи)***.**
Полно!
Антонио, ведь это неучтиво...

Зампиери *(останавливая проходящего монаха)***.**
Где приор, ради Бога?..

Монах. Обождите.
Не можете спокойно посидеть!

(Уходя.)

Нетерпелив, как будто кардинал...

Зампиери. Монах!.. Но Бог с тобою!

Приор *(отворяя дверь)***.**
Кардинал!

Те же, **кардинал Перетти**, **Приор и** монахи.

Приор. Дозволит ли светлейший кардинал
Представить Доминика Зампиери,
Которому покойный дядя ваш,

Блаженной памяти Монтальто...

Перетти. Знаю.

(Тихо Приору.)

Довольно! Вы учтивы слишком, Приор,
И снисходительны, а эти люди
Не чувствуют внимательности вашей.
Я объяснюсь по-своему... Позвольте!

(Громко Зампиери.)

Намерены ли вы, синьор художник,
К Святой неделе кончить ваши фрески?

Зампиери *(почтительно)***.**
Я не могу, светлейший кардинал!

Перетти. Не можете? Ну так *другие* могут.

Зампиери. Мне кардинал Монтальто обещал
Отсрочить...

Перетти. Кардинал Монтальто умер.
Бог знает, что́ он мог вам обещать.
А я хочу, чтобы к Святой неделе
Храм был готов...

Зампиери. Когда хотите, можно
В три дня огромный купол расписать,
Но не на славу, а на стыд всеобщий.
Моя рука поденщицей не будет.

Перетти. Какая дерзость! Знаешь ли, художник,
Что я смеюсь над гордостью твоей?
Не думаешь ли ты, что, в самом деле,
Ты что́-нибудь отличное от прочих?
Твое искусство — только плод ученья.
Я знаю, вы себе вообразили,
Что ваша ловкость красит холст и стены —
Особенное тайное призванье,
Что вы не люди, что у вас есть тайны
Священные... К чему вся эта ложь?
Чтоб обаять толпу священным страхом
И отобрать у ней побольше денег!

Всеобщее движение негодования.

Не забывайтесь! Вас избаловали,
Вам вбили в голову, что, в самом деле,

Рожденье в вас таланты положило.
Поверьте, вы в моих глазах такие ж
Художники, как мой маляр придворный,
Которому велю заборы красить.
Есть видимая разница меж вами:
Вы более, он менее учился.
Я деньги вам даю: чего же больше?
Ведь вы из них хлопочете. Торгуйтесь!
Кто менее возьмет с меня за купол,
Тот с превосходнейшим талантом. Приор,
Откройте им немедленно торги.
Я еду в Латеран[782] и жду ответа...

Одни живописцы.

Голоса *(между ними)***.**
Торги на Божий храм! — Пускай сам пишет! —
И совестью и честью торговать! —
Будь проклят, кто возьмет с Перетти деньги! —
Пусть, как Иуда, давится сребром! —

Фетти. Я кипящей смолой,
Черной, гнусной смолой
Твой портрет напишу,
На уста положу
Слово хуленья!
А на бледном челе,
Как в зеркальном стекле,
Я повешу пятно,
Отверженья клеймо!
Да, отверженья!

Гвидо. И стоит ли невежа нашей злобы!
Ведь он не из себя хулил искусство.
Чтó он? Символ холодности всеобщей,
Которая искусства разрушает.

Зампиери. Кто силен Божий дар в душе разрушить?
Искусство — принадлежность всех веков,
И больше: век покорствует искусству.
Оно не раб бессмысленной толпы,
Но подмастерье глупых мудрецов,
Которые в посредственности дерзкой

[782] Латеранский дворец — резиденция римских пап в IV–XIV вв.

У алтаря, завистливо беснуясь,
Несокрушимые подножки гложут.
Пуская шипят враги святого чувства!
Поверь, то человечества последки,
Людская грязь, нечистый сор земли!..

Многие. Да будут прокляты враги искусства!..

Зампиери. Не проклинайте! *Бог им в наказанье,*
На место сердца положил пустыню.

Те же и Приор.

Приор *(садясь за стол)*.
Светлейший кардинал вас приглашает
Немедленно начать торги...

Гвидо. Торги!
Художество дороже красной шапки,
А шляпы Гвидо золотом не купишь!

(Уходит.)

Гверчино. На стенах, посвященных Божьей службе,
С торгов писать я не умею.

(Уходит со многими другими.)

Беретини. Приор!
Я слишком молод для таких работ
И в состязание вступать не смею.
(Уходит с другими).

Фети. Я уважаю самого себя,
А торгашей святыни... презираю!

Приор, **Зампиери**, **Ланфранко** и **Карраччи**.

Приор. Напрасно сердятся: сам кардинал
Открыл торги, я только исполнитель.

Карраччи. Художник — раздражительный ребенок,
А кардинал и сам еще недавно
Стал мужем называться. Слишком молод!
Я знал, что будет буря, но не думал
Что он забудется при мне... Довольно!
Об этом должно папе донести,
Он голову намоет кардиналу...

Те же, (кроме **Карраччи**).

Приор. Все так, да надо кончить чем-нибудь...

Ланфранко. Я уважаю вашу осторожность:
Не обеспечив платы и работ,
Мы можем быть игрушкой доброй веры.
Начнем же торговаться!

Зампиери. Никогда!
Я медленно работаю: но кто же
Посмеет в лености упрек мне сделать?
Я каждый день в воздушной колыбели,
С утра до вечера живу во храме,
Неутомимо ходит кисть моя.
Все главные окончены картины,
Остался купол; он готов в картонах
И я переведу его на стены
Во столько времени, во сколько можно,
Со мною торговаться не позволю.
И знайте, я *дарю мою работу,*
Не вам, а Богу моему и Церкви!
Я беден златом, беден славой, Приор;
Но я богат и совестью и чувством.
Торгуйтесь! Пусть художники возьмут
Дешевле моего. Поверьте, зависть
О золоте хлопочет, не о славе.
Я славой жертвую? Я лучше знаю,
Кто я и что́ могу. Торгуйтесь, люди,
Но вы уступите Доменикино.
Прощайте! Я иду работать... даром...

Приор и **Ланфранко**.

Приор *(встает)***.**
А, если даром!.. кончены торги,
Дешевле, кажется, нельзя работать...

Ланфранко. И вы ему поверили!.. Бедняк,
На что́ он купит краски? Весь в долгах,
Он не пойдет на новые издержки,
А в долг, ручаюсь, больше не дадут.
Вам, кажется, сокращены издержки?
О, нет, они отсрочены, и только!
А между тем во храм не ходят люди.

Приор. Взялся, так должен кончить...

Ланфранко. Должен, должен!
Но может ли?.. Посредственный художник,
Известный «Вол» по своему бессилью,
По тупоумию, в припадке злобы
Он мог вам обещать весь Рим раскрасить:
Но может ли исполнить обещанье?
Посредственность хвастлива и дерзка.
Притом он пишет купол в первый раз.
Тут надобна сноровка и уменье.
Он в дерзости труда не хочет взвесить.
И даром он взялся писать с расчетом:
Он знает — если выйдет хорошо,
Из сострадания ему заплатят,
А выйдет худо, за бесплатный труд
И взыскивать не станут. Верьте, хитрость
Придумала, незнанье обещало.
Клянусь, он купола не может кончить,
Не только к празднику, и к Вознесенью[783]!
А может быть, и никогда.

Приор. Ланфранко, вы меня смутили...

Ланфранко. Приор,
Вы знаете, что кардинал Перетти
Особенно к Ланфранко благосклонен.
Неблагодарным быть я не хочу.
И должен правду говорить. Светлейший
Уж объявил святейшему отцу,
Что в светлое Христово Воскресенье
Откроет храм Андрея, а Зампиери
Не кончит купола; клянусь, не кончит.
Ведь купола писать привык Ланфранко?

Приор. Да я его писать заставлю силой!

Ланфранко. Как детское понравилось вам «даром!»
Как будто от него поспеет церковь.
Заставьте силой вашего монаха
Без знанья нот обедню сочинить,
Не может он, хотя бы и желал,

[783] Вознесение Господне — религиозный праздник, который отмечается в четверг на сороковой день после Пасхи.

Двух нот склеить... Простите, добрый приор,
Не избежать вам гнева кардинала!
А о художниках не говорю...
И так все легкомыслию дивились!..

Приор *(в раздумье)***.**
Ну, что ж бы вы за этот купол взяли?

Ланфранко. Все, чтó назначит кардинал Перетти.

Приор. Без шуток? Вы решаетесь, Ланфранко?
Ланфранко. Я не пришел бы на торги...

Приор. Ланфранко,
Не худо б, ради верности, бумагу
И с означеньем срока и цены...

Ланфранко. Все, чтó хотите!.. Я на все согласен!

Приор. К Святой Неделе?..

Ланфранко. Да, к Святой неделе.

Приор. И так торги за вами остаются?..

Ланфранко. За мной!

Приор. А цену...

Ланфранко. Кардинал назначит.

Приор. Так по рукам!

(Отходя, тихо.)

Поистине, вот счастье!
Один без денег жертвует работой,
Другой взялся писать почти что даром:
На щедрость кардинала положился!

Ланфранко *(один)*.
Зампиери, *поезжай теперь в Неаполь!*

Явление четвертое

Декорация второго явления, второго акта; мастерская Доменикина.
Чечилия, **дон Гримальда**, **Альфонсо** и другие ученики Доменикина за работой.

Чечилия. Повремените! Он сейчас придет.
Я жду его к обеду...

Дон Гримальда. Как прекрасен
Святой Франческо! Для кого он писан?

Чечилия. Не знаю.

Дон Гримальда. Я могу его купить?

Чечилия. Не знаю... Кажется, он возвратился!..
Вот муж мой.

Те же и **Зампиери.**

Дон Гримальда. Как! Художник знаменитый,
Прославленный в такой глубокой грусти?

Зампиери. Я знаменит несчастьями моими,
Прославлен злобою моих врагов...
Прочь все холсты, Чечилия! Окончу
Андрея и в Болонию уеду...

Чечилия. Доменикин! о чем ты говоришь?

Зампиери. О люди! Вы неистощимы в злобе.
Я знаю, вы замучите меня!
Но об одном прошу, молю: скорее!

Дон Гримальда. Оставьте Рим скорей.

Зампиери. Везде есть люди!

Дон Гримальда. Синьор, я в Рим приехал вас избавить
От огорчений и врагов...

Зампиери. Но кто вы?

Дон Гримальда. Я — дон Гримальда, старший кавалер
Двора наместника в Неаполе; приехал
Вас пригласить от имени д'Алкалы
К нам переехать на житье в Неаполь.

Чечилия *(бросаясь к мужу)***.**
На смерть! На смерть! Недавно Гвидо Рени
Бежал оттуда: кавалер д'Арпина
Бежал оттуда; он не убежит,
Погибнет и семью свою погубит!

Дон Гримальда. Синьора, это басни. Были, правда,
Разбойники, но все истреблены...

Зампиери. В Неаполь! Там, быть может, люди лучше,
Честнее, справедливее быть может,
Наместник ваш — не Римский кардинал;
Художники — не бешеный Ланфранко...

Дон Гримальда. И так...

Зампиери. Я не могу. Я — главный зодчий
Апостольских строений...

Дон Гримальда. Если папа
Отпустит вас!..

Зампиери. Меня не пустит приор
Монахов Театинских. Я обязан
Андрея della Valle кончить даром,
На собственных издержках...

Чечилия. Чтó я слышу?
Так наши деньги...

Зампиери. Все, мой друг, пропало!

Дон Гримальда. Позвольте предложить, синьор, за эту
Картину тысячу пиастров. Очень
Мне нравится ваш превосходный труд.

Зампиери. Во-первых, если продавать его,
Он стоит только шестьдесят пиастров,
Но я продать его не смею.

Чечилия *(тихо ему)***.**
Друг мой,
Продай, ради детей твоих, продай!

Зампиери. Чечилия, он церкви посвящен,
Он дар обетный в церковь капуцинов.
Возьми его, Альфонсо, отнеси,
Да не волнует сердца искушенье,
Да примет орден чистый дар Зампиери,
Обетованный за рожденье сына!
Прости, Франческо?

(Альфонсо несет картину к дверям.)

Нет, постой, Альфонсо!
Я сам его повешу в церкви, сам...

(Берет картину и хочет идти.)

Те же и **Альбано.**

Альбано. Куда? Постой! Как я ни слаб, ни болен,
Но принужден, велением Урбана,
Тебе его немилость объявить...

Чечилия. Неужели условился весь мир
Несчастного терзать? Его друзья,
И те приносят только огорченья...

Зампиери. Я слушаю, Альбано, говори!

Альбано. Ты более не главный архитектор
Апостольских строений...

Зампиери. Справедливо!

Все. Как, справедливо?

Зампиери. Да скажи, Альбано,
Чтó я построил в Риме? Ничего!
Я мог построить, и ничуть не хуже
Бернини и Мадерны: это — так;
Но мне не позволяли. Прав святейший!
Я занимаю место бесполезно,
А эти строят... и... не без успеха.
Чтó их, тó их. Я не ропщу на папу.

Дон Гримальда. Чтó ж вас теперь удерживает в Риме?
Чтó за охота Вам работать даром.
Вам чрез меня наместник предлагает
За каждую фигуру сто ефимков[784]*,*
За полфигуры пятьдесят ефимков,
И двадцать пять за голову... Потом,
По окончании работ, наместник
Вам обещает выдать награжденье
Согласное с достоинством труда.

Чечилия. А жизнь его во что наместник ценит?

Зампиери. Жена, к чему подобные вопросы!
Как будто я могу в Неаполь ехать?
Я должен в Риме, в куполе Андрея,
От голода и жажды умереть;
Но с кистию в руке, в устах с молитвой.
Простите, кавалер! Мне надо в церковь
Франческо отнести... Прости, Альбано!

(Увидев входящего монастырского слугу:)

Еще! Я не могу уйти отсюда
И сердцу моему вполне предаться!

Слуга *(подает письмо)***.**
От приора Андрея делла-Валле!

(Уходит.)

Зампиери *(развертывает и читает)***.**
«Художник Зампиери, вы свободны

[784] Ефимок — серебряная монета.

От всех работ Андрея делла-Валле;
Как вы не соглашались на торги,
То вследствие последней переторжки
Работы остаются за другим...
С отличным уваженьем, честь имею...»
И даром не хотят моих трудов!

(Всеобщее продолжительное молчание.)

Зампиери *(взяв за руку Альбано, отводит его в сторону)***.**
Альбано, ты прославленный художник,
Твоих трудов ржа зависти не гложет.
Мой друг, Альбано, будь чистосердечен!
И дай совет: на что́ решиться?.. ехать
Иль оставаться в Риме?

Альбано. Оставаться.

Зампиери. На смерть голодную?..

Альбано. Послушай, друг мой!
Брось живопись... она неблагодарна...
Займись усовершением музыки...
Я слышал, ты великий в ней знаток...

Зампиери *(с ужасом отступает от него)***.**
Альбано!

Альбано. Видишь, я чистосердечен.

Зампиери *(с криком)***.**
Я еду, дон Гримальда! Еду, еду!

Чечилия. Доменикин! У ног твоих...

Зампиери. Я еду!
Жизнь коротка, спешите, дон Гримальда!
Мне в Риме не дают расправить крылья!
Я здесь плохой, ничтожный живописец!
Я спорил с вашим славным Гвидо Рени,
И не без чести спорил; и с тобой,
Альбано, я не избегал работать,
И, кажется, сообществом своим
Я ни себя, ни друга не унизил...

Чечилия. Забудь о славе суетной, Зампиери,
А помни — ты отец...

Зампиери. О, помню, помню,
Как за меня великий Аннибал

Корил своих учеников! Я помню,
На чердаке стоял мой Иероним,
А зависть не могла его забыть,
Сыскала и разбилась... Помню, помню!
Тогда я был еще и слаб и молод:
Теперь я муж, и чувствую себя!
Венец мой в Риме: рвите, он велик,
Пока последний лист изгложет зависть,
В Неаполе сплету другой венец...

Альбано. Послушай, друг!..

Зампиери. Благодарю, Альбано,
Чтó ты не в юности моей печальной
Открыл свое убийственное мненье...
Ты погубил бы, может быть, Зампиери.
Теперь я муж и чувствую себя!
Твой суд, Альбано, слабый отголосок,
Моих врагов: то не твое сужденье,
То мысль наносная, ветр ядовитый,
Отравленный завистливой корыстью.
Ты не причастен, друг мой, к заговору...
Но слабонравие... Я все прощаю.
И более! Ты был один мне другом
И благодетелем. Я благодарен!
По гроб услуг твоих я не забуду!
Но увенчай свои благодеянья:
Пришла пора... и я у ног твоих!

Альбано *(хочет поднять)***.**
Доменикино!

Зампиери. Слушай! Я не встану!
Не о себе молить тебя хочу.
Ты славен! Рим почтительно глядит
На славного ученика Карраччи!
От зависти... ты не спасал меня,
Не мог спасти. Спаси ж мои творенья!
Как Лот, бегу из римского содома,
Не оглянусь, как узник, на темницу...
Пускай клянут в нем память Доминика?
Но... друг!.. не выдавай моих творений
Голодному и злому молотку...
Пускай бегут в Неаполь! Гроб страдальца

Пусть вырвут из холодных недр земли!
Растопчут кости. Все равно! Без них
Земля велит им в землю обратиться:
Но не давай ругаться над искусством!
Его хозяин — позднее потомство.
Оно придет и пусть разбудит нас. *(Встав)*
А вы, почтенный кавалер Гримальда,
Наместнику скажите, что Зампиери
С восторгом принимает приглашенье,
Столь лестный и столь выгодный призыв.
Остаток лет да примет ваш наместник
Как жертву для семейства моего.
Я не хочу подписывать условий!
Условие одно. Когда, по воле
Небесного Отца, умрет Зампиери,
Пусть будет ваш наместник им *отцом!*
Простите, дон Гримальда: может быть
Вы к смерти призываете Зампиери...
Благодарю вас и за это... Часто
И смерть благодеянием бывает!
Я виноват в любви моей к искусству,
Но дети и жена моя невинны:
Им дайте жизнь, мне тихую могилу.
Теперь мне все равно, где умереть!
Мне мачихой Болония была,
Рим — душной, нестерпимою темницей:
Так пусть Неаполь будет мне кладбищем,
И умереть приятно на свободе!
Я еду, завтра же!

Чечилия *(с отчаяньем)***.**
Он не поедет!
Не слушайте! Я не пущу его!

Зампиери. Честное слово, дон Гримальда, еду!

Чечилия. Честное слово, не поедет! Богом
Клянусь!.. Сюда, о дети! помогите!..

Зампиери. *Клянуся Богом в первый раз:* я еду!

Чечилия *(падает без чувств)***.**
Постой!.. Совершилось!.. Дети, вы погибли!..

(Чечилию уносят. Все молча и грустно расходятся.)

Доменикино Зампиери, один, ходит по мастерской, собирая и укладывая в папки разные рисунки.

Прости, моя таинственная келья!
Не раз в ней пролетало вдохновенье!
Немало чувств в тебе перебывало,
Немало вздохов сохраняют стены!
Разрушатся, но не изменят стены,
Не соберет моих страданий зависть,
Их неподкупный камень не отдаст.
Свободен я, искусство, я свободен!
Я царь моих поступков и трудов...
Меня зовут благословить Неаполь
Печатью вдохновенного труда...

(Остановясь перед огромным чистым картоном.)

О, чем тебя прославить, чудный город!..
История Неаполя печальна!
Легенды скучны, сказки их ничтожны!
Чу!.. ходит ветер в паутине вздохов,
И сердце им ответствует Зампиери...
Хоть повесть жизни коротка, но в ней
Бывают превосходные страницы...
Святой Январий! дай еще одну
Богатую, роскошную страницу,
А я тебя на куполе притвора
Представлю... Что́ за мысль! Святой Январий,
Благодарю! Я вижу всю картину...

(То отходит, то приближается к картону, руками как будто располагает на нем группы; весь в огне.)
(Картина[785].)

Горит чело Везувия[786] седого,
Душа его свирепо говорит:
«Вокруг меня когда-то жили люди;
Их нет! я не люблю живых людей!
Зачем же ты, из синих волн, так гордо
В пустыне стал красавец городов?

---

[785] Vies et œuvres des peintres les plus célèbres (Dominiquino, planche 96) / par [C.P.] Landon, [Paris], 180[5]. *Примечание Н.В. Кукольника.*

[786] Везувий — действующий вулкан, расположен в 15 км от Неаполя, одно из больших его извержений произошло в 1631 году.

Здесь — все мое! Дай место мне, Неаполь!
Погибни... или в море отступи!..»
Сказал — и перси исполина смерти
Вздохнули. Застонал безмерный воздух!
И тучи в черную стеклись громаду!
Проснулось море синее и бурно
От недр земли скалами отбежало...
Шатнулась твердь... затрепетал Неаполь!
Напрасно молнии крестятся в мраке,
И гром в жерло Везувия седого
Глаголет разрушительное слово...
Не видно и не слышно... Он, Везувий,
Гранит в песок стирая, землю в пепел,
Широкою рекою брызнул пламя
И внутренность земли волнами двигнул.
Дыханием его леса пылают,
Источники от блеска иссыхают...
Твой жребий выпал, горестный Неаполь!
То на тебя войной идет Везувий...
Проснулся город, украшенье мира,
Земной цветник. Епископ с духовенством
Идут ко смерти приготовить паству.
Спасенья нет!..
Там набожный старик
Упал под бременем креста; там дева
Символ ужасной смерти держит — череп:
Сама не знает, где его нашла,
Куда его несет. Там двое нищих,
Как милостыни, смерти ждут; скупец
Им злато отдает, но по привычке,
Без радости, приемлют поздний дар.
Там над ребенком, камнями убитом,
Ломая руки, плачет мать; там дети
В невинности грозы не понимая,
Глядят на смерть, как на простой пожар.
Там юноша низвержен с колесницы,
Убитый страхом, пал в толпу бегущих.
Смятенье, шум, вопль, слезы и рыданья
Везувию нестройным хором вторят...
Но... вот монах с распятием в руках
Между людей восстал, как из могилы,

И повелительное начал слово:
«О, маловерные! Куда бежите?
Где, кроме Бога, вам спасенье есть?
Святый Январий нас спасет от смерти!
Я верую, вы веруйте со мной!..»
Вот... в облаках, в епископской одежде,
Как ясная заря... течет Святитель!
Воздвиг свой жезл, — потух седой Везувий!
В пути своем окаменела лава,
Испуганные тучи разбежались,
И море снова обняло Неаполь!

Чечилия *(отворяя двери с детьми)*.
Доменикино, что́ с тобой?

Зампиери *(преклоняясь перед картоном)*.
Молитесь!
Хвалите Господа!.. Спасен Неаполь!

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Доменикино в Неаполе

Действующие лица:

Дон Педро Риверра, герцог д'Алкала, наместник Неаполитанского королевства.
Граф Монтеррей[787]**,** гранд Испании, новый наместник.
Дон Диомид Караффа, герцог Каталонский.
Епископ.
Аббат Амитранто.
Дон Родриго Геррера Тордесильас, секретарь герцога.
Маркиз Вико.
Николао Сперанца, библиотекарь королевского книгохранилища.
Доменико Зампиери.
Чечилия, жена его.
Киара, его дочь.
Лоренцо, его племянник.
Джио Аньоло Канини[788]**,** его ученик.
Коцца[789]**,** тоже.
Пиедро, монах.
Франческо Ланфранко.
Киара, его жена.
Анджелика и пять других дочерей его.
Катарина, их няня.
Дон Пеппо Риберра ди Хатива[790]**,** прозванный Эспаньолето, живописец.
Маргарита.
Карачьоли[791]**,** неаполитанский художник.
Коренцио, тоже.
Траккио, тоже.
Гости Доменикино, неаполитанские художники, испанский солдат, народ; тени.

АКТ ПЕРВЫЙ

Явление первое

Capella del Tesauro в неаполитанском дворце; одна фреска совершенно окончена и задернута полотном, другая вполовину; по свежей накладке Доменикино пишет картину.

Зампиери и **Пиедро.**

Пиедро. Бог-помощь, Доминик!

Зампиери. Благодарю.
Ты здесь давно?

---

[787] Монтерей Мануэль де Суньига (?–1637) — граф, вице-король Неаполя (1631–1637).
[788] Точнее, Канини Джованни-Анджело (1617–1666) — живописец, рисовальщик.
[789] Коцца Франческо (1605–1682) — живописец, гравер.
[790] Рибера Хосе де (прозв. Спаньолетто) (1591–1652) — живописец, гравер, рисовальщик.
[791] Карраччоло Джованни-Баттиста (1570/75/78–1635/37) — живописец.

Пиедро. Вошел сию минуту.
Позволь присесть. Скажи мне откровенно,
Я не мешаю?

Зампиери. Нет. Люблю работать,
Когда есть с кем словечко перебросить...

Пиедро. Ну, что? Успешно ли идет работа?

Зампиери. Благодаренье Богу, хорошо!
Вот за холстом уже одна картина,
Закрытая от любопытных глаз.
Как буду выходить, тогда открою,
Пусть сохнет на замке... Теперь накладка,
Ты видишь, стынет, надобно писать...

Пиедро. Прости нескромности, позволь спросить,
Зачем в картине это покрывало?
Когда бы ты хотел скорее кончить,
Ты не отделывал бы так прилежно
Малейших складок...

Зампиери. Видишь, добрый Пиедро,
Тут политическая есть причина.

Пиедро. Какая?
Зампиери. Ты не знаешь, может быть,
Что мне *за целую фигуру сто,*
За полфигуры пятьдесят ефимков,
А двадцать пять за голову назначил
Наместник. Вот враги и говорят,
Что *я нарочно множество фигур*
Стараюсь помещать в своих картинах,
Чтоб более взять денег. Я решился
Их обвиненье делом опровергнуть:
На полкартины бросил покрывало,
А за него мне не дадут и павла[792]...

Молчание. Доменикино долго работает, не говоря ни слова, потом, отступив от картины на несколько шагов, в сильном волнении.

Зампиери. Какое выраженье дать лицу?..
Не слишком ли оно уже печально?
О, нет, отчаянье — предел несчастий!..

Поспешно подходит к картине и продолжает писать лицо одной из фигур картины, напевая вполголоса.

---

[792] Имеется в виду паоли — серебряная монета в Папской области в Италии.

Волны океана
Вздрогнули, бегут;
Крылья урагана
К ним грозу несут.
Видишь, из тумана
Два ладьи плывут,
Две ладьи с пловцами
Борются с волнами.
Отчаянье на море — слабый парус,
Зато отчаянье — надежный якорь!
Опять напевая:
Погляди на море!
Нет уже одной;
На морском просторе
В темноте ночной
Вот другая, в споре
С бешеной волной —
Море злобно стонет;
Но ладья не тонет...

Снова отступает.

О, сколько в это страшное мгновенье,
Испуганных отчаянных людей!..
Легко смеяться ужасам могилы;
Но умирать!..

С выражением в лице действительного ужаса.

Как! в эту глубину?
Есть у меня жена и дети... Боже!
И в эту пропасть, может быть, и дна
В нем не бывало. Умирать... О, ужас!
Дай мне спастись! Клянусь детьми моими,
Я ни ногой на воду...

Пиедро *(подошед к нему и легонько ударив по плечу)*.
Друг, опомнись!

Зампиери *(пришед в себя, с досадой)***.**
Друг! Ты мне друг? А помолчать не хочешь,
Когда с тобой я говорить не в силах...
Я думаю, что лучший друг есть тот,
При ком молчать могу я незаметно
И говорить с самим собой...

Пиедро. Прости!
Мне стало страшно...

Зампиери. Мне еще страшнее...
Уж это мой несчастный нрав: *люблю*
Под род моей работы напевать
Иль вживе представлять подобный случай.
Писал я раз разбойника; давно,
Лет двадцать будет — Аннибал Карраччи
Еще был жив и заходил ко мне;
Вот он пришел однажды и находит,
Что я перед разбойником пою,
В ужасном роде песню... Странный случай!
Враги его прославили, однако
Умышленным притворным вдохновеньем.

Те же и **Сперанца.**

Сперанца. Синьор Зампиери, слава вашей кисти,
Триумфы на арене живописной,
С которыми сравниться могут только
Триумфы Зевксиса[793] и Апеллеса;
К искусствам выспреннее уваженье,
Которое ученых отличает
От племени плебеян и невежд, —
Внушило смелость заглянуть в святыню,
Где совершает подвиги Зампиери.
По имени Сперанца, а по чину —
Я главный и единственный начальник
Книгохранилища наместника.

Зампиери. Я рад
Свести полезное знакомство... Время
Не позволяло; я хотел вас видеть,
Но не успел: наместник приказал
Спешить работой...

Сперанца. Нет, спешить не надо.
Я видел в Риме славного Ланфранко;
Ему народ нелепо удивлялся,
В достоинство ему поспешность ставил,
Не зная, что великий Аристотель[794]

---

[793] Зевксис (420–380 г. до н. э.) — древнегреческий живописец.
[794] Аристотель (384–322 до н. э.) — древнегреческий философ.

Велит в труде быть *медленно-поспешным*.
Толпа народная не понимает
Тех рычагов изящного искусства,
Которыми художники подъемлют
Свои труды под купол высшей славы.

Пиедро *(тихо Зампиери)*.
Ты понимаешь, что́ он говорит?

Зампиери. Нет.

Сперанца. Это покрывало очень кстати:
Оно картину ловко разделяет
В два поприща — событие одно,
Легко его представить в полной массе;
Не трудно изумить нас многолюдством
И лицами картину испестрить;
Нет, дайте нам догадываться: глаз
Не должен собирать одну наружность,
Пусть ищет мысли, поводов, единства,
Пусть рассуждает... Но зато старик,
Простите, мне не нравится: зачем
Он этот занавес отдернуть хочет?
Пусть он рукой показывает людям,
Что там за покрывалом происходит.
Еще: зачем стоит кудрявый мальчик?
Однообразно очень, пусть он сядет:
Он более ту девушку откроет...
У ней прелестные должны быть формы,
А вы без надобности их закрыли...

Пиедро. Я думаю, что главная ошибка —
Зачем не ночь, а день в его картине?

Сперанца. Я с вами не согласен: есть предметы,
Для коих свет дневной необходим.

Пиедро. Тогда бы ночи не было в природе,
Для многого...

Сперанца. Не то вы говорите...
Ночь — недостаток света: как же вы
Хотите обнаруживать цвета
Одежд, земли, лиц, воздуха и моря?..
Пиедро. Все это ночью свой имеет цвет.

Сперанца. О! никакого. В этом я поспорю...
Вам Codice Atlantico[795] известен?
Там Леонард да Винчи говорит...

Пиедро. Слыхал и я об этой чудной книге;
Но жаль, она не издана...

Сперанца. Нельзя!
Притом *оно* — не книга, а собранье
Фигур математических, рисунков,
Стихов: стихи его совсем не дурны;
Я удивляюсь, почему стихи
До сей поры не изданы... В них много
Полезного для разысканий; впрочем,
Теперь бы их не поняли: наш вкус
Не очень любит древнее, тогда
Как только древнее одно изящно.

Пиедро. Да, правда: Рафаэль и Бонаротти
От древней живописи далеко
Отстали: пусть пеняют на себя!
Зачем произведеньям Апеллеса
Не подражали...

Сперанца. Но его картины
К нам не дошли.

Пиедро. А нам какое дело!
Пусть подражают: мы уж так привыкли
К антикам; мы не итальянцы, — греки,
Живем в обычаях Эллады, Рима,
Едва ли мы в Юпитера не верим.

Зампиери. Потише об антиках... Изучи
Их удивительное совершенство,
Не то заговоришь...

Пиедро. Против антиков
Я восставать не думаю: я верю,
Что это совершенство, но для греков,
Что изучать их должно, но никак
Не подражать с слепым предубежденьем.

---

[795] Имеется в виду «Атлантический кодекс» (Atlantic Codex) — многостраничный рукописный документ, созданный Л. да Винчи в 1478–1519-е гг., освещал различные области научного знания. Сейчас находится в Амброзианской библиотеке в Милане.

Неужели великий Бонаротти
Не изучал антиков, но умел
Быть независимым, согласным с веком,
С религией?..

Зампиери. На это я согласен.

Сперанца. Я — нет!

Те же и **первый гость.**

Гость. Простите, заняты работой,
Я на минуту: тетушка моя,
Маркеза Франка-Вилла, поручила
Просить вас завтра к ужину. Гостей
Не много будет, тетушка желает
Вас угостить по-древнему...

Зампиери. Мне трудно...
Я болен, занят...

Те же и **второй гость.**

Второй гость. Здравствуй, друг Зампьери!
Да брось писать! Здоровие расстроишь!
Поедем завтра на охоту, право!
А? Что?.. Люблю! Ни в честь противоречья!
А я тебе дорогой покажу
Такие виды, что в своей Тоскане,
В Ломбардии не встретишь: чудеса!
Советую тебе в твоих картинах
Употреблять окрестную природу:
Оно живее, более народно...

Те же и **епископ** (все встают).

Епископ. Не заезжал ли к вам наместник?

Зампиери. Нет!

Епископ. Так верно будет; он хотел заехать...
Его светлейшество знаток в искусствах
И любит все изящное; я... с ним.
Мы очень хлопотали видеть вас
В Неаполе... Исполнилось желанье...

После минутного молчания.

Не можете ли вы, мой друг, художник,
Мне оказать две важные услуги?

Зампиери. Вы можете приказывать Зампьери.

Епископ. Две принадлежности людей великих:
Одна — учтивость, а другая — скромность;
Соединяя множество талантов,
Вы ждете от невежи приказанья
Чтоб дать им крылья. Да, мой друг, художник, —
Невежа я в искусствах ваших! Правда,
Случалось мне советовать Риберре,
Он очень снисходителен и добр,
И принимал советы без насмешки...

Зампиери. А с благодарностью... Я бы желал
Быть столь же счастливым...

Епископ. Мой друг, художник,
Я ведь простой любитель, но любитель,
К несчастью, рассуждающий: мне трудно
Молчать, когда свое имею мненье.
Даст Бог, мы познакомимся короче...
Тогда увидите, что я невольник
Известных правил, собственных однако,
Почерпнутых из опыта и жизни...
Теперь оставим это, а о деле
Поговорим... Есть у меня сестра,
Которую я очень уважаю;
Она живет на вилле: я желал бы
Иметь портрет ее, но вашей кисти...
Так, я не сомневался, вы согласны.

Зампиери. Но...

Епископ. Успокойтесь! Мы уладим это...
Другая просьба мелочна, не стоит
Внимательности вашей: если ж время
Позволит вам в свободную минуту
Взглянуть на чистую бумагу, бросить
По ней карандашом две-три идеи,
Вы сделаете мне благодеянье,
Которое до гроба буду помнить.
Мне надобен листок заглавный к книге,
Которую издать намереваюсь.
Я вам пришлю тетрадь, мой друг, художник.

Те же, Геррера и **маркиз Вико.**

Епископ. А, секретарь Геррера! Чтó наместник?

Геррера. Отправился домой...

Епископ *(пожав руку Зампиери и уходя)***.**
Мой друг, художник,
Я к вам зайду в свободнейшее время.

Те же, кроме епископа.

Геррера. Вы заняты всегда большой работой.
Произведений меньшего размера
Не любите?..

Зампиери *(с приметной досадой)***.**
Старик, без вдохновенья,
Я стал любить покой, лень, праздность, негу...
Дай Бог окончить церковь перед смертью...

Маркиз Вико. К чему пророчить самому себе
То, что́ придет своей дорогой.

Геррера. Лучше
Забыть о старости и в час досуга
Искусной кистью разгонять те думы,
Которые тревожат по-пустому
Воображенье творческой души.

Зампиери *(сев на подмостках)***.**
Я ослабел от жара и трудов.

Геррера. Ну, а из старых, небольших работ
Нет с вами ничего?

Зампиери. За хлеб насущный
Я продал их.

Маркиз Вико. Жаль, дон Родриг Геррера
Прелестное собрание имеет;
Недостает Зампиери и Ланфранко.

Геррера. Ланфранко обещал. Он сам приедет
Сегодня, завтра... Вы, синьор Зампиери,
С ним не в ладах, я слышал.

Зампиери. Не в ладах!
О, люди, люди!.. Я был также молод,
Над злобою и клеветой смеялся,
Но никогда себе не позволял
Испытывать отраву змей и гадин...
Я их бежал, — они за мной бежали!
Нет пристани для честности; для злобы

Прибежище и в людях и в земле...
Свет для невинных — гладкая пустыня,
А для порочных — безопасный дом
С мильоном темных, тайных переходов...
Ходите в них, вы к ним привыкли, люди!
Такая тьма светильников у вас!
Лесть, клевета, коварство, подозренье,
Насмешка, честолюбие... ходите!..

Маркиз Вико. Припадок сумасшествия! уйдем!

Зампиери. Терпение — одно неистощимо;
У доброго — страдать, у злого — мучить...
Жизнь — терпеливый спор осла с лисицей...
Ох! скучно жить!... Ушли!.. Ну, славу Богу!..

Зампиери и **Пиедро.**

Пиедро. Твой разговор смутил гостей незваных!

Зампиери. Спроси, зачем они входили в церковь?..
Чтоб забросать желаньями пустыми
Недели две отрадного труда.
Один пришел вести ненужный спор
О том, чего не знает, знать не в силах...
Как будто можно начитать искусство,
Художеству из книг извлечь законы!
Другой в уничиженном самолюбьи
Пришел заказывать листок заглавный
Для неизвестной книги и портрет
Сомнительной сестры. Иной лукаво
Заводит речь о небольших картинах
Для пополненья глупой галереи,
Составленной из надписей, имен,
Где ни одной нет подлинной картины...
Спроси, зачем они входили в церковь?
Невинно останавливать работу.
Кто знает, может быть, враждебный умысл
Приводит ежедневно их в притвор!
Сомнительна их хитрая учтивость,
Сомнителен их странный разговор:
Он носит все цвета придворных сплетней
И все оттенки злобы живописцев,
Которые преследуют меня...

Пиедро. Мне кажется, ты многие гонения
Воображаешь.

Зампиери. О, любезный Пиедро!
Ты был бы выше Данте[796] и Петрарки[797],
Когда б ты мог создать воображеньем,
Что́ создает действительная злоба
И зависть... Бросим этот разговор.
Пора домой! Я холст теперь сниму,
Ты посмотри на конченную фреско.

Отдергивает полотно и в ужасе отступает.

Святой Январий!..

Пиедро. Что́ с тобой?

Зампиери. О, Пиедро,
Я этого от них не ожидал!
Вся штукатурка поднялась! Картина,
Не высохнув, коробится, и завтра
Весь труд мой разлетится...

Пиедро. Что за чудо!

Зампиери. Не чудо, а услужливость врагов!
Я со слезами на нее смотрю:
Три месяца работы постоянной,
Плод долгих размышлений, переделок,
Исполненный удачно... Завтра, завтра
Обрушится огромная работа:
Трех месяцев как не бывало!

Пиедро. Странно!
Но, может быть, в накладке есть ошибка...

Зампиери. Ошибка! Нет, расчет глубокий, тонкий,
У дьявола почерпнутый совет.

Пиедро. Нельзя ли горбю пособить?..

Зампиери. Не тронь!
Малейшее прикосновение, — фреско
Обрушится... Пускай наместник взглянет!

Пиедро. Стена сыра.

Зампиери. Она была суха,
Как в жаркий день чело горы песчаной!

---

[796] Данте Алигьери (1265–1321) — поэт.
[797] Петрарка Франческо (1304–1374) — поэт.

Разрушится, чуть хорошо просохнет;
И мне же стыд, зачем неосторожно
Накладки я не испытал, зачем
Доверился работникам, зачем...
О, этим всем *зачем* конца не будет!

Садится на полу под картиной.

Я не уйду отсюда, при картине
Я буду ждать последнего суда...
Пускай придет наместник — я не встану.

Пиедро. Я отыщу накладчика, быть может,
Откроет он причину...

Зампиери *(один)*.
Сто пиастров[798],
Когда откроет... Нет, он не откроет!
Глубок источник всех моих несчастий.
Не вижу дна!..
Три месяца работы...
Обдуманный, великолепный труд...
Богатство групп и сладость колорита...
Счастливый свет притвора, освещенье
В самой картине... Все мне обещало
Неувядающую славу... Чтó же
Теперь останется?.. Стыд и насмешка!..
Судьба, судьба! Железными когтями
Ты хочешь отодрать от твердых камней
То, чтó меня увековечить может...
На твердость стен надеялся Зампьери,
И именно на твердость этих стен;
А в Риме, может быть, холодный молот
Давно уже разбил мои созданья;
Остатками трудов сорокалетних
Чернь римская Тибр бурный запрудила,
Вода смешала их с песком и грязью
И разнесла по дну седого моря...
Чтó на стене, тó съел свирепый молот;
Чтó на холсте, по чердакам гниет...
Еще сияла сладкая надежда...
Увы, и та не доживет до завтра!..

Стена дает трещину.

[798] Пиастр — испанская серебряная монета.

Боюсь взглянуть; мне кажется, стена
Шатнулась *(оглядывается)*. Кончено! Смотрите,
Как хороша была моя картина!
Нет никого! Как? Перед разрушеньем
Никто моей картины не увидит?

Бежит и, открыв дверь, кричит:

Сюда, сюда! кто верует в Христа!
Ради Пречистых ран Его, сюда!..

Зампиери; испанский солдат со стражи и вслед за ним толпа народа постепенно наполняет притвор более и более.

Солдат. Чтó? Кто тебя обидеть хочет?

Зампиери *(схватив его за руку)***.**
Смотрите все, глядите, ради Бога,
Как хороша была моя картина!
А эти люди?.. истинно живые!..
Вам кажется, два раза бросил кистью
И кончено?.. Три месяца работы...
О, сколько тут глубоких размышлений,
Соображений, переделок, чтений,
Как разместить людей, как осветить!..
Не правда ли, прекрасная картина?

Солдат. Чтó молодец, то молодец! Прекрасно!
Люблю! Когда писать, так уж писать!
Смотри, какую сделал он машину:
До потолка!..

Зампиери. И это все до завтра
Не доживет!

Первая женщина. Смотри, как этот мальчик
Похож на сына твоего!..

Вторая женщина. Живой!

Зампиери. И это все обрушится, как сор,
Чтó с берега на дно бросают моря!

Нижняя часть треснула, несколько кусков падает.

О, поддержите, люди! поддержите!
И зависти торжествовать не дайте!

Доменикино бросается поддержать картину, штукатурка, потрясенная его прикосновением, разрушается.

Солдат. Посторонись, убьет!..

Зампиери. Пускай убьет!

Солдат. Оттащимте его, он помешался!
Сам виноват. Зачем так худо делал?..

Зампиери. О, нет! Святым Петром клянусь, не худо!

Почти лишенного чувств, Зампиери выносят из притвора.

Явление второе

Комната Маргариты.

Риберра и **Маргарита**.

Риберра. Пора, мой друг...

Маргарита. Еще одно мгновенье,
Успеешь...

Риберра. У меня сегодня гости...
Художники обедают, я должен
Пир приготовить; новый живописец
Из Рима к нам приехал; он не лучше
Бездарного Зампьери, но со славой,
В связи с архиепископом, с Геррерой,
Со всеми знатными домами; надо
До времени с ним ладить, как с Зампьери...

Маргарита. Ну, а потом?

Риберра. Не знаю, как случится.
Я постараюсь доказать Алкале
Бездарность обоих...

Маргарита. Как! и Зампьери?
Нет, ты несправедлив: Доменикино
С большим талантом.

Риберра. Полно, Маргарита!
Ты, женщина, и сладость выраженья,
Ребяческую, ложную, считаешь
Бог знает чем!.. Поверь же мне, мой друг,
С одной тобой я искренен, послушай:
Я знаю, слухи носятся, что я
Из зависти преследую Зампьери;
Клянусь, я в нем одну бездарность вижу.
Я не преследую его, напротив,
До сей поры пред герцогом д'Алкала
Ни разу я его не опорочил,
От всех судов и прений отдалялся

И ждал, пока распишет он притвор —
Тогда б его созданья обвинили.
Но этого до смерти не дождаться:
Он драпировку на одной фигуре
Неделю, месяц пишет; между тем
Художники без дела: все заказы
Идут к нему, гниют без исполненья;
И признаюсь, мне стало скучно ждать.
Скажи мне, Маргарита, на кого
Несправедливо восставал Риберра?
Скажи, кому завидовал Риберра?
Пускай бы в зависти и тайной злобе
Меня винила чернь... но ты!..

Маргарита. Оставим
Ничтожный спор; не огорчайся, друг мой...

Риберра. Нельзя не огорчаться!.. Ты одна,
Кому я признаюсь в малейших тайнах,
И ты не веришь искренности...

Маргарита. Полно...
Вот поцелуй! Я выдаю Зампьери,
Но об одном прошу: будь справедлив...

Риберра. Опять!..

Маргарита. Прости! Люби меня и только!
Не забывай меня ради искусства
И приходи скорей в мои объятья.
Когда ж ко мне?

Риберра. Сегодня же.

Маргарита. Не верю...
Уж я не молода. Прости!..
До вечера?..

Риберра. До вечера! прости!

Явление третье

Комната в квартире Ланфранко. Киара и Анджелика вынимают из ящиков платья и различные женские убранства; вскоре вся комната наполняется нарядами.

Киара, Анджелика и **Катарина.**

Анджелика. Ах, маменька! ваш бархатный наряд
Хоть выбросить...

Киара. Проклятая дорога!
А все Франческо... Э! доедет, близко,
Недалеко! И что́ ему до платий
Своей жены! Хоть брось: а славный бархат!
Я говорила, надо уложить,
Закупорить, зашить в три полотна
И тонкою смолой покрыть: нет, — близко,
Недалеко, доедет! Катарина,
Поди и позови его сюда.

Киара и **Анджелика.**

Киара. Оставь зеленый бархат наверху:
Я завтра шить велю на здешний лад
Другое платье. Между тем к обедне
Мне не в чем выйти!

Те же и **Ланфранко.**

Киара. Вот синьор Ланфранко!
Вот следствие расчетливости вашей!
Возьмите это платье, возьмите,
Наденьте на себя, а мне не нужно.

Ланфранко. Помилуй, Киара!

Киара. Я же виновата!
Мне не в чем выйти завтра. Ваш кафтан
Я не надену...

Ланфранко. Господи! Сто платьев,
Вся комната завалена...

Киара. Так что ж?
Да разве можно в город показаться
Без бархатной одежды? Вы себе
В лохмотьях щеголяйте — все одно:
Не женщина, никто вас не осудит.
Я лучше есть не буду, а наряд,
Во что́ бы то ни стало, завтра будет!..

Ланфранко. Теперь бы обождать, пока достанем
Побольше денег...

Киара. Мне какое дело!
Не я хозяйствую, вы доставайте,
Кормите всех, поите, одевайте...

Ланфранко *(про себя)***.**
О, фурия! Когда уйдешь ты в ад!..

Киара. Задумались! Пора вам одеваться,
К друзьям и покровителям идти;
Не худо бы в счет будущих работ
Собрать поболее задатков: время
Теперь хорошее, работать можно
По десяти, двенадцати часов;
В Неаполе немного знатоков,
Так можно делать на живую руку...

Ланфранко. Тут есть знаток, Эспаньолет Риберра!

Киара. Пойдите, поклонитесь — и конец.

Ланфранко. Мне кланяться!..

Киара. Ведь кланялись другим,
И не таким высоким живописцам?
По тем же, кажется, причинам...

Ланфранко. Киара!..

Киара. Да объясните мне, синьор Ланфранко,
Зачем мы здесь? Неужели работы
Вам недостало в Риме? Сто заказов
Приехало в Неаполь вместе с вами:
Зачем же вы приехали в Неаполь?..

Ланфранко *(про себя)***.**
Неужели еще в душе коварной
Преступный пламень не угас?..

Киара. Оденьтесь,
Синьор Ланфранко, говорю вам...

Ланфранко. И каждый день все те же истязанья!

Киара. Да будет ли конец мечтаньям вашим?..

Ланфранко. Иду, иду!

Киара *(одна)*.
Постой! Еще не все!
Все ужасы семейственных раздоров,
Все сплетни, беспорядок, мотовство,
Весь дом вверх дном: живи с ужасною Киарой!
Она твоя! Живи! Она твоя,
Но не жена, а казнь твоих злодейств!

О, тридцать с лишком лет, в стекле зеркальном,
Румянцем девы юной не играют!

Глаза горят тридцатилетним зноем,
Как раскаленное для мук железо!
Уста теряют милую улыбку,
Что краше звездочки на них сияла,
И сушит злость их девственную краску...
А на челе, как молния грозы,
Прорезалась угрюмая морщина:
В ней черные гнездятся грустно думы!

Куда пришла застенчивая Киара?
Где свежая песнь юности твоей?
Уж нет любви; нет бурной мести жара;
Нет ничего уже в груди моей...
Пуста, глупа... Зачем жила я в свете?
Кто *мною* счастлив иль утешен был?
Любя, должна была я ненавидеть
И ненавистного любить.

Кто сжалился над жребием несчастной?
Он тайной был; никто не мог облить
Широких ран целебным врачеваньем;
Те язвы были радостью моей...
Так уксус кажется напитком сладким
Для размозженного в орудьях пытки...

Но лета унесли и эту радость...
Да рыцарю — на битве язвы в честь!
Кровь льется, он на кровь с улыбкой смотрит;
Кровь лавром вырастет, — и он доволен!
Но бурная промчится быстро юность;
Взамен недужная влечется старость;
Нет прежних сил, а гордый лавр, смотри,
Несправедливое потомство топчет!..
Чтó ж рыцарь? должен жить!.. живет бессильный
За то, что не умеет умереть...

О, Господи! я не живу на свете,
И не жила! Было ль одно мгновенье,
Когда б я тень одну видала счастья?
Знавала ль я покойный ночью сон?
Днем удовольствие игры, прогулки
Иль пения таинственную сладость?
Привет подруги неизвестен Киаре,
В друзьях встречала я судей жестоких,

Неумолимых получеловеков
Или греха корыстное потворство...

Одна, как незаконная звезда,
Чтó не в урочное проходит время,
Я прохожу медлительную жизнь,
Как незнакомую стихию... Кто же
Столкнул меня с стези обыкновенной?..

Киара и **Ланфранко.**

Киара. Оделись! Из дому бежите! Время
Легко истратить, возвратить нельзя;
А лучше бы работали...

Ланфранко. Но, Киара,
Не ты ль сама...

Киара. Так, я же виновата!
Я потакаю вашей лени! я
Причиною издержек непомерных!
Вы для меня приехали в Неаполь!

Ланфранко *(про себя)***.**
Одна она Ланфранко в душу смотрит;
Я должен все сносить.

Киара. Ну, чтó ж, оделись!
Так не теряйте времени: идите.
Старайтесь достигать прекрасной цели,
К которой вы стремитесь столько лет...
Она близка... Не правда ль?..

Ланфранко *(уходя)***.**
До свиданья!

(Но только бы не в жизни.)

Киара *(с презрительной улыбкой)***.**
До свиданья.

Киара *(одна)***.**
Мне легче! я одна!.. Доменикино!
Нет, сны исчезли, даже образ твой
Мне незнакомым сделался! Так время
Не только с зелени снимает краску,
Круг солнечный, глубь моря уменьшает,
Но даже с зеркала, чтó тверже злата,
Яснее стекла, чтó памятью зовется,

Живые призраки прошедшей жизни
Невидимо стирает без следов...
И шумный пир желаний и страстей
Неконченым сдается сновиденьем...

Киара и **Лоренцо.**

Лоренцо. Благословен приезд ваш!..

Киара. Ах, Лоренцо!

Лоренцо. Давно ли?

Киара. Нет, недавно: мы сегодня
Приехали.

Лоренцо. Как вы похорошели!

Киара. Да, это правда: воздух и дорога
Должны придать мне свежесть и румянец.
Ну, каково в Неаполе, Лоренцо?

Лоренцо. До сей поры скучал я, как в темнице;
Теперь Неаполь кажется мне раем.

Киара. И отчего такая перемена?

Лоренцо. И это спрашивает Киара!..

Киара. Чтó же!
Ваш дядя постарел, разбогател;
Неаполь удивляется Зампиери:
Он много написал; нельзя сегодня, —
А завтра непременно я пойду
Взглянуть на новую его картину.
О ней кричали очень много в Риме,
Хотя еще никто ее не видел...

Лоренцо. Утешьтесь, Киара, нет уже картины.

Киара. Как нет?

Лоренцо. Я договор наш исполняю.

Киара. Какой, Лоренцо?..

Лоренцо. Помните тот вечер,
Когда мы говорили о портрете?..
Я мстил за вас... хитро и больно мстил.

Киара. Но, ради Бога, в чем же эта месть?

Лоренцо. В три месяца с трудом неимоверным
Доменикин успел окончить фреску
Огромную, богатую, живую, —

Он ничего не написал так дивно! —
Старательно скрывая от людей
Свое произведенье, он завесил
Картину полотном. Утешьтесь, Киара!
Картина под рукой его распалась.

Киара. И ты, Лоренцо...

Лоренцо. Я, — и кто другой
Мог тайно золу сыпать в штукатурку,
Невидимо надкалывать накладку...

Киара. Кто выдумал такое средство?

Лоренцо. Страсть!

Киара. К чему?

Лоренцо. К тебе, очаровательная Киара!

Киара. О, я сама себя проклясть готова,
Когда могла вдохнуть такую страсть!
Га! страсть ко мне! И я же виновата,
Что ад тебя в одежду человека
На гибель человеку нарядил?..
У ада ты проси вознаграждений!..

Лоренцо. Того ли ждал я, Киара!

Киара. Неужели
Ты ждал благодарений, похвалы?
К художникам иди, отдай им тайну:
Ты дорого возьмешь за зло с злодеев,
А с женщины возьми одно презренье...

Лоренцо. Неужели ты любишь Доменика?
И твой обет мгновенным был припадком
Бесплодной страсти, ревности?.. Старик,
Он смотрит в гроб по приказанью Киары
И на краю уж вырытой могилы
По-прежнему смеется над тобой!..

Киара. Пускай смеется, я смеюсь над ним,
Но к преступленьям Киара неспособна...
Нас разделило с лишком двадцать лет...
Мы друг для друга сделались чужими.
И мало ли кого я в жизнь любила!
Так ревновать ко всем, всем мстить так низко?
Любовь свободна — я люблю сегодня,

А завтра не люблю, так я хочу:
Мне весело тревожить молодых
Себялюбивых гордецов, приятно
Двусмысленною речью волновать
Их сердце, полное нечистой жажды,
Зажечь их огнедышащие страсти
И на пожар с улыбкою смотреть,
Спокойно разрушеньем любоваться...
Всему есть мера, и на все есть время;
Но старику, истерзанному жизнью,
Обманутому подлыми родными,
Отверженному светом и искусством,
Мстить Киара не умеет и не хочет,
И не хотела.

Лоренцо *(схватив ее руку)***.**
Нет, теперь уж поздно!
И если ты обета не исполнишь,
Так я насильно вырву исполненье!

Киара *(оттолкнув его)***.**
Неистовый! сильна и наша слабость,
Когда она в достоинство одета!
Есть в женщине невидимая сила,
Небесная невинности броня!
И если взор наш гневом загорится
И задрожат уста негодованьем,
Тогда не станешь думать о лобзаньи,
А ниц падешь, как пред своим владыкой!

Лоренцо *(падая на колени)***.**
Ужасная, будь милосердна!

Киара. Прочь!

Лоренцо. Прости меня, о, Киара!

Киара *(уходя)***.** Проклинаю!

Явление четвертое

Зала в доме Эспаньолета. Приготовлен пир.

Карачьоли, Коренцио и толпа гостей.

Карачьоли. Испанец! Он ведет совет с Ланфранко.
Проклятый род!.. Чтó, у тебя есть нож?

Коренцио. Карачьоли! Эспаньолет нам льстит,
Он помогает нам против Зампьери,
Он нужен нам, пускай живет Риберра!

Карачьоли. Испанец!

Коренцио. Тише, нас подслушать могут,
И будет трудно действовать в цепях...

Траккио. Пока здесь нет ни одного испанца,
Вы можете свободно говорить,
Мы ваше мненье также разделяем.

Карачьоли. Ты наш!

Коренцио. К чему? Чем больше нас, тем хуже,
Тем менее удачи...

Карачьоли. Понимаю!

Те же, Эспаньолет и **Ланфранко.**

Риберра. Приветствую вас, милые друзья,
Соперники, сотрудники Риберры!
Чтó? Все ли собрались? И наш Зампьери
Был приглашен на пир, да отказался;
Но мы теперь должны другого гостя
Радушно чествовать, и этот гость —
Краса Италии и слава Рима.
Узнайте знаменитого Ланфранко!..

(К Ланфранко.)

Все это чернь, но мстительная чернь...
Будь с ними ласков...

Карачьоли. Вы давно из Рима?
Чтó нового в столице всех художеств?

Коренцио. Ты ласков с ним, Карачьоли? — Стыдись!

(К Ланфранко.)

Я с вами несколько знаком, Ланфранко!
Коренцио меня зовут...

Ланфранко *(смешавшись)***.**
По славе
Я знаю вас...

Коренцио. Я не имею славы:
Она удел пронырства, лести, жалоб,
Ведь славу можно выпросить у черни.

(Тихо.)

Ланфранко! Есть другого рода слава:
Освобождать художество от славы;
Припомните, в письме оно яснее...

Ланфранко *(тихо)*.
Коренцио! я здесь не для себя.

Коренцио. Мы в помощи Ланфранко не нуждались...

Эспаньолет. О чем так тайно?

Коренцио. Старое знакомство
Не может быть без тайн, но пора
За пир, Риберра.

Эспаньолет. Да не все сошлись...

Карачьоли. Пять одного не ждут.

Эспаньолет. *(О, как он скучен!)*
Ну, так садитесь. *(Садятся)*.
Вот еще шесть мест
Не занято...

Коренцио *(садясь на конце стола с Карачьоли)***.**
А занял сам чужое...

Эспаньолет. Прошу вас быть как дома, на свободе,
Пусть каждый есть и пьет...

Карачьоли. И говорит,
Что́ хочет. Так ли?

Эспаньолет. Так.

Карачьоли. Я начинаю.
В Неаполе Зампьери — без друзей;
У нас не то, что́ в Риме: там башмачник
У кардинала выкланяться может
И звание, и славу живописца;
У нас нельзя. Давай нам славный труд
И будешь славен. Доменик Зампиери
Подлогом иль обманом к нам приехал.
Он может подмалевывать и только,
А быть начальником работ церковных
И молотком уничтожать творенья
Художников известных...

Эспаньолет *(тихо Ланфранко во время слов Карачьоли)***.**
Все работы
Карачьоли велел разбить Зампьери.

Карачьоли *(продолжая)*.
Нет, не ему, башмачнику... И кто он?
И что́ он? В Риме знают ли Зампьери?

Ланфранко. Не много. Есть однако же картины
Посредственные...

Карачьоли. Что́ же мы, Ланфранко,
Когда такой посредственный художник
Велит уничтожать работы наши?

Ланфранко. Конечно...

Карачьоли. Что́ *конечно?* Говори,
Как чувствуешь, а ежели хитрить, —
Мы понимаем римские увертки.
Нет! Вот что, гость любезный: я послал
Уведомление Доменикину,
Что, если он не выедет в неделю, —
Пусть извинит, — кровавый приговор
В полдня подписан и исполнен будет!

Ланфранко и Эспаньолет, улыбнувшись, встречаются взорами и тотчас принимают важный вид.

Карачьоли *(встав)*.
Вот так я улыбаться не умею.
Вам по сердцу мысль дерзкая моя,
А громко одобрить ее боитесь.
И что пугает вас? Наместник, папа?
Положим, вас успехи убедили,
Что вы талантливее прочих: что же
В талантах ваших, если штукатурщик,
И то дурной, над вами первенствует?

Траккио. Но в чем же твой совет?

Карачьоли. В ноже иль яде!..
Пусть римские художники узнают,
Что въезд для них в Неаполь запрещен...
Зачем так боязливо оглянулись?..
Подслушают? — Эспаньолет Риберра!
Ты объявил, что у тебя...

Эспаньолет. Ручаюсь!..
Свобода в разговорах — наш девиз!..
Я твоего не похвалю совета.
К чему нам прибегать к преступным мерам,

Когда мы можем правыми путями
Наместника и город убедить,
Что Доменик без всякого таланта?..

Карачьоли. Кто столько заплатил за бесталанность,
Того в противном трудно убедить...

Эспаньолет. Попытка не беда...

Карачьоли. Всегда попытки!
Для нерешительных попытки — сети,
Чем больше их, тем менее удачи...
Нож или яд!

Эспаньолет. Умеренность и честность.

Карачьоли. Нож или яд!

Эспаньолет *(встав, за ним и все)***.**
Карачьоли, довольно!
Пусть у меня отнимет хлеб насущный,
Пусть все мои созданья уничтожит...
Художнику разбойником быть стыдно;
Но докажи посредственность, бездарность,
Будь так искусен, — ясно докажи,
По правилам художества, науки,
Чтоб не осталось слабого сомненья:
О, эта смерть ужаснее твоей!

Траккио. Мы все тебе, Эспаньолет, поможем!

Эспаньолет. Мне заговор для этого не нужен!
Один я уничтожу Зампиери;
Умно уехать от ножа, но стыдно
Уехать от стыда... Прости, Ланфранко.
Я не могу здесь больше оставаться
(Для итальянцев честь не в честь!..)

Те же, кроме **Эспаньолета**.

Коренцио. Ланфранко!
Ты разделяешь правила Риберры.

Ланфранко. Да! это правила из книг хороших;
Но ко всему нельзя приноровлять
Какой-нибудь отдельной аксиомы...
Я сам прощу в искусстве торжество,
Но если бы кто вздумал молотком
Вести разбор моим произведеньям,

Тогда месть всякая уже законна.
Но мне пора! Художники, простите...

Коренцио, Карачьоли, Траккио и другие неаполитанские художники. Во время речей первого входит **Лоренцо,** никем не примеченный, садится за стол и с жадностью ест и пьет.

Карачьоли. Ну да! Ну да! Мои произведенья...
Одни ль мои? Всех наших живописцев...
И мы молчим? — Друзья! Как будем мстить?

Лоренцо *(продолжая пить)***.**
Насмешка, голод, жажда и обида...

Траккио. Погибли мы! — Племянник Зампиери!
Но кто привел?..

Лоренцо. Три друга: голод, жажда
И месть...

Траккио. Смотрите, как он пожирает
Остатки пира... Неужели дядя
Есть не дает?..

Лоренцо. Он сам не ел сегодня!
И, слава Богу, может быть, умрет,
Тогда — жена вдовой, я попечитель,
Дочь хороша, из жалости заплатят
За старые труды... ха! ха! ха! ха!..
Которые в развалинах лежат
По милости племянника Лоренцо.

Траккио. Он сумасшедший...

Лоренцо. Славное вино!
Хотел бы я быть птицей. — Виноград
Для птицы даром. — Денег ей не нужно,
А птичьи наслаждения свободны.

(Встает с кубком в руке.)

Пью за погибель трех моих врагов:
Доменикино, Киары и Ланфранко!

Карачьоли *(к Коренцио)***.**
Коренцио, он может быть полезен.

Лоренцо. Открытая война! хитрить не время!
Всех трех в могилу, разом! Пью за них!

Коренцио *(подходя к нему)***.**
Как! против дяди?..

Лоренцо. Дай мне сто цекинов —
Не только будешь дядей, но отцом.
Пью за тебя!

Коренцио. Изволь! дам сто цекинов.
Но что ж ты сделаешь за эту плату?..

Лоренцо. Коренцио! я даром больше сделал,
Чем ты за честь свою, трусливый грек.
Он молотком разбил твои картины,
А я, *без молотка,* его созданье.
Какую фреско! Чудо из чудес!..
Ты б губы съел из зависти...

Коренцио. Лоренцо!..

Лоренцо. Молчать, молчать! Давай мне сто цекинов,
Но с уговором *(отводит его в сторону)*: извести
Ланфранко,
А Киары чур не трогать... Может быть,
Железо убедительно... Пойдем.

Коренцио. Но чем же ты заплатишь за цекины?

Лоренцо. Чем хочешь! Я на все готов...

Коренцио. Лоренцо,
Друзья, здесь дом чужой! Подслушать могут.
Пойдем ко мне...

Все. Пойдем, пойдем, пойдем!

Явление пятое

Мастерская Доменикино.

Зампиери, в креслах, расстроенный в здоровье, бледный, с растрепанными волосами, окровавленными лицом и руками. Жена и дочь сидят на подушках у ног его. За ним, облокотясь на спинку кресел, **Пиедро**. В стороне стоит изобретенная Доменикином арфа.

Зампиери *(закрывав глаза, тихо про себя)***.**
О, где ты, смерть моя! С высот незримых,
Где плавает людей всесильный жребий,
Сойди... Я твой, таинственная смерть!..

Киара *(тихо матери)***.**
Он шепчет чтó-то...

Чечилия. Молится, молчи!..

Зампиери. Не здесь мой край, не здесь моя отчизна!
Открой врата, таинственная смерть!
Отдав земле, чтó от земли я принял,
Я понесу небесное со мной...
Сны, сны! клянусь! сны юности моей
Кругом меня толпой теснятся тени.
Святой Андрей, Чечилия, Аньесса,
Жизнь Богородицы, Евангелисты,
Святой Бартоломео, Нил, Петроний,
И наконец мой славный Иероним...

(После некоторого молчания, как будто проснулся.)

А чтó, ученики не приходили?
Не разыскали?

Пиедро. Нет еще, но Коцца
Клялся открыть виновника...

(Вдали раздаются звуки музыкальных инструментов и голосов.)

Зампиери *(встав)*.
Играют.
Поют, играют... люди веселятся...
Люблю я музыку порой вечерней.
Когда заходит солнце в волны моря,
А тихий звук кончается, слабея:
Мне кажется, что засыпает мир;
Туман встает огромным сновиденьем,
Полупрозрачной тенью обнимая
Лазуревую грудь залива. Тихо,
Спокойно, беззаботно и темно...
Мир добрый и свят, как мир первоначальный.

(Доменикино останавливается у окна, мимо которого проходят несколько человек в масках, с фонарями и инструментами.)

Хор проходящих.

Римский Вол
К нам пришел
Поневоле;
Бич суров
Для волов
В римском поле.

А у нас
Гладят вас,

Бесталанных.
Есть дают,
Мало бьют,
Окаянных!

Но прошло
Уж давно
Ваше время.
Ну, скорей!
На коней!
Ногу в стремя!

Римский бык
Не привык
Лазить в двери:
Мы дубьем
Проведем
Запиери.

Голоса с улицы.

Кто понимать умеет, тот поймет!
Не то последний станс исполнен будет!
Вот на! на память! проучи урок!
А то незнаньем можешь извиниться!

*(Маски бросают в окна камни,
обернутые в листки бумаги; приближаясь.)*

Вот выставил рога! Прочь от окна!
А вот от камней наших он отступит!..

(Чечилия с необыкновенною силою отводит Доменикино от окна; он безусловно повинуется; Пиедро подходит к окну в то самое время, когда маски подняли камни.)

Пиедро. Разбойники! Во граде христианском!..

Голоса. Монах! монах!

(Разбегаются.)

Зампиери *(приходя в себя)***.**
Послушай, добрый Пиедро!
Чтó днем, чтó ночью — свет один и тот же...

Пиедро *(остановясь как бы пораженный чем-то)***.**
Зампиери! Нет! уж это не смиренье!
Каменьями бросают — он молчит;
Смерть обещают — он смеется смерти.

(Собирает камни и бумаги.)

Нет! вот свидетели! Ступай к д'Алкале...

Зампиери. Смиряй движенья бурной крови,
Ведь смерть одна, а жизни две: не так ли?
Ну стоит ли земную нашу жизнь
Истрачивать на что́? На гибель ближних!
Когда сравню все это с разрушеньем
Моей любимой фрески, мне смешно,
Досадно, почему в упрямой злобе
Нет постепенности? Зачем не прежде
Бросали камни в самого Зампьери
И письмами безумными пугали?
Тогда моя прекрасная картина
Не пала бы на эту грудь, тогда бы,
Быть может, осторожен был Зампиери...
Теперь мне все равно... приходит старость,
Душа моя разбита, вдохновенья
Не ожидай от горестного старца:
Глаза сгорели от палящих слез,
Рука на час работать не умеет.
Всему конец!.. Я кончил, добрый Пиедро,
Жду последней милости — кончины!

Те же и **Канини.**

Канини *(стремительно вбегая и запирая за собой на замок дверь)***.**
Открыто все! Огромный, гнусный умысл!
По городу стихи кочуют, письма;
В глаза твоим ученикам смеются.

Чечилия. Но что́ ж открыто?..

Канини. Заговор.

Чечилия. Какой?

Канини. Обыкновенно, как всегда бывает.
Ну, люди сговорились на тебя,
Хотят убить...

Чечилия и **Киара.** Лоретская Мария!..

Пиедро. Мы это знаем: что́ ж узнали вы?

Канини. О! много, много. Дайте отдохнуть...
Во-первых, мы накладку рассмотрели;

Накладка вся напитана золой:
Вот отчего коробилась картина;
А в красках, дьявол знает, что́ такое;
Сухие краски маслятся, и в них,
Знать, выкупалась зависть; мы хотели
Взглянуть на новую твою картину
И посмотреть, есть там зола иль нет;
Пяти шагов наверх не сделал Коцца,
Подмостки затрещали: глядь — столбы
Подрублены. Я бросился назад,
А бедный Коцца за канат схватился
И в воздухе повис, когда б не я,
Он там бы, верно, провисел до завтра...
Вот мы к тебе собрались с донесеньем,
Идем, а путь лежал нам через площадь —
Народу тьма; под сумерки народ,
Ты знаешь, запасается кой-чем:
Кто с фонарем, кто с палкой, а у Коццы
Всегда фонарь в запасе; мы идем,
За нами следом человек пятнадцать,
В нетрезвом виде, лезут возле стенок...
Мы дали им дорогу и за ними
Издалека пошли. — Святой Январий!..
Когда б ты слышал, что́ они болтали!
Все про тебя, да про твою жену,
Да про твою единственную дочь.
Ну, признаюсь, я и во сне не слышал
Таких ругательств, брани и насмешек!..
Но на углу они остановились,
Перешепнулись, разошлись; один
Из-под плаща бумагу тайно вынул:
Ляп, в стену! — приклеилась; мы фонарь
Приставили, прочли и онемели...
«Вот что!» — твой Коцца гневно пробурчал,
И погнался, что́ силы, за плащом,
А мне велел бумажку отклеить
И отнести к тебе; я отклеил,
Свернул, кладу в карман — вдруг страшный голос:
«Не тронь, не то убью!» Я оглянулся:
Разбойник, рожа рыжая, как тигр
Глазами водит; я его толкнул

И вынул нож; он в бегство, я за ним...
Вот здесь у дома где-то он исчез,
Но я уж не оглядывался больше.

Зампиери. Подай бумагу!

Канини *(подавая ее)***.**
Есть, ей-богу, есть!
Я отклеил, вот видишь, не засохла!

Зампиери *(упав на колени)***.**
Спасите, силы неба! Палачи,
Смертельное вы место отыскали!
Читай, читай, монах, служитель Бога.

Канини. Вот видите, я говорил!

Зампиери. Читай!
Нет, вслух, читай! Вот суд моих творений!

Пиедро *(читает нетвердым голосом)***.**
«Наместник герцог Риввера д'Алкала
Доменикина пригласил в Неаполь;
Но вскоре, убежденный знатоками,
Что Римский вол и глуп, и неспособен,
Постановлением осьмого мая
Велел ему оставить королевство;
Доменикин, желая сохранить
И честь, и непомерные доходы,
Добытые обманом и пронырством,
Решился возвратить свои права,
Продав невинность дочери д'Алкале...».

Киара *(бросаясь к Зампиери и заливаясь слезами)***.**
Родитель!..

Зампиери *(также со слезами)***.**
Понимаю, понимаю!
Я не отец тебе: я твой мучитель!
Я облако на солнце вашей жизни!
Взял жизнь жены — и облил огорченьем,
Дал жизнь тебе — и отнимаю честь...
Нет! я не нужен больше в этом свете,
Мой друг, мой Пиедро, ты служитель неба,
Сильна твоя молитва перед Богом,
Молись со мной о милости последней,
О милости великой, скорой смерти.

(Падает ниц.)

Пиедро *(взяв арфу, играет и поет)***.**

С земли воздвигся прах летучий;
Разрезал твердь багряный свет;
Дрожат испуганные тучи:
Господь ступил на их хребет!

Пред ним, в благоговейном страхе,
Душа в огне, чело во прахе,
Смиренный труженик лежит...
Давно он жизнь, как бремя, носит,
Теперь за жизнь благодарит
И милости великой просит.

Но гром гремит: «Не *тот* велик,
Кто добровольно в жизни страждет
Кто суету земли прожил,
Несчастий ищет, бедствий жаждет;
Но *кто* без ропота несет,
Чтó на него Господь кладет...

Зампиери *(поспешно встав)***.**
Да, правда, Пиедро, грешен ропот мой!
Молись, да не услышит Бог молитвы,
То слабодушная досада сердца.
Мы наше тело исстрадать должны,
Чтоб душу от земных грехов очистить
И закалить ее в добре и вере.
Так! истинна песнь умная твоя!
А кто на голос положил?..

Пиедро. Я сам.

Зампиери. Прекрасно! Только с арфой — чтó-то слабо.
Постой! не лучше ли мои чембалы
Сопровождать твой смутный голос будут?
Я к ним еще приделал семь басов.

(Тащит чембалы на средину.)

Чечилия *(заливается слезами и обнимает Киару)***.**
Он нас не любит, Киара!

Голос за дверями. Отворите!

Чечилия *(схватив Киару и Доменикино)***.**
Уйдем в другую комнату, запремся!

Голос. Я выломаю двери, отоприте?

Другой голос. Нет далее дороги!

Первый голос. Отворите.

Лоренцо сильным ударом выламывает дверь,
но в дверях **Коцца** хватает его.

Лоренцо. Спасите!..

Коцца. Нет!.. Учитель, это он!
Подайте мне веревку, от него
Узнаем мы о заговоре...

Зампиери. Коцца!
Да это мой племянник...

Коцца. Все равно:
Он с ними вместе шел, тебя ругая,
И первый приклеил к стене бумагу...
О, черт возьми! давно ты знаешь Коццу:
Когда б ты сам стал поносить себя,
Я и тебя, Доменикин, связал бы...

Пиедро. Оставь его! Он не уйдет теперь.

Коцца. Возьми-ка строго за язык Лоренцо.
Он трус и пьян, он все теперь откроет.

Лоренцо. Не верь ему.

Коцца. Кто смеет мне не верить?
Раз в жизни я солгал, и то ребенком,
Но эта ложь спасла отца от смерти...
А ты? Да что́ с тобою рассуждать!..
Вот я прижму по-своему тебя,
Так ты не станешь запираться. Палку!

Пиедро. Бог не велит употреблять насилий!
Лоренцо, именем Пречистой Девы,
Апостолов и всех святых, признайся!

Лоренцо. Отец! я шел по площади один
И с пьяными художниками не был.

Коцца. Лжет! лжет! он первый шел и впереди,
А с ним Коренцио...
Лоренцо. Не верьте Коцце.

Коцца. Ты слышал раз, не повторю другой раз.
А кто меня лгуном назвать посмеет,

Тот головы не сносит! Признавайся!
Не то не выдержу, клянусь, Лоренцо!..

Чечилия. Лоренцо, Доменик тебя простит,
Будь только откровенен, расскажи,
Кто был причиною твоих поступков,
Кто подучил тебя...

Лоренцо. Киара Чени,
Жена Ланфранко...

Зампиери. Всемогущий!

Чечилия. Ну, хороша развратница! Родных
Успела перессорить... Щеголиха!
Ты дорого за грех ей заплатил:
Ее любовь дешевле старой тряпки...

Зампиери *(взяв за руку жену, долго не может ничего выговорить; после долгого молчания умоляющим голосом)***.**
Умилосердись!..

Коцца. Нет. Да что учитель?
Он лжет опять. Давно ль Ланфранко здесь?
Вчера приехал?.. А зола в накладке?..

Лоренцо. Творец мой! Все открыто.

Коцца. Побледнел!
А кто подмостки подрубил...

Лоренцо. Не я!

Коцца. Не ты!.. так кто же?

Лоренцо. Я не знаю, Коцца!

Коцца *(с бешенством)***.**
Не знаешь? Дайте, ради Бога, палку!

Чечилия. Возьми его на исповедь, мой Пиедро.
Он будет запираться, а Франческо,
Правдолюбивый зверь, его убьет...

Пиедро. В последний раз я именем Господним
Тебя к ответу призываю. Если
Ты не откроешь нам души своей,
Предам тебя церковному проклятью...

Лоренцо *(упав на колени)***.**
Отец, помилуй!

Пиедро. Говори, Лоренцо!

Лоренцо. Я в Риме обещал жене Ланфранка
Доменикину за нее отмстить:
Ценой была любовь прекрасной Киары,
Но здесь она мою любовь отвергла
И прокляла меня... я возвращался
Домой, гляжу, сбираются к Риберре:
Карачьоли, Коренцио, Ланфранко,
Все здешние художники, на пир;
Вхожу за ними и сажусь за стол,
И слышу заговор против Зампьери...
«Нож или яд!» — гремят уста злодеев,
А я им предложил пути другие.
Отверженный, сгорая бурной страстью,
Я продал дядю, правда, но за то
Купил у них месть Киаре и Ланфранко..

Зампиери. Зачем ты нож убийц остановил?
Я б умер, не желая умереть...

Лоренцо. Доменикин! забудь мои поступки;
Страсть к женщине — источник преступлений,
А на стезе порока сам собой
Я не умел уж к долгу воротиться.

Зампиери. Дай руку! Бедный мученик страстей!
Я все простил!

Коцца. Расплакался, смотри!
Как будто честный человек!..

Зампиери. Да, Коцца!
Кто из греха очищенный встает
В великий час сердечных сокрушений
В огне раскаянья и мук душевных,
Тот нашего участия достоин!
Забудьте о несчастии, Лоренцо!.

Пиедро. Есть власть, которая не забывает
И требует пороку наказаний!
Ты мог простить, но лично за себя;
Ты мог простить племяннику — и только;
Но не другим преступникам безбожным,
Которые законы государства
И тишину народа нарушают.
Теперь ты знаешь всех своих врагов...

Свидетели в твоих руках: иди же,
Предай правительству злодеев...

Зампиери. Пиедро!
Что пользы?..

Пиедро. Польза не твоя, Зампьери!

Зампиери *(решительно)***.**
Я не пойду!

Пиедро. Я требую!

Зампиери *(обнимая его)***.**
Мой Пиедро,
Будь снисходителен!

Пиедро. Нет! снисхожденье
К отъявленным злодеям — грех...

Зампиери. Мой Пиедро,
Молю, не требуй!..

Пиедро *(подняв глаза и руки к небу, торжественно)*.
Именем Господним!..

(Зампиери безмолвно собирает камни, бумажки, берет шляпу и уходит; все провожают его.)

Явление шестое

Зала в неаполитанском дворце. Входят и садятся: **Герцог д'Алкала** на первом месте, посередине; **граф Монтерей** возле него; поодаль **герцог Караффа, аббат Амитранто, маркиз Вико. Геррера** становится за креслом герцога. **Эспаньолет** в отдалении, в черном без золота костюме.

Герцог д'Алкала. Граф! завтра вы объедете Неаполь,
Но я сопутствовать вам не могу.
Король велит спешить в Арангуэс[799]
И, может быть, еще сегодня ночью,
Быть может через час, попутный ветер
Нас оторвет от милых берегов...
Я сдал вам королевство, Монтерей.
О, если б мог я сдать мою любовь
К Неаполю, земному цветнику!..
О! да, Неаполь — пышный сад Европы.
Роскошен огнедышащий Везувий,
Бессонный страж погибших городов;

[799] Аранхуэс — город в Испании, находящийся в 47 км от Мадрида.

Очарователен залив, недвижный
В античной раме мраморов разбитых,
Где воздух дышит ароматной негой,
Где умягчался нрав железных римлян,
Здесь отдыхавших от всемирной власти.
Как тих и сладок темно-синий вечер,
Отрадно фиолетовое утро!..
Не удивляйтесь, граф. Под этим небом
Кто не поэт!

Граф Монтерей. О, герцог, ваши чувства
Для королевства были вдохновеньем!
Я с ужасом на будущность смотрю.
Как править после герцога д'Алкалы!..

Герцог д'Алкала. Граф Монтерей в науке управленья
Учителем быть может королей...

Граф Монтерей. Без ваших, герцог, мудрых наставлений,
Я бы не мог в Неаполе остаться.

Герцог д'Алкала *(приметив стоящего вдали Риберру)***.**
(Эспаньолет!.. Несчастный Зампиери,
Кто защитит тебя от клеветы,
От зависти твоих врагов упорных?)
Граф Монтерей, я сдал вам королевство
С холодностью испанского слуги.
Позвольте мне, как герцогу д'Алкале,
Как вашему приятелю, просить
О снисходительности и вниманьи
К моим друзьям, которых не могу
Я взять с собой... Во-первых, дон Родриго,
Сын славного Герреры Тордесильас,
Который так прекрасно описал
Историю Американских Индий[800];
Сын был моим секретарем и другом.
Второй — дон Диомид Караффа: разум
И благость сердца в нем соединились
Для прославления его отчизны;
Народ к нему привязан, а дворянство
И любит герцога и уважает;
Дон Пепп Риберра, славный живописец.

[800] Вероятно, имелся в виду Эррера-и-Тордесильяс Антонио (1549–1625) — историк.

В отечестве художеств
Дон Пепп умел Испанию прославить
И доказать талантливость кастильцев,
Чему охотно гордый Рим не верил...
А наконец Доменикин Зампьери,
Которого здесь, к сожаленью, нет...
Граф Монтерей, в отсутствии людей
Смелей мы отдадим им справедливость,
Смущать их скромности не опасаясь.
По-моему, в Италии теперь
Единственный художник гениальный —
Доменикино, но талант и бедность
Наводят подозренье на толпу,
А на художников наводят зависть.
Так мир устроен. Зависть — мать искусства,
Нечистота удабривает землю.
Доменикино окружен врагами,
И потому естественный талант,
Усиленный невольным напряженьем
Разрушить сети зависти коварной,
Возвел его на степень Рафаэля.
Не улыбайтесь, граф! Я видел в Риме
И Рафаэля, и Доменикино.
Он здесь теперь! Сокровищный притвор[801]
Я поручил расписывать Зампьери...
И если граф его поддержит бедность
И зависти не даст торжествовать,
Надеюсь, что в теченье лет пяти
Неаполь будет Римом для художеств,
Так, как Кореджьо Римом сделал Парму.

(Взяв графа за руку.)

Граф! Страсти людям розданы равно,
А бич на них правителям доверен...

(Ракета из гавани.)

Попутный ветер! Неаполь! до свиданья.
Простите, граф! Прости, мой друг Герерра.

---

[801] Вероятно, здесь речь идет о Капелле причастия Св. Януария, другое название — Капелла Карафа (арх. Ф. Гримальди, начало XVII в.) — находящейся в соборе, построенном в честь этого святого. В ее оформлении в т. ч. принимали участие Доменикино, Г. Рени, Х. Рибера и др.

Принц Диомид Караффа, — с вас начну
Хвалить Филиппу ваше королевство.
Архиепископу поклон мой, Амитранто.
Вам уверенье в дружбе; духовенству,
Дворянству и народу — мой привет
И благодарность... А! Эспаньолет!
Будь справедлив к другим, другие будут
К твоим трудам прекрасным справедливы.
Да! гений не завистник — дважды гений.

(Вторая ракета.)

И у меня завистник есть Геррера —
Попутный ветр! Он разлучает нас...

(Приложив руку к шляпе.)

Граф Монтерей!

Граф Монтерей. Простите, добрый герцог!

Герцог д'Алкала *(сняв шляпу)***.**
Святой Январий! под твоим покровом
Да будет тих и счастлив мой Неаполь.

(Уходит. Граф провожает его до дверей; прочие с ним уходят, кроме Риберры и Вико.)

Граф Монтерей, Эспаньолет, маркиз Вико. Граф садится и задумывается.

Эспаньолет *(тихо маркизу)***.**
Наместник вас забыл представить графу.

Маркиз Вико. Не нужно мне ходатайство д'Алкалы:
Мой дом известен миру не сегодня...

Эспаньолет. Простите герцогу, он нежно сложен.
С чувствительностью рыцарей германских,
Он более похож на трубадура,
Который в простоте восторгов детских
Готов корове написать балладу...

Маркиз Вико. Художник!

Эспаньолет. Вы обиделись, маркиз?
Несправедливо! Доменик Зампьери
Для герцога важнее всех маркизов...

Маркиз Вико. Башмачник!

Эспаньолет *(с улыбкой)***.**
Но башмачник гениальный,

Несчастный мученик коварной злобы
И зависти... О новом Рафаэле
Граф Монтерей не знал, а в двух словах
Чудес не изъясняют... Добрый герцог
Так уважал свободные искусства
И должен был в речи распространиться...
Немудрено, что он забыл маркиза!..

Граф Монтерей *(оборачиваясь)***.**
Риберра! С вами я знаком немного
По славе...

Эспаньолет *(подходя с непокрытой головой)***.**
Граф! я слишком неизвестен
И вашу речь как милость принимаю.

Маркиз Вико. Художники всем миром завладели!..

Граф Монтерей. Покройтесь! Мы теперь наедине.
А это кто?

Эспаньолет. Маркиз Лоренцо Вико.
Наместник позабыл его представить.

Граф Монтерей. Маркиз, о вас в Испании я слышал
И очень рад так скоро вас узнать.
Покройтесь!

Маркиз Вико. Граф! при герцоге д'Алкале
Отвыкли мы от тонкости придворной,
От вежливого обращенья.

Эспаньолет *(про себя)***.**
Браво!
Он загорелся!..

Граф Монтерей *(также про себя)***.**
Герцог нелюбим:
И, может быть, всеобщая любовь,
Столь подозрительная для Филиппа,
Похожа на приверженность маркиза.

(Громко.)

Риберра! надо объявить Зампьери,
Что завтра я к нему зайду в притвор
Полюбоваться на него творенья...
Все, что готово, пусть для нас откроет,
А нетерпенье наше пусть припишет
Великой гениальности своей.

(Эспаньолет улыбнулся.)

Я, признаюсь, не верю совершенству
Доменикина: новый Рафаэль
Зашел бы к нам в Мадриде, хотя по слуху...
Все превосходное имеет славу:
Не правда ли?..

Эспаньолет. Граф, это аксиома.

Граф Монтерей. Мне подозрительна и эта зависть.
Кто бедности завидовать захочет?
Завидовать в значении придворном
Или военной власти полководца,
Завидовать несметному богатству,
Сопернику, счастливому в любви —
Все это понимаю, но в искусстве...

Эспаньолет *(холодно)***.**
Нет зависти, а только строгий суд,
Разоблачающий временщиков
От славы незаслуженной.

Граф Монтерей. И только!
Риберра, мне приятно слушать вас...
Скажите: этот Доминик Зампьери
Действительно с талантом?..

Эспаньолет. Ваша светлость,
Спросите у других — я сам художник...

Маркиз Вико. С талантом? Нет! Неаполь, ваша светлость,
Художниками беден; здесь искусство
Не почитается необходимым:
Ремесленники есть по этой части,
Художников здесь нет и не бывало.
А потому Доменикин Зампьери
Прослыл у нас великим живописцем.
Но люди знающие, как Ланфранко,
Эспаньолет, его талант отвергли...

Граф Монтерей. Риберра, ваше мненье любопытно.

Эспаньолет. Простите, ваша светлость! Я не знаю,
Как вам сказать: вы сами убедитесь,
Когда увидите его работы.

Граф Монтерей. Я знать теперь желал бы...

Эспаньолет. Ваша светлость,
Доменикино стар и крайне беден.
Потомство разрешит, чего он стоит...

Граф Монтерей. Риберра, до потомства далеко.
В искусствах счет заслугам не по летам,
И если лошадь долго воду возит,
Так мне ее из уваженья к летам,
Запрячь в торжественную колесницу?..
Скажите ваше мненье откровенно...

Маркиз Вико. Эспаньолет отменно беспристрастен
И с нами откровенен; удивляюсь,
Зачем пред вашей светлостью молчит.

Эспаньолет. Затем, что не хочу Доменикина,
Которого хвалил мой благодетель
Пред графом Монтереем, унижать.

Граф Монтерей. Все в сторону: вы подданный, я власть.
Сокровищный притвор мильоны стоит,
И вдруг ремесленник его раскрасит!..
И так Риберра...

Эспаньолет. Граф, я повинуюсь.
Но, умоляю вас, и мне не верить!
Я вам скажу, что думаю, но с тем,
Чтоб речь моя осталась без последствий.
Доменикин — посредственный художник:
В его картинах — робкая холодность,
Неблагородная природа, сухость,
Однообразие ad nec plus ultra[802];
Есть и достоинства: но, к сожаленью,
Немногочисленны и неприметны...
Есть выраженье в головах Зампьери,
Но выраженье не страстей и чувств,
А безотчетной кротости, личина,
Которую бросает он на старца,
На юношу, на деву, на старуху
И на детей без всякого разбора;
Ума не требует лицо ребенка,
И потому Доменикин детей
Недурно пишет... Слава Зампиери

[802] До крайних пределов (лат.).

Есть, кажется, плод постоянных жалоб
На зависть неприятелей и бедность.
Но сострадание несправедливо:
Оно судом свое участье ставит,
И потому художник беспристрастный,
Посредственность желая обнаружить,
Завистником невольно прослывет,
А строгий суд весьма похож на зависть.
Еще — обыкновенно состраданье
С незнанием судей сопряжено:
А как с незнаньем спорить мудрено!
Рисунок у него довольно верный,
Но, признаюсь, я очень сомневаюсь,
Принадлежит ли он Доменикину.
Представьте, граф, нет ни одной картины,
Которую окончил бы Зампьери
В два месяца; для небольшой картинки
Он требует полгода размышлений.
Из этого я заключаю, граф,
Что творческой способности в нем нет,
Что он заимствует свои созданья
Из наших первоклассных живописцев,
Обдумывая только перемены,
Могущие закрыть такой обман.
Я насчитаю вам фигур пятнадцать,
Которые от головы до пяток
Взяты с картин известных живописцев.
Соображая все, я полагаю,
Что он и в рисовании нетверд.

Граф Монтерей *(встав)*.
Мы испытаем. Вот что́ значит слабость
В наместнике! Сокровищный притвор,
Которым полон весь Арангуэс[803], —
Так в письмах расхвалил его д'Алкала, —
Теперь хоть брось! Но можно ли исправить
Его картины?..

Эспаньолет. Я не видел их:
Сужу по римским фрескам Зампиери,

[803] Имеется в виду знаменитый Королевский дворец в Аранхуэсе — памятник испанской архитектуры XVII века, созданный архитекторами Х.-Б. де Толедо и Х.-Б. де Эррера.

Но полагаю, что в созданьях новых
Все те же недостатки и ошибки.
Уже две фрески, говорят, он кончил,
Три остается...

Граф Монтерей. Этих трех Зампьери
Писать не будет.

Те же и **Маршал.**

Маршал. Доменик Зампиери...

Граф Монтерей. Теперь уже не время представляться;
Уж спать пора...

Маршал. Он умоляет, граф;
Желает важное открыть вам дело...

Эспаньолет *(с улыбкой)***.**
Ручаюсь, жалоба на живописцев,
Его жены затейливые сплетни
Иль шутка шаловливой молодежи.

Граф Монтерей. Узнайте, что́ его тревожит ночью?

Граф Монтерей, Эспаньолет и **маркиз Вико.**

Маркиз Вико. Эспаньолет, мне кажется, забыл,
А может быть, не знает, что Зампьери
Не в здравом разуме: вчера в притворе
Он говорил нам проповедь с Герररой:
Слова его вначале смысл имели,
К концу он стал несвязно говорить...

Те же и **маршал.**

Маршал. Он видел вас из дальних комнат, граф,
И неотступно молит о свиданье...

Граф Монтерей. Впустите! Он раскается за дерзость...

(Молчание.)

Те же и **Зампиери.**

Зампиери. Простите, граф! Я против воли здесь.
И, если б не опасность бедной жизни
И доброй славы моего семейства,
Я не дерзнул бы нарушать покой ваш.
Но, светлый граф, я потерял терпенье:
С утра до утра нового мой дом
В осаде крикунов и пасквилянтов.
Окно ли отперто, и туча камней,
Обернутых в ругательные письма
И в бранные стихи, летит в окошко.

Граф Монтерей. Ты угадал, Риберра!

Зампиери. На работу
Пойду, — за мной наемные бандиты.
Одно присутствие монаха Пиедро
Подкупленных убийц не допускает
Лишить Зампьери ненавистной жизни.
Все это ничего! Давно я отжил,
Узнав людей, жить с ними не хочу,
И только вера в будущую жизнь
Хранит Зампьери от самоубийства...
Я говорю, все это ничего...
Но честь и слава, Божии таланты
Даны для приращенья человеку,
И человек их охранять обязан.
Есть у меня племянник, молодой
И ветреный, художники умели
Его вооружить против меня:
По указанью их он сыпал золу
В накладку, краски тайно портил жиром,
И наконец не дальше как сегодня
Вступил в огромный заговор на жизнь
И честь родного дяди. — Положили
По городу прибить листы с известьем,
Что я д'Алкале продал дочь мою;
А если эта горькая обида
Слабеющего старца не разрушит,
К решительной прибегнуть мере — к яду...
Вот доказательства мои, наместник

(Становится на колени, подает письмо, афишку и несколько завернутых в бумажки камней.)

Граф Монтерей *(взяв связку и отдав маршалу)***.**
Я рассмотрю и следствие назначу...
Прошу вас успокоиться. Неаполь
Надеюсь с Божьей помощью очистить
От многого... Но слушайте, художник,
Теперь о вас я должен говорить...
Власть вами затрудняется: я слышал,
Что ваша мнительность и легковерье
Правительство тревожат беспрерывно

Доносами о мнимых покушеньях
На вашу честь, на вашу жизнь и славу...

Зампиери. Бог вам судья, наместник королевства,
Когда едва ступив на эту землю,
Ведете суд ваш неизвестным людям!

Теперь художество, к несчастью, стало
Ковром в прихожей, на который смело
Плюет невежа, ноги вытирает,
И, затоптав изящество рисунка,
Его существованию не верит...

До сей поры несчастия мои
Я только Богу доверял; сегодня
Монах велел мне, именем Господним,
Наместнику открыть мои страданья...

Простите откровенность, Монтерей,
Когда б я знал, что нет уже Алкалы,
Быть может, ваша светлость и не знали б,
Что у меня есть и враги, и горе.
Но я узнал о герцогском отъезде
Уж во дворце. — Отдайте мне назад
Мои бумаги, камни, обвиненья —
Я в монастырь пошлю их к Кармелитам[804]:
Пусть сохранят для позднего потомства
Историю страданий Зампиери;
Отдайте доказательства мои,
Они мне дороги: моя невинность
Их любит, а талант гордится ими.

Граф Монтерей. Талант сам о себе не говорит,
Его другие люди указуют,
Которым над талантом вверен суд.

Зампиери. Кому ж, граф, доверен этот суд?..
Не современникам, не вашей власти,
Не сохудожникам...

---

[804] Кармелиты — монашествующий орден, основан в середине XII века, во второй половине XVI века орден был обновлен, особенное внимание в нем уделялось аскетическому образу жизни.

Граф Монтерей. Кому же?

Зампиери. Потомству!
А если я о собственном таланте
Стал говорить, так волоса мои
Дают на это право: шестьдесят —
Не двадцать лет; пусть юноша молчит:
Он может мимолетное влеченье
Принять за склонность, ловкость за талант;
Но в старике все испытала жизнь:
Он мог в своем таланте убедиться,
А убежденный смеет говорить...

Граф Монтерей. Кто вам мешает в этом? Говорите,
Но не мешайте нам не верить.

Зампиери. Граф!
Отдайте мне назад мои бумаги;
Желал бы я списать и ваши речи:
И это любопытная страница
Для беспристрастного потомства, впрочем,
Нас четверо, они не пропадут:
Кто на художество хулу глаголет,
Тогда как от него ждут поощренья,
Да не забудет — время соберет
Его хуленья до последней буквы.

Граф Монтерей. Зачем себя вам смешивать с искусством?
Кто рисовать порядочно не может,
Тот не художник... Если вы хотите
Окончить пустословную беседу,
Я предложу вам средство — вот Риберра:
Он вам задаст предмет, вы начертите
Его при нас, а мы тогда рассудим...

Зампиери *(отступив)***.**
О, мало ли Господь вам даровал?
У вас в руках правления бразды,
У вас в руках народное богатство,
Весы добра и зла, закон, торговля;
Вы можете воздвигнуть целый город,
Влить море на средину королевства,
Вы можете Италию обрезать

Иль продолжить; отвечный Позилипп[805]
Поставить маяком на мель залива...
О, Боже мой, чтó можете вы сделать!
Но ни одной картины написать,
Тем больше, оценить, у вас нет власти.
Бог дал вам власть, обязанность другому,
Иному мысль о неоткрытом свете,
Тому открыл теченье тел небесных.
Есть всякому свое на этом свете,
Но все от Бога; чтó дано от Бога,
Того ничем приобрести нельзя!..
Велик и мудр, кто испытал себя,
Уразумел свое предназначенье,
И по пути, предписанному небом,
Идет, не заходя в чужую область
Кто легкой птице говорит — летай,
А черепахе — ползай, рыбе — плавай!
Сам плавать, ползать и летать не зная,
Способностям природным их не учит,
Но это все телесная природа.
Мы можем птице крылья обрубить...
Но в области ума и вдохновенья
Другой закон, условия другие!
От ранних лет с художеством сдружитесь,
Как муравей в его земле копайтесь,
Узнайте трудности и неудачи,
Возможность одного и невозможность
Другого, тысячи оттенков мелких,
Его частей, соотношений, форм;
Исследуйте безмерную природу
Во сколько можно; все согрейте чувством,
Не низким чувством зависти коварной,
Но радостью о милости Господней,
Замену благ небесных даровавшей, —
Тогда *придите и судите,* граф:
А вы судить хотели понаслышке!

(Уходит.)

[805] Точнее, Позиллипо — холм в северной части Неаполитанского залива.

АКТ ВТОРОЙ

Явление первое

Комната в доме Зампиери. На очаге огонь.

Чечилия и дочь ее **Киара.**

Чечилия. Чтó, Киара, так печальна? Помоги
Мне приготовить ужин: мы сегодня
Оканчиваем все запасы — завтра
На всю семью полфунта макарони...
А послезавтра — что Господь пошлет!

Киара. На Господа нам нечего роптать!
А на себя...

Чечилия. Ах, Киара, полно, полно!
Ты начинаешь жить, а я кончаю;
Даст Бог, отыщется жених, и — замуж,
А с мужем иногда из нищеты
Придешь до непомерного богатства...
Для молодости царство впереди...
А для старухи кончится дорога.
Вот доезжаешь: чтó же впереди?
Безлюдный двор с открытыми вратами.
Живой души не видно: на дворе
Живет старушка, дряхлая часовня,
При ней гостеприимные могилы
Под сенью кипарисов и крестов...

Киара. Ах, маменька, безлюдный двор — ужасен!

Чечилия. Как для кого... Для молодости стыдно
Заглядывать через забор кладбища,
А мы себе посматриваем место.
Сон смертный продолжителен, мой друг!
Кто в жизни выгоды не знал, тому,
По крайней мере, выгодной могилы
Простительно желать...

Киара *(тихо)***.**
И все о смерти!
Отец и мать, зачем вы дали жизнь
Несчастной дочери?..

Чечилия. Ты, плачешь, Киара!
Скажи мне откровенно, чтó за грусть
Всегда твой бледный образ осеняет?..

Чечилия, Кира и **Зампиери,** который, вошедши во время следующей речи дочери, останавливается и с недоверчивостью вслушивается в ее слова.

Киара. Мне непонятна цель существованья.
Зачем, к чему я в этом чудном мире?
Как будто без меня Доменикино
Не мог существовать!.. Другие девы
Цветут как розы, веселы, игривы,
Тяжелые труды им неизвестны —
У них для разных радостей, потех,
Есть случаи: для песни — звонкий голос,
Для легкой пляски — легкая одежда
И праздничный для праздника наряд...
А у меня — единственное платье,
Остаток ваших девственных нарядов;
Кругом поют, я не умею петь;
Вся молодежь кружится в жаркой пляске,
А я на них через окно смотрю,
И то, как вор, украдкой, и домой
Я приношу чужие наслажденья,
Как из пожара вырванные вещи;
Они в руках моих еще горят!..
И стыдно, а завидую.

Чечилия. Дитя!

(Доменикино, пораженный, хватается за спинку кресел и едва держится на ногах).

Все *суета...*

Киара. *Сует*[806], еще прибавьте!
Поверю, — дайте испытать. Пусть худо
Веселым, легким сверстницам моим,
Да мне не лучше!.. Я пойду на рынок
С мешком — за мной домашняя собака,
Обрызганная грязью; я не лучше
В моих лохмотьях: а в другом наряде,
Кто знает, может быть...
Идет мужчина, —
Краснея, мимо прохожу, и рада
Когда он не успел меня заметить;

[806] Известные слова Екклесиаста из «Книги Екклесиаста или проповедника» (1: 2). См.: Библия : в 2. Т. 1. — Л., 1990. — С. 79

Пройду немного, оглянусь, — и жалко,
Что не могла взглянуть ему в глаза...
Вот дочери Ланфранко, посмотрите,
Как разодеты: волоса в цветах...
Цветов собрать нетрудно... но смешно
К такому платью приколоть цветы...
Ах, маменька! по-моему, мы сами
По доброй воле терпим недостаток,
Охота папеньке писать картины!
Вот, сделал бы органы для собора,
Завел бы музыкальную торговлю:
Мы не сидели бы у очага
В беседе о голодной смерти...

Чечилия. Правда,
Ох, правда, Киара... эти мне картины!
Пора бы, кажется, за ум схватиться,
От славы, от талантов отказаться.

Киара. Ох, маменька, когда б уж был талант, —
И деньги бы водились!..

Чечилия. Правда, Киара!
А муж мой, между нами, очень плох;
Что́ ни напишет, — дурно, все смеются;
Упрямство, но тебе еще недавно
Чувствительно безумное упрямство,
А я уж, слава Богу, тридцать лет
Из сострадания к Доменикину
Молчу и соглашаюсь!.. Да, мой друг,
Не иначе должны любить мы мужа!
Что́, если бы жена Доменикина
Ему сказала: «Полно, друг, мечтать
О том, чего тебе Бог не дал; полно
Считать талантом сильное желанье!
Брось живопись, она не твой удел».

(Доменикино, пришедши на середину и громко зарыдав, падает.)

Чечилия *(в ужасе)***.**
Святая Мария! мы погубили
Несчастного...

Киара. Он слышал наши речи!

Чечилия. Друг милый, успокойся. Боже, Боже!

Мы видели, как ты вошел, хотели
Невинно пошутить...

(Поднимают его и сажают на скамейку.)

Прости нас!

(Плачет.)

Молчит и плачет!.. Киара, есть Лоренцо?
Пошли за Пиедро: только он один
С ним говорить умеет... Друг мой милый,
Прости меня!..

Зампиери. Жена, ты не шутила?
О, горе мне!

Чечилия. Шутила. В тридцать лет
Ты не заметил моего сомненья...

Зампиери. О, тридцать лет обманывала мужа!
Ты тридцать лет талант мой презирала!
А я тебе все тайны доверял!
Ты принимала их как плод безумья,
Роптала на судьбу и на меня...

Чечилия. Мой друг!

Зампиери. Прочь, прочь! я вас освобождаю...
Вы мне не нужны, я не нужен вам.
О! шестьдесят четвертый год — скорее,
Быстрее в вечность!.. Сбудется мой жребий,
Исполнится, что́ сказано Сивиллой[807]!
Мне целый мир отраву приготовит,
Родные в том участье примут...
(Увидев овощи и огонь). Га!
Стой, стой, сосуд... не сбудется мой жребий!
Над жизнью человек самовластитель!
Оставь меня, жена!

Чечилия. Он обезумел!
Ох, этого еще недоставало!

(Падает без чувств.)

Зампиери. Что́, притворилась?.. будто спит! Постой,
Рассмотрим... травы... что́? Ага! с отравой!

---

[807] Сивилла (сибилла) — пророчица в Древней Греции и Риме.

В огонь, в огонь! Я приготовить ужин
И сам сумею...

(Ставит на огонь все сосуды и подбрасывает дрова с неимоверною скоростью. Ужасный огонь. Зампиери садится на стол.)

Чудный колорит!
Все дьяволы должны быть живописцы.
Как колоссально освещенье ада!..
А ведь у многих наших живописцев
Есть красный колорит и, вероятно,
Сама душа картину освещает;
Ведь от души зависит выраженье...
Ах, Господи, да от души и все!
Чудесная душа должна быть в солнце?..
Тьфу, глупости!.. огонь горит и только;
Им можно кухню осветить, палаты;
А для картин огонь берем из сердца...

(Прислушиваясь.)

Ага! уж заговорщики идут!
Одна змея лукаво притворилась,
Другая, как Иуда, продает
Отца... его врагам...

(Хватает ведро воды и заливает огонь.)

Вот так! Везувий
Ведром воды успешно залит. Браво!
Теперь начертим план для укреплений.

(Садится и в темноте на бумаге что-то чертит.)

Те же, Киара, Пиедро и **Лоренцо,** с факелом.

Зампиери *(машет рукой)***.**
Туши огонь! Увидит неприятель!
Туши огонь!

Пиедро *(подходит к Зампиери, и взяв его за руку)***.**
Мой друг, ты неспокоен,
Ты болен?..

Зампиери. Нет.

Пиедро. Но где жена твоя?

Зампиери. Жена? Ах, в самом деле, где жена?
Она была со мной шутила... Киара,
Где мать твоя? Ты с ней шутила вместе.

Киара. Ах! маменька лежит без чувств...

Зампиери. Без чувств?
Да, Пиедро, да! Чечилия без чувств!..
Ты часто провожаешь мертвецов
И путь в могилу освещаешь, Пиедро...
Случалось ли в безмолвных катакомбах
Остаться одному и мудро слушать,
Как дикий ветр беседует ужасно
С бесчувственными хладными телами?..
Я — труп, жена и Киара — дикий ветер!..
Они ревут: ты мертв, Доменикино...

Чечилия *(просыпаясь)***.**
Сон или смерть?..

Зампиери. Чечилия больна!
Тихонько отнесите в спальню... сон
Поможет ей... а смерть удел другого...

(Лоренцо с помощью Киары уводит Чечилию.)

Чечилия *(уходя)*.
О, Боже мой! Я погубила мужа!..

Зампиери и **Пиедро.**

Зампиери. Ты слышал, Пиедро, слышал? Не пугайся!
Она меня не погубила, нет:
Отрава вместе с яствами сгорела...

Пиедро. Отрава!

Зампиери. Да. Но графу Монтерею
Не говори ни слова, ради Бога!
О, знаем мы откуда этот яд,
Откуда заговор!.. но мы не глупы —
Предупредим опасность и умрем,
Ты умереть пытался?

Пиедро. Никогда!

Зампиери. Изобретатель строит колокольню
Под рост Везувию и Аппенинам,
Садится на венец ужасной башни,
Поет свою последнюю молитву,
Перекрестился, встал, закрыл глаза,
Раздвинул руки будто плавать хочет —
И бросился в бездушный океан...

Заутра кости вымели метлой,
На паперти замыли кровь водой,
Как будто не бывало человека...

Пиедро. И все богопротивные слова!..

Зампиери. Молчи, монах! Внемли! Я все скажу!
Сюда монах, на край земли, сюда,
Откуда можно бездну смерти видеть
И в ужасе грех тайный исповедать!..

Пиедро. Сядь, Доминик!

Зампиери. Садись, но я не сяду.
Ты судия, а я преступник! Слушай!
Ребенок мертв душой, но жив очами:
Он любит то, что́ нравится глазам,
Он чувствует и рассуждает зреньем...
Простит ли Бог невинному ребенку,
Что живопись он страстно полюбил?

Пиедро. Тут нет греха!

Зампиери. Постой! Ребенок вырос,
Для юноши прекрасен Божий свет,
Он отыскал в предметах выраженье
Открыл их цвет, пространство, освещенье,
И повторять задумал Божий свет;
Не думая о славе и награде,
Он безотчетно, ветрено работал,
Не для себя, Бог знает для кого;
Он чувствовал страдания страдальца,
Он плакал созданными им слезами,
С разбойником он путника терзал...
Тут нет греха, монах! тут нет греха...
Молчи, молчи, ответ твой мне не нужен!
Тут нет греха, когда призваньем вышним,
Что гением, талантом мы зовем,
Так жить и действовать он предназначен.
Но если медленных трудов удачу,
Усилия без благодати вышней
Он счел ему дарованным талантом...
Тут нет греха, монах, тут нет греха!
Но юношу лукаво извиняют
И молодость, и ласковый привет

Невежд, и снисхожденье знатоков,
И красоты коварная улыбка,
И неразумные советы дружбы.
Вот пробил час: окрепли ум и воля,
Очарованье снял суровый опыт;
Он мог сложить с себя чужое имя.
Но себялюбье, гордость, слабонравье
И слава (ветр попутный преступленья)
Ужасной бурей волновали душу...
Безумец, он в талант свой слепо верил,
Служа искусству, оскорблял искусство!..
О, тут есть грех, смертельный тяжкий грех!
И этот грех лежит на Доминике.

Пиедро. Мой друг! Несчастье несправедливо!
Бог дал искусство людям точно так же,
Как пашни, воздух, воду, свет и сон,
Не требуя в таких дарах отчета;
Добру и злу назначены весы,
И ежели твои произведенья
Не оскорбляли нравственности, веры,
Ты и в *посредственности* чист...

Зампиери *(с ужасом)***.**
И ты!..

(После мгновенного молчания.)

Прости меня, великий Бог, прости!
Я грешник, я злодей, я бесталантен!

(Убегает.)

Явление второе

Спальная комната Доменикина; направо дверь в спальную жены и дочери; светильник горит на столе; бледно и темно; софа, арфа.

Зампиери, потом **Пиедро.**

Зампиери. Я бесталантен...

(Пиедро входит за ним, внимательно следуя за всеми его движениями.)

Это была гордость,
Обиженное самолюбье — только, —
А не талант, не чувство... Я писал,
Копил грехи на немощную старость...

И эти все святые оживут,
И от меня потребуют отчета,
Зачем я их божественные лица
Дерзнул писать невдохновенной кистью!
Я бесталантен! Завтра, завтра, завтра.
На площади, на паперти церковной
Я объявлю мой грех всему народу!..
Пусть целый мир назначит покаянье:
Я соберу остатки бедной жизни,
Веревками все тело избичую
И добровольным гладом иссушу
И так уже мертвеющие члены...

Пиедро. Ложись, мой друг! Разденься, помолись.
И спи! Уже давно во сне Неаполь...

Зампиери. Но Бог и совесть бодрствуют всегда!

Пиедро. Ложись и успокойся...

Зампиери *(с притворным спокойствием)***.**
Я ложусь,
Я слушаюсь, ты видишь: я готов
В монастыре монахов Кармелитов, —
Иль где духовники назначат, — жить,
Ходить по камням босыми ногами,
На шее и руках носить вериги,
Колючей власяницей покрываться...
Ах! подожди, — есть у меня коробка
Из золота с резьбою Бенвенуто[808];
Альдобрандини[809] тысячу пиастров
Мне предлагал, — я не взял... На, монах,
Вели отпеть отходное служенье
За душу грешника Доменикина!..
Да снимет Бог с нее великий грех!
Во время бесконечной, страшной жизни
Я колоссальным сделал этот грех
И увенчаю...
Нет! я не скажу.
В самоубийстве я отраду вижу,

---

[808] Челлини Бенвенуто (1500–1571) — скульптор, ювелир, теоретик искусства.

[809] Альдобрандини — знатное флорентийское семейство, к нему в т. ч. принадлежал папа римский Климент VIII.

А ты к тому готов не допустить...
Нет, не скажу... Ложусь! Прости, мой Пиедро...

(Отдергивает занавес постели.)

Уйди, монах!..

Пиедро. Я у тебя останусь,
Прилягу и засну — теперь опасно
Мне возвращаться в монастырь...

Зампиери *(с притворным спокойствием)***.**
Пожалуй,
Спи здесь! *(Про себя)*. Ого! и Пиедро мой подкуплен,
Но я его доверчивостью ложной,
Спокойствием поддельным обману.

(Пиедро становится на колени и тихо читает молитвы.)

Зампиери *(нераздетый, лежа на постели)***.**
Он молится, а я!.. одна молитва —
Она без слов, в ней вся моя душа:
Возьми меня отсюда, мой Спаситель!
Суди за грех и накажи... Но если...
Нет, совесть Доминика так чиста,
Как быстрая река в пустыне дикой,
Чтó кроме неба на лице зеркальном
Не отражает ничего!.. Чтó если б
Я был с талантом! Спальня, полумрак,
Светильник умирающий, в тумане
Молящийся монах... Я бесталантен!
А прежде!.. Аннибал Карраччи, детство,
Восторги настоящие, надежды,
Удачи, неудачи...

(Шепотом, сквозь сон.)

Агостино[810]!
Как восхищается моей работой!
Неужели достоинства в ней есть?
Он улыбнулся — все ученики
Не сводят глаз с великого. Молчит!..
Прилежно смотрит; кажется, доволен.

(Засыпает.)

[810] Имеется в виду Агостино Карраччи.

Пиедро *(подходит к нему)*.
Заснул! Несчастный труженик искусства!
Благословен да будет краткий сон!

(Ложится на софе.)

Быть может, завтра новые страданья
Придут толпой за жизнию страдальца,
А у него осталась только жизнь,
Последнее единственное благо...
Пора заснуть: мне надо завтра утром
Служить обедню в третьем алтаре,
Заказанную графом Альберони.
Как человек, жалею я о нем:
Хороший христианин, добрый сын,
Счастливый муж, несчастный враг испанцев...
Испания!.. И сам архиепископ

(Сквозь сон.)

Ее не любит. Если бы меня
Послали к королю... Арангуэс...
Великолепные сады... чертоги...

(Засыпает.)

Интермедия-фантазия

Сон Доменикино.

Зампиери *(бежит по улице)*.
Не может быть! Горит один притвор,
А ежели горит, так подожгли,
Придумали, как до конца убить
Неистощимое страданьем сердце!..
Горит!.. горит!.. Во всем дворце темно,
А там ужасный свет... И нет тревоги,
И люди спят спокойно. Что за дело,
Что там в притворе жгут Доменикина!
Им кажется, горят одни картины,
Плохие, незавидные труды —
Они не стоят сожаленья; стража,
Облокотясь на копья, спит... Войдем!

(Входит на лестницу).

Темно... Я наизусть дорогу знаю.

Сюда! По стенке вправо, дверь, ступеньки...
Семь, кажется... Вот притвор...

(Входит в притвор, совершено освещенный к литургии; все фрески окончены, леса сняты; пол очищен; скамейки; ни живой души не видно).

Спаситель!
Когда я кончил этот храм? А кончил!
Великолепно, чудно! Как прекрасен
Святитель мой! Как верен мой Везувий!
Где купол? Нет, там люди, там Неаполь,
В тревоге ждут последнего мгновенья...
Не бойтесь люди, вот святой Январий!
Не бойтесь, я писал вас не для смерти!
Живите над толпой заблудших братий
И проповедуйте немою речью.
Понятен ваш язык! Где выраженье,
Там жизнь, там правда, голос и слова,
Там все, но в очарованном огне,
Естественно, но ярче и живее..
Ликуй, душа! Окончен славный труд...
Последний!.. грань трудов моих и жизни!
Как солнце, я умру, исполнив день.
На чистом небе я сиял недолго:
За бурями не виден был мой путь:
Но к времени прибавился день новый;
Меня приметят люди на закате
И скажут: он и в полдень с нами был,
Но ядовитые земли дыханья
Завистливо скрывали путь блестящий.
Угасну — месяц, звезды загорятся
И прорекут: мы от него горим!
Но кто открыл мой храм, мое блаженство,
Земной, отрадный рай Доменикина?
Кто осветил, как солнцем, эти стены?
Зачем? Нет никого! В полночный час
Всегда монахи молятся... Молчанье!..
Зачем нет песен в этом дивном храме?
Зачем нет прихожан... А вот одна!..
Монахиня... О чем ее молитва?..

(Подходит к монахине; она оборачивается.)

Зампиери. Великий Боже! Киара!

Киара Ланфранко. Доменик!
Благодарю за тайную любовь:
Я ревностью безумной волновалась,
Но ты был чист... Мой друг, благодарю!
И я теперь очищена молитвой,
Оделась в непреложную судьбу
И пред тобой стою твоей невестой —
Твоей женой; равны страданья наши —
Вся наша жизнь была обряд венчальный;
И близко ложе брачное... Молись!

Зампиери. Жена прекрасная, зачем ты старцу
В день торжества явилась? О, зачем
Ты тайный грех из сердца вынимаешь?
Быть может, он судьбы моей виновник...
Да! я любил тебя так постоянно,
Так тихо, тайно, бескорыстно, Киара,
Что даже на картинах образ твой
На суд людей порочных не являлся;
Я о тебе с собой не говорил,
И если мысль, путем мне неизвестным,
Нечаянно бежала за тобой, —
Безжалостно я отрывал ее
От женщины любимой, а в груди
Больное сердце кровью исходило...
Женился я, — и это была жертва,
Усилие... преодолеть себя!
Воспоминанья кисти откровенной,
Сгорев, младую душу опалили
Мертвящей безнадежностью; я умер
Для жизни: жил работником бесплатным
У страшного властителя искусства!..
Сегодня служба кончилась, и я
Опять не человек и не художник.

Киара Ланфранко. Ах, Доменик, как пишешь ты
прекрасно!

Зампиери. Не льсти, мой друг! Мне совестно,
мне страшно,
Что ты из снисхождения ко мне
Уста напрасной ложью оскверняешь...

Велик мой труд — он может быть приятен
Лишь мне да Богу, да Его Святым...
А людям? — Нет, прости моим сомненьям!

Киара Ланфранко. Как счастлива жена Доменикина!
Когда ее встречаю у обедни,
Мне кажется, вокруг ее главы
Горят лучи от славы Доминика.

Зампиери. Ах, Киара, нет! Чечилия добра,
Чувствительна и любит Доминика,
Но понимать художество... Ах, Киара,
Ты ей, а я завидую Ланфранко!..
Да, он велик, величествен, воздушен,
Дух Киары носится во всех картинах...
Блажен, кому жена и дети в помощь!..
Но грех роптать. Так должно, и конец!..
Как ты вошла сюда?

Киара Ланфранко. Не знаю.

Зампиери. Странно!
К чему они притвор мой осветили?

Киара Ланфранко. Полночный суд, великий суд,
ждет тебя!

Зампиери. Суд! Боже мой! Когда меня осудят?
Неистощимое терпенье злобы
Найдет малейший след усталой кисти...
Найдет. Оно и судит и казнит... Идут!

(В притворе появляются тени, они более и более наполняют храм.)

Зампиери. Ах, Киара, это, кажется, не люди!..

Киара Ланфранко. Но кто же?

Зампиери. Я немногих узнаю.
Я где-то видел их портреты... Точно!
Вот Рафаэль! Вот Винчи! Вот Вечелли[811]!
Вот Бонаротти! Вот Вольтерра[812]!

Киара Ланфранко. Что ты?
Покойники? Я вся дрожу...

---

[811] Тициан Вечеллио (1476/77 или 1480-е гг.–1576) — живописец.
[812] Вольтерра Даниэле да (1509–1566) — живописец, автор картин на религиозные сюжеты.

Зампиери. Не бойся!
Не знаю, отчего с спокойным сердцем
Гляжу на них...

Киара Ланфранко *(с восторгом)*.
Пред ними ты спокоен?
О, ты велик! Воистину велик!..

Бонаротти. Чтó? Каково? В который раз, отцы,
Приходите на грозный суд к потомкам, —
Предсмертный, справедливый, страшный суд?..
Ну, Полигнот[813], ты старшина меж нами
По хронологии... Мои китайцы,
Мои египтяне, индейцы, персы
Шли пред тобой, как скороходы, — только
Ты начал, мы спокойно продолжали...
Вот небольшой листок той самой книги;
Но, благо, мы бессмертны: доживем,
Увидим, кто конец ее напишет.
Что ж, Полигнот? Взглянул — и говори!

Полигнот. Ты и забыл Панена[814] и Вуларха,
И многих первоклассных живописцев...
Они все здесь — спроси у них...

Рафаэль. К чему
Считаться! Бонаротти — вечно тот же:
При жизни и по смерти — бурный деспот!..

Вазари *(указывая на трех Карраччи)*.
Три грации божественных искусств
Должны решать возвышенную тяжбу.
Ведь подсудимый — ученик Карраччи...
Бонаротти. Ходатаи, не судьи, — это так.

Аполлодор[815]**.** Смотрю и удивляюсь! Бонаротти,
Ты прав. Тут выраженье Полигнота,
Тут сила мысли, правильность рисунка,
Но, Тициан, и нашего здесь много.
Смотри, как все блистательно и ярко!
Одежды, волоса, тела и очи
Горят, сияют... Если бы я мог

---

[813] Полигнот (V в. до н. э.) — древнегреческий живописец.
[814] Панен (V в. до н. э.) — древнегреческий художник.
[815] Аполлодор Дамасский (II в. н. э.) — римский архитектор, скульптор.

Владеть такими средствами! Завидно!
О, Греция, и ты несовершенна?..

Апеллес. Чем масло лучше воска?

Аполлодор. Апеллес,
Ведь это писано без масла: краски,
Цвета — вот в чем сокровища новейших.
Четырехцветные твои картины,
Ни слова, превосходны, но обман,
Обман художественный, невозможен.

Апеллес. Страсть поражать! А Зевксис, а Парразий[816]?
Ты помнишь птиц и виноград[817]?.. Поверь мне,
Тот будет первым в мире живописцем,
Кто чистою водой пожар напишет.
Для знатоков действительных скульптура
Гораздо выше живописи...

Аполлодор. Да,
Но знатоки не мир. И не для них
Изящное искусство существует..

Бонаротти. Оставим споры, время коротко,
И поворот земли уж близок к утру.
Начнем судить!.. Доменикин Зампиери
Похож на Протогена[818]. Медлен, важен,
Умен и строг, величествен и сладок.
Неравен в колорите,
Но по рисунку и по выраженью
Учитель превосходный. Вот мой суд.

Зампиери. Творец мой! вот где истинная слава!

Рафаэль. Согласен с Бонаротти.

Тициан. Ты согласен,
И кончен суд! Но я еще желал бы
Побольше блеска, щегольства.

Апеллес. Зачем?
Мы от своих понятий отказались.

---

[816] Парразий (V в. до н. э.) — древнегреческий живописец, основатель ионической школы живописи.

[817] Имеется в виду работа Зевкиса, изображающая виноградную ветвь, на которую слетелись птицы, приняв ее за настоящую.

[818] Протоген (ок. 373/375–297/299 до н. э.) — живописец, скульптор.

Нам нравится толпа в картинах ваших.
Смешение бесчисленных предметов;
Все превосходно, что́ живет в природе.
Представьте целый мир в одной картине,
Но верно, точно... Греки вас похвалят,
И вот венец лавровый подадут.

Рафаэль. Но Доминик и так венца достоин.

Бонаротти. Достоин двух! за жизнь и за искусство.

Агостино Карраччи *(гравер)***.**
Кто передаст заслуги Доминика
Потомству отдаленному? Чья медь
Со стен ничтожных соберет святыню
И сохранит чудес прошедших эхо?..

Аполлодор. Счастливец! Понимаю! Ты велик.
Ты мог возвыситься до Рафаэля,
Стать наряду с огромным Бонаротти.
Смиренномудрый, с самоотверженьем
Ты бросил кисть и взял резец и медь,
Чтоб с честью сохранить чужую славу.

Зампиери *(увидев Агостино)***.**
Учитель!.. (Страшно речь зачать... Исчезнут
Святые тени... и суда не кончат,
И жизнь твоя продлится...) Нет, учитель,
Не подходи...

Агостино Карраччи. Чей голос в этом храме?
Чей человеческий и дерзкий голос?..
Ах, Людовико, Аннибал, смотрите!
Вот наш Зампиери...
Тени. Где он? — Где он? — Где он?

(Окружают его, Бонаротти впереди.)

Бонаротти. Прекрасно, друг! Тобой живет искусство!
Благодарим! Искусство бесконечно,
Пути его бесчисленны, но есть
Один из них, единственный и вечный,
Прямой, без изворотов, честный путь:
Немногие святым путем ходили.
Он твой, мой друг: благословляй свой путь!

Зампиери. Учитель! дорого я заплатил
За то, что шел путем прямым.

Кореджио. Зампиери,
Не для земли мы служим на земле!
Рафаэль. Да, милый друг! Мой путь был чудно сладок,
Вся жизнь была победой непрерывной
Над завистью и клеветой врагов;
А я тебе завидую: я умер,
Как грешник, ты, как Божий день, умрешь!

Бонаротти. Мы опоздаем кончить суд бесстрастный!
Доменикин, веди нас на мостки,
И расскажи, как хочешь купол кончить...

(Берут его под руки и ведут.)

(Зампиери ведет их на подмостки; в воздухе — невидимый хор; с купола к ногам Зампиери сыплются белые цветы.)

Хор. Слава тебе, тихий сердцем!
Слава тебе, кроткий духом!
Слава тебе, угнетенный,
Бедный труженик!
Бог твой тебя не оставит,
Славу твою Он размножит,
Примет тебя в день великий,
Горький труженик.

(Зампиери на мостках под куполом падает ниц. Входят в притвор граф Монтерей, Эспаньолет и Ланфранко. Тени исчезают. Полный день бьет в окна.)

Ланфранко. Вот ваш притвор, сокровищный притвор!
Хорош, красив; он писан в Божью славу.
Богохуленьем было допустить
Писать такую церковь Доминика.
Сбылись мои слова! Не кончен купол.
И что́ ж на нем? Безумная затея,
Для живописи невозможный труд:
Везувий в полном изверженье! Граф,
Неужели дописывать я должен
Нелепость сумасшедшего?..

Эспаньолет. Никак.
Разбей ее и созидай свое:
Пиши, что́ храму Божию прилично.

Ланфранко. Граф! что́ мне делать?

Граф Монтерей. Но, отец Январий,
Внизу мне нравится...

Ланфранко. Побойтесь Бога!
Смотрите, как уродливо изломан,
Как приторно, изысканно он добр!
Но пусть живут оконченные фрески,
Стыд не для нас и слава не для нас.
В упрек искусству можно их оставить;
Но этого безумного созданья,
Чтó в куполе, оканчивать не стану.
Пиши, Риберра.

Эспаньолет. Ни за чтó!

Ланфранко. Пускай
Коренцио, Карачьоли...

Граф Монтерей. Ланфранко,
Вот молоток! Разбей и начинай
Писать, чтó на душу Господь положит.

(Ланфранко бежит на мостки; Зампиери его останавливает.)

Зампиери. Куда? Не тронь!

Ланфранко. Ты здесь, коварный червь!
Прочь, молотком я и тебя разрушу!

(Народ со всех сторон вбегает в притвор; по мосткам забегали люди.)

Народ. Столкните бесталанного писаку!

Зампиери. Убейте, но моей любимой фрески
Не трогайте! Она не ваша! Люди,
Вы за нее ответствуете Богу!..

Народ. Ответствуем! — Ответствуем! — Ломай!

(Доменикин борется с Ланфранко.)

Народ. Столкни его, Ланфранко, на помост,
А молотком казни его бездарность!

Зампиери. За чтó такая злость?

Народ. За чтó? не знаем.
Прямым путем, один, искал ты славы,
Ты кланяться кумирам не хотел,
Ты презирал людей порочных силу...
Мы откровенны, бедный Доменик!
Пойми свою судьбу и покорись!

Ланфранко. Нет, люди, не могу! Силён Зампиери.

Народ. Не хочет покориться? Мы сломаем!

(Толпа бросается на Зампиери и, отделив его от Ланфранко, тащит с подмостков; молот начинает стучать мерно в такт двух хоров, которые поют вместе.)

Хор. Стыд и позор, штукатурщик!
Гордый, во прах! Мы разрушим
Тело твое! Покорися,
    Дерзкий башмачник!
Мы предадим эти фрески
    Рже и огню, и насмешке.
Выю согни. Покорися,
    Вол бесталанный...

Хор невидимый.
Слава тебе, тихий сердцем,
Слава тебе, кроткий духом,
Слава тебе, угнетенный,
    Бедный труженик!
Бог твой тебя не оставит,
Славу твою он размножит,
Примет тебя в день великий,
    Горький труженик!

Зампиери *(увлекаемый толпою)***.**
Великий Боже! небо и земля!
Скорей, скорей страдальца разделите.
Как волны океана в дерзкой буре,
Меня влекут безжалостные люди!..
За что́?

Толпа народа. Ты бесталантен! — бесталантен!

Зампиери. О, дайте лечь в могилу без страданья!

Народ. Он бесталантен! — Камнями убить! —
На площадь бесталантного! — на площадь!

Зампиери. Чернь! докажи слепые обвиненья.

Народ. Эспаньолет, Ланфранко, Монтерей
И весь художественный мир. Довольно
Великих обвинителей! — на площадь!

Зампиери. А! ты без мненья, ветреная чернь!
Ты грязь! ты след чужой хранишь!
Суди сама, в тебе есть ум и чувство!

Ланфранко *(с подмосток)***.**
Друзья! Посредственность красноречива!..
Вот камни вам для казни Зампиери!

(Фреска летит в тысяче кусков; толпа хватает их.)

Толпа народа. Теперь на площадь! — Там его убьем!

(Почти обессиленного тащат на середину.)

Зампиери. За что́ схватиться бедному Зампиери?
О что́ мне опереться?.. Это что́?

(Ловит кольцо пустого гроба, стоящего на середине, на небольшом возвышении; толпа в благоговейном ужасе отступает и почтительно преклоняет колени и головы; глубокое, продолжительное молчание.)

Зампиери. Гроб испугал людей! Они недвижны!
Что значит их безмолвие?..

Неизвестный *(резким, ужасающим голосом).*
Проснись!

(Конец интермедии.)

Зампиери *(просыпается в ужасе вскакивает с постели, бежит на середину и падает на колени)***.**
Где эта чернь? откуда этот голос?
Что́ значит этот гроб и ужас черни?
А! понимаю... Бог меня зовет...
Умру, — и прах мой страшен будет черни!
Уж некого преследовать за гробом!..
Умрем!.. Умрем!.. Пора! Давно пора!
Гость долговременный тяжел и скучен...
Пойдем домой...

(Идет мимо Пиедро.)

Прости, мой добрый Пиедро!

(Остановясь.)

Зайти к жене и дочери, проститься...
Неловко мне, отцу семейства, тайно
Уехать и не дать благословенья
На случай смерти иль болезни.

(Отворяет дверь.)

Спят.
Как сладко спят! Не хочется будить...
Ну, что́ ж? Перекрещу их, поцелую,
И в путь!

(Входит; слышны рыдания Доменика.)

Простите!

Голос Чечилии. Кто здесь?
Зампиери *(пробегая сцену, в слезах).*
До свиданья!

Явление третье

Ночь, освещенная отблеском начинающегося извержения Везувия. По временам слышны подземные удары и приметно легкое колебание земли. Вдали виден Неаполь; передняя часть сцены — море с берегом; несколько утесов торчат в разных местах; кругом развалины колонн и другие остатки зданий.

(Смотри картину Жироде[819] «Вид Неаполя».)

Зампиери *(один)***.**
Тут есть скала, я помню: гордый камень
Родная мать, земля его отвергла,
Родные братья, берега ушли
И предали его волнам на жертву;
Он почернел от старости, истерся;
Но тверд, и на врагов глядит с презреньем,
На мать с насмешкой, мстительный гранит...
К нему, к нему! На лодке рыбака
Не раз я доплывал к его подошве,
Взбирался на изрытую вершину,
И рисовал Везувий и Неаполь...
Я о грехе моем еще не ведал...

(Бросается в лодку и отчаливает.)

Прости земля, Италия, прости!
Люблю тебя, но недр твоих прекрасных
Мой грешный прах не будет тяготить...
Я недостоин быть в твоей земле!
Ты гроб и колыбель одних талантов!
Могила для бездарных — океан.
Прах гения — отечеству краса;
А грешников бесчисленные кости
У хлебопашца землю отнимают,
Потомству на отечество клевещут,
Под мрамором скрывают грязь и стыд

[819] Жироде-де-Руси Анн-Луи (1767–1824) — живописец, рисовальщик, поэт.

И золотыми буквами гремят
Лукавую дел небывалых повесть...
Нет! Столько честности еще осталось
В моей душе... Мне не нужна могила;
Я погребальной чести недостоин,
Молитв отходных я не заслужил.
Горсть брызгов, легкий плеск седой волны,
Невнятное в дубраве ближней эхо —
Вот погребальный хор для Доминика...
Да, может быть, из состраданья ветер,
Что так теперь бушует и ревет,
Умерит ярость, жалобно простонет,
И снова загремит морские песни.

(Доплыв к скале, выходит и хочет оттолкнуть назад челн.)

Лети, последняя надежда жизни.
Постой, возьми с собой мои одежды!
Они годятся нищим. На, неси!..

(Удары подземные сильнее и сильнее; порывы ветра бешенее. Везувий более и более разгорается; волны кипят Доменикин без верхнего платья, без шляпы пробирается в гору.)

Как круто!.. Ветр ужасный. Я вспотел.
И умереть мешают!.. Слава Богу,
Я на вершине! Бездна подо мной...
Шаг — и во гробе... Кончен тяжкий путь!

(На коленях.)

Я приношу земное покаянье,
Последний долг! Мое предназначенье
Без ропота до старости я нес...
Я бесталантен, но по Высшей воле!
Я моему ничтожеству не верил,
Я посрамил учителей моих,
Прославленных начальников искусства;
Но не они ль посредственность мою
На грех хвалой не должной повели;
Я стыд принес Болонии родимой,
Но не она ль несчастному Зампиери
Как рай божественный живописалась?
О, матерь, снисхождение твое
К бездарной, бедственной охоте сына,

К всемирному стыду вело Зампиери,
И довело!
Не в осужденье, матерь,
Язык мой ропщет... Нет! Немое горе
Теперь равно и громовым словам...
Ветр, море, небо могут нас подслушать:
Но разнесут ли эту речь по свету?
Прости меня, прости меня, о, матерь!
Прости меня, родитель! Бог вложил
В твои уста упреки и угрозу;
Ты не пускал меня на страшный путь;
Сын непослушный, дерзкий, непокорный,
Я отклонил родительскую руку
И шестьдесят ужасных, горьких лет
Отцу я строил памятник бесчестный,
Всеобщий стыд, позор всемирный — сына!
И имя честное твое, Зампиери,
На вечное посмешище я продал!..
И не умрет мой стыд! Прости, родитель!
Простите, люди!.. Небо и земля,
Простите грешнику! В волнах залива
Он сам себя казнит! Простите, люди!

(Встал, закрыл глаза и, вытянув вперед руки, хочет броситься в море. Сильный подземный удар потрясает землю и утес, на котором стоит Зампиери. Доменикин колеблется и падает. Везувий в полном извержении.)

Тебе какое дело, исполин,
До бедного бездарного Зампиери?
Он разгорается!.. Удары грома
Гремят песнь гибели и разрушенья!
Уж нет его обычного венца;
Шлем огненный, кровавая кольчуга,
Мильоны пламенных мечей и копий...
Боец великолепный, на кого?

(С возрастающим удовольствием.)

Что пред тобой, Везувий, эти волны?
Смотри! Как стадо пред грозой толпятся,
Кипят в испуге пеною жемчужной,
Черны, как мертвецы, а блещут смертью
И страх суда несут далеко в море.

Неаполь! А, Неаполь! Что? проснулся?
Весь почернел людьми, как муравейник?
Наместник! кто в твоих прозрачных окнах
Зажег огни? Кто крыши позлатил?
Сами собой звонят колокола,
Сами собой врата отверзлись храмов...
Сильней, сильней, мой исполин, кипи!
Великолепный витязь, браво! браво!

(Бросаясь уже в волны.)

Где кисть, где краски? Где Канини, Коцца?..
На холст его! Скорей на холст, на стену!..

АКТ ТРЕТИЙ

Явление первое

Комната в доме Доменикина.

Карачьоли и **Коренцио,** в монашеских одеждах.

Коренцио. Карачьоли! боюсь за неуспех
И за успех.

Карачьоли. Пускай казнят, пусть мучат,
Но жить ему я больше не дозволю —
Он набожен, а денег не имеет:
Пожертвует на церковь образами,
Нас поведет без страха в мастерскую;
А там ножи окончат все...

Коренцио. А если
Задержат...

Карачьоли. Грек, ты воротись назад;
Иди, я сам мое исполню дело...

Коренцио. Но смерть его дойдет до Монтерея...
Убийство, так, но хитрое убийство...

Карачьоли. Коренцио! ты помнишь, я писал,
Остерегал безумного Зампиери;
Ослушался: и должен быть наказан!
Я разбирать последствий не хочу...
Везувий в помощь нам. Землетрясенье
Разрушило монастыри и церкви
И множество домов; везде тревога
И беспорядок: жалуются, плачут,

Дворец в осаде нищих и монахов,
Во всех дворцах богатой нашей знати
Толпы просителей, а в уцелевших
Монастырях, церквах гремит Te Deum[820].
Ты не встречал отчаянных отцов,
Вчера богатых, ночью обедневших?
Ты юношей не видел, потерявших
Невест, сестер и матерей? В Неаполь
Из деревень все жители сбежались,
Одни спасаться, а другие грабить.
По-моему — единственное время
Для страшных дел! Верь, что бы ни случилось
Сегодня, — виноват один Везувий...

Коренцио. Расчет хорош, но если...

Карачьоли. Грек, довольно!
Идут... Молчи!

Те же и **Чечилия.**

Коренцио. На церковь Сан-Сильвестро[821] подаянье
Мы собираем, добрая синьора!
Не откажите в милостыни: Бог вам
Воздаст и наградит вас в ваших детях.

Чечилия. Честной отец! возьми у нас, что хочешь;
Жалеть не станем, но сребра и злата
Нет в нашем доме: деревянной чашей
Мы воду пьем, а деревянной вилкой
Мы вертим макарони; если хочешь,
Поверь, дом обойди...

Коренцио. К чему синьора?
Но здесь живет, сказали нам, Зампиери,
Великий королевский живописец;
Он не откажется для нашей церкви
Дать образ или два...

Чечилия. Честной отец,
Наместник запретил Доменикину
Писать для посторонних..

---

[820] Имеется в виду «Тебя, Бога, хвалим» (лат.) — католический гимн.

[821] Сан-Сильвестро-ин-Капите — церковь в Риме, известная с VIII в., затем в XVII в. перестроена в стиле барокко.

Карачьоли. Но для церкви
И папа запретит не может... Впрочем,
Бог с вами, грешники!.. Копите злато
И бедностью притворной покрывайтесь!
Обманывайте Бога и людей!
Вчерашний глас Везувия напрасен...
Нет покаянья, будет суд и казнь!
Но где он сам, где набожный Зампиери,
Где милостыни щедрый раздаватель?
Всем дочерям греха — сребро и злато,
Всем уличным, сомнительным Цирцеям[822]
Отказывать Зампиери не умел,
Для страшного несчастья он умеет.

Чечилия. Не клевещи, честной отец, поверь мне,
Нам есть сегодня нечего: Лоренцо
Идет к монаху Пиедро да-Бастоне
Просить чего-нибудь на завтрак — денег
Я больше месяца уже не вижу,
Живу с семьей продажей полотна
Для живописцев, краду у Зампиери
Эстампы, краски, холст и продаю...
Клянуся Богом, за эстамп Карраччи,
С собственноручной подписью его,
Который так хранил мой муж несчастный, —
Я за него могла купить горсть соли!..
Я подлинный рисунок Рафаэля,
Доставшийся за дорогую цену
Покойному Монтальто, продала
Секретарю Геррере за два скуди!
Возьмите все, возьмите, не жалею,
Но пожалейте нас, не клевещите!

Карачьоли. Дочь дерзкая, служителям Господним
Клеветниками быть нельзя: мы знаем,
Что говорим...

Те же и **Лоренцо.**

Чечилия. Ну, вот и наш Лоренцо...
Спросите у него, куда идет?
Зачем?..

[822] Кирка (латинизированный вариант Цирцея) — дочь бога Солнца Гелиоса.

Лоренцо. Кто я? Иду к отцу Бастоне.
За ужином, за завтраком, обедом,
За жизнью. До свидания...

Те же, кроме **Лоренцо**.

Карачьоли. Не верю.
Условленный язык...

Коренцио *(тихо)***.**
Мой друг, уйдем,
Есть у меня чудесный замысл...

Карачьоли. Нет,
Я должен видеть самого Зампиери.

Коренцио. О, ради Бога, времени не много!
Уйдем, мы не догоним, это средство
Вернее всех ножей... Я отвечаю
За тайну и успех...

Карачьоли. Ты отвечаешь?

Коренцио *(тихо увлекая его)***.**
Да, да, но только поскорей пойдем!

Карачьоли *(уходя)***.**
Прости, жена бездарного Зампиери!
Прости, натурщица медей[823] и фурий[824].

Чечилия *(одна)***.**
Владыко! Быть не может! Неужели
Монахи это? Господи, прости,
Невольно согрешишь. Ну, вот Неаполь!
Чего тут смотрит старый кардинал?
Такие звери ходят на свободе!..

Зампиери и **Чечилия.**

Зампиери *(вбегая с беспокойным видом)***.**
Чечилия, где старый молоток,
Оправленный в египетскую пальму
С головкой львиной на конце?

Чечилия *(смутясь)***.**
Украли...

Зампиери. Украли! Ну, так нет ли у тебя
Какой-нибудь тяжелой колотушки?

---

[823] Медея — колхидская царевна, жена аргонавта Ясона, с древнегреческого ее имя переводится в т. ч., как замышляющая или умница.

[824] Фурия — богиня мести в древнегреческой мифологии.

Чечилия. Украли.
Зампиери. А! украли. Отчего?
От бедности. Не жаль!.. А где топор?

Чечилия. Лоренцо запер.

Зампиери. Запер. А зачем?
Нет! Вот топор. И кстати, он нужнее.
Чечилия, нужна ли эта дверь?

Чечилия. По мне, нужна.

Зампиери. А эта?

Чечилия. Нет!

Зампиери. Позволь
Мне взять ее.

Чечилия. На что тебе, мой друг?

Зампиери. Позволь! Не достает одной покрышки.
Мой милый друг, неужели и в этом
Откажут мне? Непостоянно небо;
Ну, дождь пойдет, земля промокнет, кости
От стужи лихорадкой заиграют...
Нельзя пойти, согреться...

Чечилия. Всемогущий!
Безумие в речах его...

Зампиери. Ну, что ж,
Ты позволяешь? Милый друг... позволь;
Утешь меня... Здесь дорог лес, а доски
На вес сребра и злата продаются.
Я помню, гроб заказывал для сына:
Платил, платил, а все в долгу остался.
Притом же здесь работают неплотно,
А гроб, как храм, священный сумрак любит.
Ты видела, как строят корабли?
Ходи по морю, как по суше: капля
Проходу не найдет... такая плотность!..
А я придумал славно. На шипах, —
Потом по щели медную полоску, —
Потом раскрашу масляною краской
Внутри, снаружи засмолю. Вот так!

Чечилия. Дай речь, мой Бог! —
я говорить не в силах!

(Зампиери бьет топором по петлям — дверь отваливается, он ее тащит.)

Те же и **Киара,** дочь Доменикино.

Киара. Что это значит? Ради Бога!

Зампиери. Здравствуй,
Мое дитя, мой первенец, мой ангел!
Умру, наместник все тебе заплатит...
А тысяч двадцать есть за ним. Женись!
Возьми себе в мужья глупца, невежу
И проклинай бездарного отца.

Киара. Родитель!

Зампиери. Проклинай его, мой ангел!
Молись, чтобы в покойных сновиденьях
Бездарный твой тиран не появлялся;
Начни учиться пению и пляске:
Еще успеешь; пой любовь, веселье:
Но про отца, молю, не вспоминай!..
Я вас спасу от общего стыда!
Послушайте: едва умрет Зампиери,
И ненависть умрет. На этом свете
Останется бесславие одно...
Вам деньги отдадут, и в тот же день
В Сицилию, в Палермо отправляйтесь.
Живите там под именем Бастоне;
Мой Пиедро вам свидетельство напишет.

(Становится на колени.)

Молю вас, позабудьте обо мне!

Чечилия и **Киара.** Доменикин! — Родитель!

Зампиери *(не допуская их к себе)***.**
Умоляю.
Не прикасайтесь к грешнику: бездарность
Во мне в проказу, в язву обратилась...
О, не носите имени Зампиери!
Не говорите обо мне — картины
Исчезнут, уничтожатся, враги
Покойника забудут, целый свет
Забудет обо мне, тогда, быть может,
В чистилище переведут меня,
А на земле исчезнет стыд искусству...

(Встает и приближается к ним. Помолчав.)

Я вас любил, Чечилия и Киара!
Пока считал себя жрецом законным,
Художником невинным, я гордился
Быть пастырем прекрасного семейства,
И ваша бедность славой красовалась!
Я с верою потомство призывал:
Оно ручалось мне за ваше счастье,
За вашу честь, за вашу славу... Боже,
Как поздно ты слепцу прозреть дозволил!

(Умоляющим голосом.)

О, никогда, жена и дочь, молю вас,
В последние часы преступной жизни
Не оскорбляйте немощного старца,
Не презирайте грешника! без мести,
Без сожаления, без состраданья,
Как милостыню, бросьте взор с любовью,
Прощальным поцелуем удостойте!

Чечилия и **Киара** *(бросаясь обнимать его).*
Ах, батюшка! — Мой бедный друг!

Зампиери *(вырывается из рук их и, подняв топор, убегает)***.**
Простите!

Явление второе

Городской сад.
Коренцио, за ним **Карачьоли,** в обыкновенных своих платьях, входят в сад весьма поспешно и садятся на скамью.

Коренцио. Устал?

Карачьоли. Устал смертельно. Но зачем
Мы бросили наш замысл. Грек, ты струсил?

Коренцио. Молчи, Карачьоли, я отвечаю.
Садись на эту ветхую скамейку,
И, что бы ни случилось здесь, молчи!

Карачьоли. Да растолкуй...

Коренцио. Прошу тебя, молчи!

Те же и **Лоренцо.**

Лоренцо *(проходя мимо, кланяется)***.**
Синьор Коренцио!

Коренцио. Синьор Зампьери!
Куда так рано?

Лоренцо. Я иду за делом.

Коренцио. О чем печаль, задумчивый Лоренцо?
За делом? Верно, далеко живет...

Лоренцо. Кто?

Коренцио. Дело. Тайная красотка? Так ли?
Вас ждут.

Лоренцо. Синьор!

Коренцио. Вас ждут. Я в том ручаюсь.
Умейте быть настойчивым и дерзким:
Любовь — война, советую быть храбрым...

Лоренцо. Неужели и вам известно?..

Коренцио. Друг мой,
Вы рано от друзей своих отстали,
Разбойником на тайны их напали
И продали их дяде... Может быть,
Все к лучшему: и самому мне стыдно,
Что мы к бесчестным средствам прибегали,
Чтоб погубить бессильного Зампьери.
Но я тогда трудов его не видел,
А понаслышке думал и судил.
Вчера я видел труд Доменикина
И завтра исповедоваться буду...
Да! я грешил перед святым причастьем.
Раскаяньем очищу тяжкий грех...
Дивлюсь, как мог я так упрямо, злобно
Преследовать великого Зампиери!
Общественное мненье увлекло:
Суд славного Риберры и Ланфранко,
Холодность Рима, много, очень много
Наружных побудительных причин;
Но беспристрастие — мой древний идол.
Я не могу ходить на помочах;
Увидел, убедился, и теперь
Я первый защищать готов Зампьери.
Но я вас удержал, синьор: простите!
Вас ждут, пора...

Лоренцо. Коренцио? возможно ль?
Неужели вы в старике моем
Находите талант?

Коренцио. И первоклассный!
И первоклассный! да, синьор Лоренцо!
Мне стыдно признаваться; все друзья
Моим прямым сужденьем недовольны:
Но что же делать! не могу молчать...
Я вижу явственно, как зависть Рима,
Флоренции, Болонии и Сьены
Чумой прошла в Неаполь. Но, Лоренцо,
Прошу вас, перед дядей умолчите
О мнении моем: подумать могут,
Что я из личных видов обратился...
Жалею, что и вам сказал...

Лоренцо. Напрасно,
Синьор Коренцио, скрывать сужденье,
Целебное для бедного Зампиери.
О, проклят день, когда несытый страстью
Я бросился в объятия пороку!..
Коренцио! Раскаяться не трудно
В грехе обыкновенном, ежедневном,
Но я был медленным его убийцей:
Я славу долговечную Зампиери
Съедал, как червь невидный, при рожденьи,
И яркие надежды на потомство
Я разрушал бесчестными путями!
Что ваша зависть, сплетни, обвиненья,
Доносы, пасквили и серенады!
Увеличительные стекла. Время
Смотрело б в них на фреску Доминика,
И мир гремел бы славой и хвалой...
Но фрески нет, — и вашим клеветам
Поверит злоречивое потомство...
Доменикин еще две фрески кончил:
Увы, разрушенная была чудом!
А эти недурны и только... Горе
И вам, но мне нет меры наказанью!
Как Страшного Суда жду страшной смерти.
Он все простил, великий христианин;

Но не простит немое Провиденье.
Не раз в печальных муках покаянья
Я ждал от неба сладкого ответа!
Молчит, неумолимое, молчит!

Коренцио *(отирая слезы)***.**
Ты видишь слезы, бедный мой Лоренцо!
Мы в равном положении: молиться
И плакать — вот удел и твой и мой!
Но скроем стыд! Не пред людьми, пред Богом
Должны молиться грешники. Прости!
Куда теперь идешь, мой друг, Лоренцо?

Лоренцо. О, что напомнил ты! Доменикино
Куска простого хлеба не имеет
И подаяньем должен жить...

Коренцио *(хватается за кошелек)***.**
Лоренцо,
Ты собираешь подаянье?

Лоренцо. Нет.
Иду к монаху Пиедро за обедом.

Коренцио. Пешком? Не близко! Больше полумили.
Зайди ко мне: я дам тебе коня.

Лоренцо. Благодарю, Коренцио, за дружбу.
Действительно, я изнемог от горя,
Не сплю, не ем... Мучительная совесть,
Как зеркало моих деяний черных,
Со мной стоит и ходит неразлучно.
Едва передвигаю ноги.

Коренцио. Полно!
Пойдем ко мне, немного отдохни,
И на коне к монаху отправляйся.

Лоренцо *(уходя с Коренцио)***.**
Коренцио! Бог наградит тебя...

Явление третье

Комната в доме Коренцио.

Лоренцо и **Коренцио.**

Коренцио. Садись, мой друг Лоренцо, отдыхай,
А между тем, пока седлают лошадь,

Мы перекусим. Клеомен! Вина,
Баранины и хлеба... Что, Лоренцо,
Опять задумался?..

Лоренцо. И не на шутку!
Мне мысль пришла отправиться отсюда
В Рим, к папе — разрешения просить
В грехе моем...

Коренцио. Пойдем, Лоренцо, вместе...

Лоренцо. Но говорят, Коренцио, и папа
Грехов смертельных отпускать не может?

Коренцио. Да, но назначит время покаянья,
Укажет средства к очищенью: пост,
Молитву, милостыни, монастырь...
Лоренцо. Ты грек, Коренцио, а веришь в папу!..

Коренцио. Давно уже к италианской церкви
Пристал отец мой, мать, сестра и братья!
Оно ловчее, выгодней, Лоренцо:
В Италии беда быть иноверцем —
Здесь поневоле в туфлю поцелуешь,
А не согнешься, пыткою согнут.
Хотя Неаполь, бедный раб кастильцев,
Умел от инквизиции уйти,
Но инквизиция — сосед: в Палермо
Живет; сюда заходит для прогулки.
Пусть не сожгут, зато в Арангуэсе
На милость не надейся. Ну, Лоренцо,
Закусим!..

Лоренцо. Нет, Коренцио, я сыт,
Мне есть не хочется, а бедный дядя,
Несчастная жена его и дочь
От голода и жажды умирают.
Нет! Где твой конь, Коренцио? Я еду!

Коренцио. Скорее лошадь, Клеомен! Мой друг,
Ужасно положенье Доменика!
Ты испугал меня! В судьбе Зампиери
И я участвовал! Мне стало страшно!
Беда в зеркальную смотреться совесть!
Поверишь? — день — а тьма кругом меня!
В печальном сумраке сидит Зампиери,

А пища монастырская пред ним!..
Монашествует, бедный, против воли!
Лоренцо, видишь ли жену и дочь?..
В руках — вода и черствые обрезки
Голодным нищим брошенного хлеба!

Лоренцо. Коренцио! пиши свою картину,
Но скрой ее от грешных глаз моих...

Коренцио. О, горе нам. Лоренцо, горе, горе!
Чем мы искупим грех? Постой, Лоренцо,
И я сегодня есть и пить не в силах!
Возьми мои запасы для обеда,
Вези к Чечилии; взгляни на солнце:
И к вечеру едва ли ты успеешь,
С обедом поздним воротиться! Право,
Возьми, Лоренцо, мой обед!.. Постой!
Эй, Клеомен! сегодняшний обед
Сложи в мою походную посуду,
Отдай Лоренцо... Ты иди за ним,
А я вино достану...

Коренцио, *один*.
...и отраву.
Сюда, сон смертный! в хладное вино
Огонь мучительной кончины!.. Горе
Тебе, Лоренцо, если он не выпьет
Хоть одного бокала горькой смерти!..

(Вливает отраву в один из сосудов.)

Лоренцо и **Коренцио.**

Лоренцо. Твой Клеомен укладывает яства,
А я пришел тебя благодарить...
Коренцио, ты искренно желаешь
С несчастным Домиником примириться?..

Коренцио. Как примириться? Испросить прощенье,
Упасть к его ногам и горько плакать...
Я об одном прошу: скрой от жены,
От дочери, от живописцев, словом,
От посторонних лиц мое признанье;
Скажи, что твой обед, вино — от Пиедро
Что лошадь монастырская, солги,
Но скрой мое раскаянье пред светом:

Карачьоли меня убьет. Прости!
Вот два сосуда с винами: одно
Обыкновенное, простое, впрочем,
Уже три года у меня лежит;
А это — кипрское для Доминика:
Смотри, как обросло кудрявым мхом!
Три раза в Гибралтар оно ходило,
Досталось мне из погребов Караффы
И мне картины стоило; в семь лет
Опорожнил я только три сосуда,
Во время трех мучительных недугов.
Оно от времени и переездов
Приобрело лекарственную силу...
Возьми, вези. Пора! Прости, Лоренцо!..

Лоренцо. А завтра та придешь к Доменикину?

Коренцио. Не вдруг, не вдруг — сегодня промолчи,
А завтра, издали, слегка, намеком,
Начни приготовлять его к свиданью,
Не то он искренности примиренья
Поверить не захочет...

Лоренцо. Хорошо!
А завтра я нарочно речь начну
О кипрском старике, потом о яствах,
Потом о знаменитой этой фреске,
Которую ты видел; наконец,
И о тебе. Не так ли?

Коренцио. Так, Лоренцо!
Но поезжай, тебе пора!

Лоренцо. Прости!

Коренцио *(один)***.**
Вот греческий огонь, неугасимый!
Не корабли, окованные медью,
Не волны — чешую кипящей бездны
Сжигает мой огонь, а жизнь и душу!
Нет, я не сыт, я голоден, я жажду!
Готов мой пир. Скорее, собеседник.
За стол, за смерть! — Я оживу тогда...
Поймет Неаполь, кто могущ и страшен;
Мой взор смутит Риберру и Ланфранко.

Кто жить не хочет? А в моих руках
Таится смерть невидимым туманом...
Они поймут — и ужас будет дружбой,
Страх смерти — гениальностью моей;
Противоречье — смертным приговором...
В художествах я буду инквизитор...
И горе вам, еретики в искусстве!..
Я вас сожгу невидимым огнем.

Коренцио и **Карачьоли.**

Карачьоли. Коренцио!

Коренцио. Карачьоли, победа!
На похороны славного Зампиери
Ты приглашен...

Карачьоли. Грек, шутки не у места!
И я пришел потребовать отчета,
Зачем ты убеждал от Зампиери?

Те же и **Ланфранко.**

Коренцио *(не видя его)***.**
Затем, чтобы послать ему обед
И кипрское вино с отравой.

Карачьоли. Грек!
Как необдуманно...

Коренцио. И как искусно!
Ты понял ли раскаянье мое?

(Ланфранко хочет уйти, но Карачьоли услышал шум его шагов.)

Карачьоли. Кто здесь?

Коренцио. Ланфранко!

Карачьоли *(хватается за нож)***.**
А, синьор, Ланфранко!
Подслушивать!

Коренцио. Карачьоли, постой!
Он наш, он должен нашим быть — есть письма
В моих руках, он нас не обвинит.
И хорошо, что вовремя пришел!
Да, я послал отраву Доменику.
Но для тебя, Ланфранко, я оставил
Кинжал, измену, подкуп и разбой...
Оставь Неаполь: если завтра утром

Ты встретишь солнце здесь, то ввечеру
Нигде его заката не увидишь!
Не в тайне сила: ты его убийца,
Ты нас уговорил, ты понуждал,
Ты помогал убийству Зампиери!
Есть письма, есть свидетели: не можешь,
Не смеешь в тайне изменить! Иди
И собирайся в путь. Иди, Ланфранко!

Карачьоли. Ну, что́ ж, Ланфранко, едешь или нет?

Ланфранко. О, дети, дети! Еду, без сомненья...
Я долго жил для смерти Зампиери,
Он умер, — мне Неаполь ваш не нужен.
Сегодня же в обратный путь, простите!
Удачи в многочисленных трудах!
Прославьте свой Неаполь чудесами;
Арангуэс и гордого Алкалу
Смутите слухом вашего успеха
И молотком разрушьте оскорбленья,
Которые оставил ваш башмачник.
Люблю великих мстителей искусства!
Вы не дали бездарному невежде
Смеяться над искусством безнаказно.
И прав ваш суд: я одобряю вас...

Карачьоли. Не просим!

Коренцио. Нет, Карачьоли, напротив!
Я искренно благодарю Ланфранко
За лестный отзыв и ему взаимно
Желаю и успеха, и удачи
В столице мира, славы и художеств...
Счастливый путь, Ланфранко!

Ланфранко. До свиданья!

(Про себя.)

Разбойники! *я* прежде вас отправлю.

(Громко.)

Простите, добрые друзья!

Коренцио и **Карачьоли.** Прости!

Явление четвертое

Комната Ланфранко.

(Шесть дочерей Ланфранко в глубокой печали сидят молча около стола. Катарина кормит двулетнюю Формозу.)

Делия. Нет маменьки!

Катарина. Три дня уже как нет.
Молитесь, дети, Бог ее отыщет,
А на людей плоха надежда.

Анджелика. Боже!
Неаполь так разбойниками полон!..
И всякой день мы слышим: там убили,
Там в воду бросили, там в дом вломились,
Там отравили; может быть, злодеи...

Катарина. Э, полно, Анджелика, Бог с тобой!
Кто женщину обидит? А синьора
Сама ушла неведомо зачем,
Неведомо куда; перед уходом
Она молилась несколько часов
И плакала горючими слезами...
Припомните, пришла синьора в спальню,
Ты, Анжелика, с Делией молилась;
А прочие давно уже дремали...
Синьора обняла и вас, и спящих,
И долго красными от слез глазами
Смотрела на Формозу в колыбели...
Поцеловав ее, перекрестила,
Потом свою старуху Катарину
Так больно обняла!.. и убежала...
Я тотчас догадалась — сердце чутко:
Беда сверчком мне в уши зажужжала;
Не знаю, как уж я раздела вас,
Схватила мой светильник и к синьоре:
Глядь в спальню — нет, в столовую темно —
Живой души не слышно, в мастерскую —
Нет никого; я в кухню, на чердак,
Весь дом, двор, сад как кошка обыскала,
К калитке — отперта, и нет синьоры...
Куда как поздно, Боже сохрани!
Подумала, любовная затея!..

И в сорок лет, и в пятьдесят шалят;
А в тридцать восемь кровь еще кипит...
Сижу и думаю; погас светильник,
Я встала и зажгла, опять сижу;
Пришел Ланфранко: «Чтó, жена уж спит?»
Я зарыдала: «Нет синьоры Киары,
Понять нельзя, куда она девалась».
— «Когда придет, ты не буди меня,
Скажи, что я пришел давно», — и только;
Лег и заснул... Я не могла уснуть,
Ночь напролет в слезах я просидела.
Поутру встал отец ваш и спросил:
«Чтó, нет жены?» — Я прорыдала: «нет»...
А он меня корить за слезы начал!

Анджелика. О! Катарина, можно ли не плакать?

Вероника *(пятая).*
Мне страшно, няня: подойди ко мне!
Все плачут, хочется и мне заплакать...
Я в сад пойду, там, верно, веселей...

(Бежит к дверям.)

Те же и Киара, в монашеском наряде.

Вероника. Ай, няня, няня, привиденье!..

Киара. Дети!

Все дочери. Ах, маменька — монахиня!..

Киара. Молчите!
Вы поняли, что значит мой наряд!
Для мира умирает ваша матерь,
Но будет жить для слез и покаянья.
Когда душа коварно волновалась
Житейских благ житейскою надеждой,
И нерешительно земное сердце
Задумало преобразиться в тайне,
И от надежд житейских отказаться, —
Не со страстьми уже боролась я,
А с долгом матери... и победила!
Три дня я искушала ум и сердце:
Уверилась, что я уже бесстрастна;
Что я могу без слез и без улыбки
Смотреть на вас; что я могу в молитве

Поставить вас с другими наравне;
Что нет уже на свете человека,
Достойного любви и предпочтенья;
Что у меня Единый Бог — един,
А идолы и грешников грешнее;
Что добродетель — только крест в сем мире,
И если дан кому, так — до могилы!
Тогда прозрели очи Магдалины:
В пустыне, пред распятием, над книгой
На череп опершись, в беседе с небом
Египтянка покой свой обрела[825]
Волнуема то страхом, то надеждой...
Она достигла пристани покойной,
И Бог ее, как деву, с мира принял!
За мною, дщери Божии, за мной,
Пока вам покаяние не нужно!
Пока вас свет и скверной и соблазном
Не обовьет, как смрадной паутиной!
За мной, за мной!..

Дети. Куда же?

Киара. В монастырь...

Катарина, Анджелика и Делия. Великий Боже!

Вероника. Маменька, поедем!

Киара. Увы, не нахожу моих детей
В ребяческой невинной чистоте!
Свет заглянул в неопытное сердце
Несчастной Делии и Анджелики.
Пой погребальный гимн им, Катарина!
Они скончались, свет их одолел.

Анджелика. О матерь, матерь!

Киара. Бедные, живите!
Я завещаю вам мою одежду
И келью; вы, клянусь, туда придете
И скажете: под этим покрывалом

[825] Образ Марии Магдалины Н.В. Кукольником в какой-то степени позаимствован с картины В. Тициана «Кающаяся Мария Магдалина» (1560). Кроме того, Н.В. Кукольник, вероятно, соединяет в одном образе двух разных святых — Марию Магдалину и Марию Египетскую.

Несчастная нас к счастию звала,
Но мы ее безумною считали...

Делия. О, ради неба, маменька!..

Киара. Простите!
Теперь вдвойне иду страдать...

Катарина. Ланфранко!

Киара. О, спрячьте вашу матерь! Катарина,
Спаси меня от ненавистных взоров!
С ним встретиться я не могу...

Катарина. Синьора,
За эту занавесь...

Киара *(за занавесом)***.**
Не измените!..

Те же, Ланфранко и **Эспаньолет.**

Ланфранко. Что, нет жены?

Катарина. Нет... нет!..

Ланфранко *(с улыбкой)***.**
Жена пропала!
Три дня не возвращается домой,
А мне ее нет времени искать...
Так странно обстоятельства идут,
Так путают невинного Ланфранко
В безбожные, преступные дела...
А перед чернью трудно оправдаться!..
Риберра, я увлек тебя к себе
За делом, за спасительным советом...
Оставьте нас одних... Доменикино!..

Женщины уходят.
Ланфранко, Эспаньолет и **Киара** за занавесом.

Эспаньолет. Неужели еще какое горе
Придумали несчастному? Творец,
Я умываю руки! Никогда
Я не хотел преследовать Зампиери!
Не я его довел до нищеты!
Не я смутил его несчастный разум!
Ланфранко, Бог свидетель, я хотел
В художестве определить Зампиери
И показать ему в искусстве место,

Законное, без лести и хулы...
И что ж? — мой голос — знамя к возмущенью,
Мой бедный суд как щит коварным сплетням!
Как на разбойника, как на злодея,
Художники бесчестно ополчились
И обесславили, и разорили;
И мало этого: в вражде несытой
Затмили разум старца... Далеко ли
Могила от него!...

Ланфранко. О, не далеко!

Киара выходит из-за занавеса.

И в этом тайна... Может быть, Зампиери
Кончается, а я тону в сомненьях,
Идти ли к Монтерею объявить,
Что два злодея глупому Лоренцо
С отравой дали яства и напитки?

Эспаньолет. Чего ты медлил, страшный человек!

Ланфранко. Но жизнь и мне обещана за тайну,
И за измену смерть!

Эспаньолет. Ты испугался!
Ты искренно, Ланфранко, испугался
Глупцов, которых завтра же повесят!
Карачьоли, Коренцио, не так ли?...
Они меня шесть лет уже морят.
Чего еще ты медлишь? Поспешим
К несчастному, спасем!..

Ланфранко. Нет к Монтерею
Должны мы эту тайну отнести!
Пускай он примет меры...

Киара *(схватив обоих за руки)*.
К погребенью?..
Я здесь еще, Ланфранко!

Ланфранко. Всемогущий!

Киара. Ты пред людьми и чист и справедлив;
Но я — твоя действительная совесть.
Твои грехи, как клад, ношу с собою:
Все!... гнусные завистника поступки,
Умышленную медленность твою

И радость тайную о вражьей смерти —
Все знаю, слышу, вижу этим сердцем!
И я сама — смертельный грех, Ланфранко!
Я — фурия из девушки невинной;
Я, чистая невеста Доменика,
По гневному завистника расчету
Запятнана смертельными грехами!
Смой кровью их: честь Киары крови просит.
Нет для меня земного покаянья!
Я мой обет, мой чин, мою одежду
Грехом последним, страшным оболью,
Самоубийцей буду: но, Ланфранко,
Я обнажу тебя перед людьми!

Те же, Катарина и **дочери.**

Киара *(исступленная)***.**
Зачем? Вот этот изверг — не отец ваш!
Узнайте! Я открою все: вы дети
Доменикина!
Дочери. Господи!

Ланфранко. О, Киара!..

Киара. А этот изверг вашего отца
Извел отравой!.. Ненавидьте, дети,
И если можете, железом, ядом
Ворвитесь в грудь убийцы Доминика!
Отмстите за великого отца!
Останьтесь с ним, живите с ним, как я;
Как черви впейтесь в душу, в мысли, в речи;
Едва ему блеснет отрады луч,
Облейте желчью, ссорой иль сомненьем:
Создаст ли чтó на проклятом холсте,
Ножами соскоблите, уничтожьте!
Он занеможет, станьте у одра,
Поодаль, улыбайтесь, веселитесь!
Попросит пить, вы уксус поднесите;
Попросит есть, вы у его постели
Ведите пир, веселье, песни, пляски,
Но ни куска злодею, ни куска!
Я не могу с ним доле оставаться:
Я истощила месть мою над ним.
Докончите, изобретите муки,

Но если вы, волнуясь состраданьем,
Ему вину дерзнете отпустить
И Богу предадите суд злодея...
То я из гроба встану и приду
В устах с проклятием, в руках со смертью!
Простите навсегда! На гроб Зампиери!..

(Убегает.)

Те же, кроме **Киары.**

Эспаньолет. Я лишний здесь. Синьор, весьма жалею...

Ланфранко. Не верьте ей!

Эспаньолет. О, мне какое дело
До ваших ссор! Простите.

Ланфранко. О, молю вас,
Не верьте ей! С слезами на очах,
Я умоляю вас, не верьте...

Эспаньолет. Верю.
Я не умею горести не верить.
Ланфранко. По крайней мере, тайну сохраните!..

Эспаньолет. Об этом ли заботиться вам должно?
Зампиери нет: все будет клеветой,
Вражды и зависти коварной басней.
Честь — не кора наружная, а сок:
Им дерево живет и зеленеет!
Благодарю, что я рожден кастильцем.

Те же, кроме Эспаньолета.

Ланфранко. О! Анджелика, Делия, на вас
Последние надежды: но куда?
Бегут!.. постойте!..

(Дочери разбегаются от него в разные стороны; он ловит Веронику.)

Вероника *(вырываясь)***.**
Няня, Катарина!
Он и меня убьет! Эй, Катарина!..

Явление пятое и последнее

Мастерская Доменика.
На полу два сосуда. За ними кипа книг. Посередине гроб, дурно сколоченный из дверей и столовых досок. Ни одной картины, ни одного эскиза, ни одного очерка нигде не видно; мастерская совершенно пуста; окна завешены или закрыты ставнями. Покой освещен лампой, стоящей у сосудов на полу.

Зампиери *(один)***.**
Зачем копить улики, обвиненья?
Мир будет жить, положим, без конца,
Мои творенья — века три, четыре...
О! четырехсотлетняя сатира
На чистые и дорогие чувства!..
Пусть время съест мои произведенья...
В преданиях и книгах сохранят
Насмешками увенчанное имя!
И страшный суд наступит, и тогда
Художники, на страшный суд сбираясь,
Не знаю, перестанут ли хулить
Забытые созданья Доменика!..
Нет, все с собой в могилу положу,
Эскизы, очерки, надежды, мысли.
И славного довольно для бесславья;
А это пригодится и в могиле...
Какая тьма грехов! Гроб — полн горою,
И самому нет места. Надо крышу
Поглубже сделать. Нет, я слаб, устал.
Пусть отдохну... Теперь сосуды кстати.

(Берет сосуды и садится на гроб.)

Вино, вино!.. Ты сладостно как сон,
Сну — брат родной, сну — пламенный отец:
Зачем ты не в родстве с внезапной смертью?

(Пьет.)

О, нет, как жизнь ты по груди бежишь,
И будишь кровь, и воскрешаешь сердце!

(Опять пьет.)

Глаза блестят живительной слезою.
Еще!.. Гори в моем потухшем сердце,
Там был огонь, но люди потушили:
Ты воскреси его священный пепел!

Еще, еще!.. Довольно... я согрет.
Жизнь! Господи, какая пропасть дней!
Исчисли, сколько раз будило солнце
К работе недостойной, сколько раз
Молился я пред Богом и святыми...
О, сколько неуслышанных молитв!..
Воспоминания встают как волны;
У гроба жизнь — как улица прямая,
Покатая: все видишь — в этом доме
Я рос, там воспитался, там женился;
Там честь, там враг встречали у порога;
Вот, начиная с этой перекрестки,
Я уставал по улице идти:
А люди, проходящие лукаво,
Умышленно усталость умножали!
Вот церковь, вот часовня, вот дворец —
Везде я был, то ученик прилежный,
То бесталанный, немощный учитель...
О, бесталанный!.. правдой дышит гроб.
Ничтожество, темна твоя обитель, —
Умру, — из сострадания схоронят
И память вечную Доменикину
Рекут по христианскому обряду:
Но сердце в нем участвовать не будет!
Зачем мой грех узнал я над могилой?
Был слеп всю жизнь, прозрел, когда не нужно?..
И вправду! Так ли дивный Рафаэль,
В беспамятстве недвижными очами
Смотрел на кисть, невольницу восторга?
И вправду! Так ли чудный Бонаротти
Дал мрамору пророческую душу,
И Рим уже столетье в страхе ждет,
Чтó изречет сей гневный грозный старец?
А мудрецы афинские? Воскресли!
Вот путешественник, другой, и третий,
Вошли и смолкли, слушают беседу
Великих медоустых мудрецов...
Природа! Вся природа — для таланта
Влюбленная и страстная раба.
Как угодить старается владыке!
Как одевается свежо, богато,

То в яркий пурпур, то в живую зелень,
Чтоб нравиться пылающим очам
Талантами сияющего мужа!..
А мир духовный, сердце человека,
Второе небо на земле, и там
Талант — хозяин, страж и гость почетный.
А я! А у меня!.. Я — без таланта...

Другой Зампиери *(сидящий на том же гробе)***.**
Персть! если измерять талант собою,
Весельем собственной души и сердца,
Художественным совести довольством, —
Ликуй! Велик и твой талант, и жребий.

Доменикин Зампиери. И, полно! Знаю, чувствую, —
и плачу...
Какой святой, в какой моей картине
Исполнен святости и выраженья?
Кто жизнию живет, кто смертью умер,
Кто у меня с природой до обмана
И схож, и верен? Кто в моих твореньях
Заставит душу трепетать восторгом
Или зажжет благоговейным страхом?
Прочь! Правы обвинители: я сух,
Я холоден, однообразен, скучен,
Писал без вдохновенья и любви;
Я по уму писал, а не по сердцу!..
Прочь! Я хотел общественное мненье
Завоевать трудом, украсть работой;
Как жид, я очи черни подкупал,
Как Фарисей, молился пред искусством.
Чтó, может быть, еще и славы жаждал?...
Да, ты не знаешь, может быть, для шутки
Я жертвовал художественной мыслью;
Я может быть, божественную кисть
Своекорыстной местью и досадой
За личные обиды осквернял...
Не говори, я ничего не помню!..
О, ты не знаешь, может быть, для злата
Я, в тайне, холст, назначенный для церкви,
Житейской эпиграммой запятнал!

Другой Зампиери. О нет! Тогда б тебя хвалили люди.

Доменикин Зампиери. Да, это правда!..
Чтó за мысль сверкнула?
Топор, ты видишь. С острым топором
Хочу идти в сокровищный притвор
Расколотить четыре эти фрески,
Потом на быстрого коня — и в Рим.
Наступит ночь, вбегаю к Людовику:
История Цецилии[826] — во прах,
В куски; потом к Андрею de la Valle —
И эту тьму моих работ презренных
Опять в куски; потом в притвор Бандини —
Есфирь, Юдифь, Давида, Соломона
Разрушу; после во дворцы Бассено
И Костакути; там, в Grotta Ferrata,
Там в город Фано[827]... все в куски, во прах!..
Ведь это будет исповедь, не так ли?
Смирение, не так ли?.. покаянье?..

Другой Зампиери. И Бог тебе так безнаказно внемлет!
Грех овладел нетерпеливой плотью:
Ты и чужое приписал себе...
Нет вдохновенья: ты вулкан погасший,
Но некогда ты был блестящ и силен;
За немощь настоящую ты ропщешь,
Клевещешь на прошедшее блаженство.
Где память? Оглянись на Людовика;
Историю Цецилии припомни;
Ты слеп, ты персть, но мне весь мир отверзт:
Смотри, народ стоит благоговейно,
Обедня отошла, другой не будет...
Чего ж он ждет! Без слез и без молитв,
Но с тихим умиленьем шепчут люди;
Не смотрят друг на друга, а на стену:
Цецилия богатства раздает,
А эти нищие, дары приемля,
О ценности даров лукаво судят,
Одни другим завидуя; а там

---

[826] Доменикино создал целый цикл, посвященный св. Цецилии, наиболее известна его работа «Музицирующая св. Цецилия с ангелом» (1620), написанная под влиянием картины Рафаэля «Св. Цецилия» (1518).

[827] В 1617 году Доменикино жил в городе Фано.

Теснится бедность, руки подымает,
Хватает дар и рвет свою добычу...
И все живет, как следует живым,
Недостает движенья... Там проконсул
Юпитера статую указует,
Цецилия должна ей покланяться;
Готовы жертвы, жертвенник пылает,
Но в ужасе, с презрением, Святая
Небесный лик, сияющий в лучах,
От истукана гордо отвратила.
Как истинен величественный ужас!...
А смерть святой Цецилии!

Доменикин Зампиери *(холодно)*.
Прекрасно!
Что хорошо, то хорошо! Быть может,
Счастливый случай, не талант...

Другой Зампиери. Талант.
Нет, случай — разрушитель, не создатель!

Доменикин Зампиери. Не говори, я помню этот случай —
Я прихожу раз ввечеру домой:
Вхожу, темно; все спят; я в мастерскую,
Открыл окно, и начал строить арфу,
Вдруг мысль: «Цецилия играла также».
Цецилия!... Цецилия!... Потом
Как будто заходили привиденья...
И храм и люди... ангел и священник;
Все это вживе...

Другой Зампиери. Чтó ж, не вдохновенье?

Доменикин Зампиери. Постой, не все.
Ты помнишь купол?

Другой Зампиери. Помню.

Доменикин Зампиери. Ее небесные уносят силы...
Да, восемь ангелов, я всех их видел,
Меж ними был и Валерьян, я помню.
Я после написал его особо...

Другой Зампиери. И этих фресок —
довольно для потомства!
А ты хотел разбить их, христианин!
А посмотри Андрея de la Valle....

Доменикин Зампиери. Ах, Господи! там тьма
моих грехов...

Другой Зампиери. Грехов! Чернеет купол,
там Ланфранко,
А процвели твои Евангелисты...

Доменикин Зампиери. Не может быть!...

Другой Зампиери. Жаль, что смотреть в потомство
Тебе нельзя: художники с резцами
Пришли на медь рачительно собрать
Великие создания Зампиери;
А в куполе Ланфранко неприметен:
Осыпался и не достиг потомства,
Да и заботиться никто не хочет,
Чтó было там написано...

Доменикин Зампиери. Неужто?
Так в самом деле я не без таланта?
И, может быть, я выше, чем Ланфранко?
Ах, Господи, я весь горю, пылаю:
Не без таланта! я не без таланта!...

Другой Зампиери. На конной площади,
при Сан-Сильвестро,
Притвор Бандини...

Доменикин Зампиери. Господи! Эсфирь
Юдифь, Давид и Соломон.... Прекрасно:
Пусть я грешу, но это вдохновенье....
Клянусь, я пролил море сладких слез....
Вот, как тебе сказать: писал я долго,
Но проведу две-три черты в контуре
И плачу: так мне сладко! Странно, друг мой,
Четыре эти фрески у меня,
Как на стене, в душе моей висели;
Мне исполнять их долго не хотелось;
Жаль было расставаться. Чтó ж, заплакал,
И написал Эсфирь! О, как прекрасна!
Как упоительна, томна! как дивно,
Небесно сложена! А в положеньи
Заметил ты душевную истому?
Тут тело я заставил говорить:
На маленьком лице я уписал

Главу из Старого Завета. Чудно!
А для лица я не имел натуры.
Ну, а Юдифь? Краса и торжество!
Еще горит взволнованная кровь
И вольным и невольным преступленьем;
В мою Юдифь я долго был влюблен
И сны тревожные мне долго снились;
Теперь скажи, Давид не-вдохновенье?
О, я не без таланта! Люди, люди,
Мне стоит разбудить воспоминанья,
Встревожить клады юности моей.
Бесчисленно душевное богатство...
Не только может быть не без таланта,
Но гениальный, славный человек...
Кто знает? Начинаю сомневаться.

Другой Зампиери. А фрески фарнезианские в аббатстве
В Grotta Feratta...

Доменикин Зампиери. Нил, Варфоломей,
История всей юности моей,
Начало славы, страсти и гонений!
Там ангелы... вот ангелы! Клянусь,
И Рафаэлевы ничуть не лучше....
Душой невинной деву обожая,
Ребенок легкомысленный, счастливый,
Я возвращался ночью из Фраскати...
На сердце у меня сияла Киара...
Всю ночь мечтой супружества играя,
Я не спал; утром бросился в притвор:
Кисть засверкала, кончил, на стене,
Гляжу, осталась Киара. Все черты,
Все формы, в легком юноши наряде...
Агуки[828], добрый мой Агуки, вправо
Садился на коня, а император
Оттон[829] склонился пред святым. Не знаю,
Как это сочинилось, написалось,
Но эта фреска — гениальный труд.

---

[828] Имеется в виду Агуччи Джованни Батиста (1570–1632) — священник, папский нунций, дипломат, теоретик искусства, был особенно близок с Доменикино, который в 1620 году создал его портрет.

[829] Оттон — имя, которое носили многие европейские правители.

Да все, о чем теперь мы говорили,
Все превосходно, славно, гениально!
Душа уединенная не верит
Коварной клевете; горит сознанье
Златой звездой на сердце человека,
Как месяц на челе Дианы[830]. Vivat[831]!
Последний кубок!... Vivat, Доминик!

Слышен стук и шум; ломятся в двери.

Стучат в литавры славу Доминика!
Ты слышишь, призывают Доминика?
Потомство у ворот, но я не умер:
Заутра я приду в притвор с победой.
Мой гений встрепенется, и Везувий
На радость и на ужас оживет!
Шум и стук сильнее и сильнее.

(С улыбкой.)

Они хотят венчать Доменикина!
Они хотят прощения просить....

Зампиери, Киара, Чечилия, Лоренцо, Пиедро и **Киара,** дочь Зампиери.

Киара *(врываясь в двери)***.**
Не пей вина, Доменикин, не пей!

Зампиери *(ослабевая, роняет кубок и упадает на гроб)***.**
Прощаю! Но венчанье отложите,
До завтра... Клонит сон... Покойной ночи!

(Умирает.)

Все *(бросаясь к нему)***.**
Доменикин! Родитель!... Он заснул!...

Пиедро *(взяв его за руку)***.**
Сном смертным.... Господи, помилуй,
И помяни во царствии своем
Страдальца Доминика Зампиери!

---

[830] Речь идет о полотне «Охота Дианы», картина находилась в галерее Боргезе. Этой работой Доменикино заложил основы европейского классического пейзажа, продолженные в творчестве Н. Пуссена.

[831] Да здравствует (лат).

Примечание

Драма «Доменико Зампиери» посвящена Карлу Павловичу Брюллову. Может быть, не всем удалось видеть гравюру, изображающую одну из сцен этой драмы, свидание Доменикино с Пуссеном[832] на чердаке. См. Акт 1. Явл. 4-е. Эту гравюру a la Rembrandt исполнил на меди К.П. Брюллов и едва ли она не единственная его попытка в этом роде.

[832] Речь идет о неоконченном офорте К.П. Брюллова «Пуссен на коленях перед картиной Доминикино» (1830-е гг.) — на нем изображен Н. Пуссен, копирующий работу Доменикино «Приобщение св. Иеронима». Экземпляр офорта, в частности, есть в ГМИИ им. А.С. Пушкина.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИ ПЕРЕПИСКЕ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ФАНТАЗИИ «ДОМЕНИКИНО»[833]

Странно! Взял я рукопись «Доменикина». Спокойно
Начал листы перевертывать, медленно, думая — как бы
Мне ее лучше отделать, переписать и печатать.

Сердце стеснилось. Стало жаль с дорогим расставаться.
В люди пойдет! забудет отца, как прочие дети!
(Я уж печатных моих никогда не читаю потомков!)

Дева — мечта, идеал, чистый дух, пока на затворе,
В тихой светлице, на свет наш беспечно глядит чрез окошко;
Слепо веруют люди в ее добродетель. А в свете?.....
И на скромнейшую деву люди сомнительно смотрят!

К ДУШЕНЬКЕ ПО СЛУЧАЮ НЕУДАЧНЫХ ПОРТРЕТОВ[834]

И только ты одна прекраснее портрета!
Богданович.

Психея-Душенька совсем не умирала.
Она теперь гостит, прекрасная, у нас;
Но Всероссийский наш Парнас
До сей поры она не навещала;
И потому об ней молчат певцы.
Но Душеньку художники узнали
И кисти ловкие проворно заблистали,
И застучали бойкие резцы.

---

[833] Кукольник Н.В. При переписке драматической фантазии «Доменикино» // Библиотека для чтения. — 1838. — Т. 28. — С. 135.

[834] Кукольник Н.В. К Душеньке по случаю неудачных портретов // Дагеротип / изд. Н.В. Кукольника. — СПб., 1842. — Тетр. 7. — С. 5.

Напрасно чарами цветов, теней и света,
Блистает, Душенька, далекий образ твой!
Ты точно так причесана, одета,
Твой стан, твои черты, улыбка, взор живой,
А все, как говорил Историк милый твой,
Ты, Душенька, одна прекраснее портрета!

ПИСЬМА Н.В. КУКОЛЬНИКА К К.П. БРЮЛЛОВУ И А.П. БРЮЛЛОВУ[835]

Секретно. Эстафета.

Любезный Карл!

Сегодня по проискам и интригам Монферрана назначен осмотр Лемерова фронтона, в надежде, что русская академия будет несправедлива к иностранному художнику. Причиной ссоры Монферрана с Лемером[836] было неудовольствие последнего за отливку его фигур на фабрике Берда. Монферран с Олениным восхваляли фабричную работу, вероятно, имея к тому свои поводы, а Лемер говорил, чтобы у Берда не отливать, а поручить работу Клодту, единственному человеку, который разумеет дело. Вследствие того сегодня осмотр. Не откажись участвовать в этом визите и потихоньку сообщи обстоятельства моей записки, кому рассудишь. Не просят протекции, а только присутствия, потому что авось при тебе не решатся резко делать несправедливость и не оглядываться. Твой Нестор.

[2-я пол. 1858 г.]

Драгоценнейший Александр Павлович! Я все собирался к тебе в Павловск, но дела мои перед отъездом все складываются так отвратительно, что я никак не могу выкроить времени, чтобы отправиться к тебе и провести вечерок как следует; а между тем время уходит, и я боюсь, чтобы мой Protégé не потерял на этом, а потому, прилагая его к сему письму, по принадлежности препровождаю. Повторяю тебе

[835] Письма печатаются на основе подлинников, хранящихся в Рукописном отделе Пушкинского Дома. См.: д 21099. Л. 1; д. 21082. Л. 1, 6, 7. Первая публикация: Архив Брюлловых / ред., прим. И.А. Кубасова. — СПб., 1900. — С. 175, 176.

[836] Лемер Филипп-Жозеф-Анри (1798–1880) — скульптор.

вкратце, что уже имел случай излагать изустно, что этот сын Израиля не только красный, но и прекрасный юноша с большими способностями и душевными хорошими качествами. Ты им будешь доволен, а мне остается от всей души поблагодарить за дружеское твое ко мне расположение. Итак, с головой, руками и ногами передаю моего Льва Александрова Бахмана[837] в полную твою собственность.

Скажи, сделай милость, что это такое — картина Иванова? Мистификация что ли? Или я уже до того устарел, что ничего не понимаю, или картина в самом деле плоха. Мучительно не хорошо: ни композиции, ни колорита. Кого ни встречу, прошу вывести рационально из печального, может быть, заблуждения. Уж не поможешь ли мне при свидании? Всею душою и всегда твой Нестор.

Любезный друг, Александр Павлович! Много воды ушло с тех пор, как мы расстались. Я полагаю, что в Питере уже и забыть успели, что был когда-то на белом свете Кукольник. Ну, да что делать? Всему есть свое время. Наше т. е. мое, прошло. До сих пор не раскаиваюсь, что бросил Содом и Гоморру и переселился на самый конец России. Бываю и тут по летам болен, но не скучаю. Теперь, брат, я сам архитектор! Знай наших! Строю дом, сиречь жилище для Кукольника на старость. Прошу только Бога, чтобы перед отходом с этого света как-нибудь устроить жену. Что-то вы все поделываете в Питере? Ни от одной живой души из художественного мира ни весточки. Помнишь ли художнический обед? Все хотели, обещали нарисовать мне на память в альбоме; я приготовил богатое вместилище — оно осталось пусто. Ни одного рисунка! Я это пришил к моим воспоминаниям, которые, как приведу в порядок, положу в то хранилище с улыбкой. Что твоя история архитектуры? Не думаю, чтоб ты был настолько ветрен и бросил начатый и полезный труд.

Я не смею рассчитывать на ответ, хотя, признаюсь, много бы ему порадовался. Что делает мой Бахман? Хорошо ли занимается? Будь так добр, прикажи вручить ему прилагаемую писулю, жена тебе кланяется; Александре Александровне от нас низкий поклон. Детям наш комплимент. A rivederci[838], весь твой Н. Кукольник.

Таганрог. 5 января 1860. Адрес мой весьма прост:
Е. В. Ку-у в Таганрог.

---

[837] Вероятно, Бахман Лев Исаакович (1830–1896) — архитектор, первый еврей, окончивший ИАХ.

[838] До свидания (ит.).

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Август, имп.
Агуки см. Агуччи Д.Б.
Агуччи Д.Б.
Адам Е.К.
Адриан Публий Элий
Айвазовский И.
Акимов И.А.
Александр II, имп.
Александр Невский, кн.
Александр I, имп.
Алексеев Н.М.
Алексеев Ф.Я.
Алексей Михайлович
Алкивиад
Аллегри Г.
Альбани А.
Альбани Ф.
Альвино Ф.
Альдобрандини
Аменхотеп III (Аменофис III)
Ангальт-Цербстская Иоганна, кн. см. Иоганна-Елизавета Гольштейн-Готторпская (урожд. принц.)
Андреа дель Сарто см. Сарто Андреа дель
Андреянова
Анерт Э.Х.
Анна Иоанновна, имп.
Анна Леопольдовна, прав. Рос. имп.
Антиной
Антонин
Апеллес
Аполлодор Дамасский
Апраксин Ф.М.
Апулей
Аргунов И.П.
Арент-Фалекрат, печной мастер
Аристотель см. Фиораванти А.
Аттик Тит Помпоний
Ацаркина Э.Н.

Баженов В.И.
Байрон Д.Г.
Балларини П.
Бальдинуччи Ф.
Бальоне Д.
Бандини
Бантыш-Каменский Д.Н.
Банье, историк
Баранов П.П.
Барберини
Барберини М. см. Урбан VIII
Барклай де Толли М.Б.
Барри Э.
Басин П.В.
Бассано Я.
Батони П.Д.
Батюшков К.Н.
Бахарева Г.В.
Бахман Л.И.

Башмаков С.
Башуцкий А.П.
Безбородко А.А.
Бек А.И.
Белинский В.Г.
Беллори Д.-П.
Белопольский В.
Белосельская-Белозерская А.Г.
Белосельский-Белозерский А.М.
Бельский Е.И.
Бельский И.И.
Беляев Н.С.
Беляков И.
Бенедиктов В.
Бенкендорф А.Х.
Бенуа А.Н.
Бенуа Н.Л.
Бергемы см. Берхем Н.-П., Берхем П.-К.
Березовский М.С.
Бернардский Е.Е.
Бернини Д.-Л.
Берреттини П. (прозв. Пьетро да Кортона)
Берсенев И.А.
Берх В.Н.
Берхем Н.-П.
Берхем П.-К.
Бетанкур А.А.
Бетховен Л. ван
Бецкой И.И.
Бирон Э.И.
Бланк И.Я.
Блюментрост Л.Л.
Богданович И.П.
Болес фон см. Болос Х. ван
Болос Х. ван
Бона (Бон) Д.
Бонапарт см. Наполеон
Бонаротти см. Микеланджело Б.
Боргезе К. см. Павел V
Боргезе С.
Борер, семейство музыкантов
Борисполец (Бориспольц) П.Т.
Боровиковский В.Л.
Бородин П.
Борромини Ф.
Бортнянский Д.С.
Бохорт, историк
Браманте (Паскуччо д'Антонио) Д.
Брандт, архитект.
Браунштейн И.Ф.
Брейгель П. (Старший)
Бренна В.Ф.
Броун, домовлад.
Бруни Ф.А.
Брункорст Г. фон
Брюллов А.П.
Брюллов К.П.
Брюн, домовлад.
Буассонет, коммерсант
Будкин Ф.О.
Булгарин Ф.В.
Буонаротти см. Микеланджело Б.
Буржуа, коммерсант
Буше Ф.

Вагнер, историк
Вазари Д.
Валериани Д.
Валерий
Валлен-Деламот Ж.-Б.
Вальпреде И.О.
Ван Дейк А.
Ван дер Верфф А.
Ван дер Мелен А.Ф.
Ван-Дик см. Ван Дейк А.
Вандер-Верф см. Ван дер Верфф А.

Вандик см. Ван Дейк А.
Ван Лоо (Лу) Я.
Вань-Гузумов
Варнек А.Г.
Варон
Василий II Васильевич, вел. кн. моск.
Василий I Дмитриевич, вел. кн. моск.
Васильев А.Я.
Васильев Е.Я.
Васильев Н.
Васильев см. Рожков С.В. (Костромитин)
Ватто Ж.-А.
Вауэрман Й.-Ф.
Вацуро В.Э.
Вейс, каменотесный мастер
Веласкес Д.
Венецианов А.Г.
Вентидий Бан
Верещагина А.Г.
Верне Э.-Ж.-О.
Вернет Г. см. Верне Э.-Ж.-О.
Веронезе П.
Верстовский А.Н.
Веттер Ф.
Вечелли см. Тициан В.
Вешняков А.П.
Вигандт Ф.
Виги (Виге) А.К.
Визин фон см. Фонвизин Д.И.
Виллевальде Б.П.
Вильвальд см. Виллевальде Б.П.
Винкельман И-Й.
Виноградов Е.Г.
Винтерхальтер Ф.-К.
Висконти П.Э.
Витали И.П.
Витберг А.Л.
Витгенштейн П.Х.
Витовт, литов. кн.
Вишняков И.Я.
Виюк-Коялович А.
Владиславич-Рагузинский С.Л.
Владиславлев В.А.
Волков Ф.Г.
Волков Ф.И.
Волконский П.М.
Вольтерра Д.
Воробьев М.Н.
Воробьев С.М.
Воробьев Ф.
Воронихин А.Н.
Воронцов М.И.
Всеволожские
Вуверман см. Вауэрман Й.-Ф.
Вульферт [К.К.]
Вухтерс (Вухтер) Д.

Гага-паша
Гайвазовский см. Айвазовский И.К.
Галл Гай Цестий
Гальберг С.И.
Гаман, архитект.
Гарконецкий М.
Гармеа, историк
Гауманн, музыкант
Гваренги см. Кваренги Д.-А.-Д.
Гверчино (Джованни Франческо Барбьери)
Гедеонов А.М.
Гедимин, вел. кн. литов.
Гезель, живоп.
Гейтман Е.И.
Гелиодор
Герасимов Д.Ф.
Гербель Н.
Гердер И.
Геррера Тордесильас см. Эррера-и-Тордесильяс А.

Геррес И.-Й.
Гесс П.-Л.
Гессе Г.-М.
Геттинг Й.
Гибнер (Гюбнер) Ю.
Гильдебранд Т.
Гильдебрант см. Гильдебранд Т.
Гильом де Рубрук
Гирт Э.
Глазунов Н.И.
Глинка В.А.
Глинка М.И.
Гнедич Н.И.
Гоголь Н.В.
Годунов Б.Ф.
Голенищева-Кутузова
Голицын В.В.
Головин, домовлад.
Гольбейн Г.М.
Гомер
Гонзаго (Гонзага) П. ди Г.
Гоппе, живоп.
Гораций
Гордеев Ф.Г.
Горецкий Ф.А.
Горностаев А.М.
Гребенка Е.П.
Греведон П.-Л.
Грез Ж.-Б.
Греч Н.И.
Грибоедов А.С.
Григорий XV, папа рим.
Григорович В.И.
Гримальди Ф.
Грицак Е.Н.
Грот Г.-К.
Грот И.-Ф.
Гуерра, архитект.
Гурьев В.П.
Гуюк, хан
Гюг, историк
Гюден Т.-Ж.-А.

Д.Т. А.
Давид Ж.Л.
Д'Алкала, герц.
Даль В.И.
Даниил Черный
Данте А.
Дашков Д.В.
Деге Э.
Декан А.Г.
Дела Кроа см. Делакроа И.
Делакроа И.
Деларош И.
Демерцов Ф.И.
Демидов П.Н.
Демут-Малиновский В.И.
Демут-Малиновский [Е.Ф.]
Державин Г.Р.
Детерсон (Детерс) Г.
Джибелли К.
Джиото см. Джотто ди Бондоне
Джотто ди Бондоне
Дибич-Забалканский И.И.
Диглес П.
Диоген Синопский
Диронбон см. Бона (Бон) Д.
Дмитриев Г.Д.
Дмитриевский см. Дмитриев Г.Д.
Дмитрий Иванович (Донской)
Добровольский В.С.
Дойен см. Дуайен (Дойен) Г.Ф.
Дольчи К.
Доменикин см. Доменикино
Доменикино
Доменикино Цампьери см. Доменикино
Доминик см. Доменикино
Доминикин см. Доменикино
Доминикино см. Доменикино

Дондуков-Корсаков [Н.И.]
Дориа Памфили
Дорогов А.М.
Дроллингер И.
Дуайен (Дойен) Г.Ф.
Дузи К.
Дундуков см. Дондуков-Корсаков [Н.И.]
Дункер И.(Я.)-Ф.
Дурнов А.Т.
Д`Эсте
Дюпрессуар Ф.-Ж.
Дюпюи Ш.-Ф.
Дюрер А.
Дюшон

Екатерина I, имп.
Екатерина II, имп.
Екимов (Якимов) А.П.
Елизавета Алексеевна, имп.
Елизавета Петровна, имп.
Елисавета Петровна, имп. см. Елизавета Петровна, имп.
Ермак Тимофеевич
Еропкин П.М.
Ефимов Д.Е.
Ефимов Н.Е.

Жак Ф.
Жако П. (П.П.)
Жентен, архитект.
Живаго С.А.
Жилле (Жиле, Жиллет) Н.-Ф.
Жироде-де-Руси А.-Л.
Жувне, семейство живописцев
Жуковский В.А.

Завьялов Ф.С.
Зампиери см. Доменикино
Зампьери см. Доменикино
Зауервейд А.И.
Захаров А.Д.
Зверков И.
Зевксис, скульпт.
Зельгейм В.Ф.
Земцов М.Г.
Зиберт Х.-С.
Зон К.-Ф.
Зотов Н.М.

Иван III, вел. кн. моск.
Иван IV Васильевич, рус. царь
Иван VI, рус. царь
Иванов Ал. А.
Иванов Андр.
Иванов Андр. И.
Иванов Ант.А.
Иванов Ив.А.(И.)
Иванов Н.
Иванов П.А.
Иванов см. Пикторов Н.И.
Ивлева С.Е.
Иже Есть (Евсеев И.Е.)
Ильин А.
Иннокентий IV, папа рим.
Иоанн Иоаннович, кн. влад.-моск.
Иоганна-Елизавета Гольштейн-Готторпская, принц.
Истомин Н.

Кавос А.К.
Каетан Тиенский
Каз П.-Ж.
Казаков М.Ф.
Казали, живоп.
Казанова Ф.-Д.
Калам А.
Камерон Ч.
Камуччини В.
Каневский (Каниевский) К.Я.
Канини Д.-А.

Канне, историк
Канова А.
Кант И.
Кантемир С.Д.
Кантоне (Кантони) С.
Капков Я.Ф.
Караваджо (Меризи да) М.
Каравак Л.
Каракалла см. Септимий Бассиан Каракалла
Карамзин Н.М.
Каратыгин П.А.
Карраччи Авг. см. Карраччи Аг.
Карраччи Аг.
Карраччи Ан.
Карраччи Ант. М.
Карраччи Л.
Карраччи
Карраччоло Д.-Б.
Карачьоли см. Карраччоло Д.-Б.
Кардуччи В.
Карейша Д.В.
Кармедон А.А.
Карпини Д. дель П.
Карпова Е.В.
Каск А.Н.
Кауфман М.-А.-А.-К.
Кауфман Р.С.
Кваренги Д.-А.-Д.
Квинтилий Вар
Кейзер, механик
Кернот Д.
Кикин А.В.
Килон
Кипренская (урожд. Фалькуччи) А.-М.
Кипренский О.А.
Кирхер
Клеопатра VII Филопатор, егип. цар.
Климент VIII, папа рим.
Климченко (Климченков) К.М.
Клодт К.К.
Клодт П.К.
Клопфер, историк
Клопшток Ф.Г.
Кобелев В.Л.
Кожевникова Н.А.
Козлов А.А.
Козлов Г.И.
Козловский М.И.
Козловский О.А.
Козмин см. Кузьмин Р.И.
Козьма, худ.
Кокоринов А.Ф.
Колпаков Н.Я.
Колпашников А.Я.
Конон Ф.
Коношенко Р.
Конощенко см. Коношенко Р.
Контини см. Кантоне (Кантони) С.
Коренцио Б.
Корнелиус П.
Корреджо, живоп.
Корсини И.Д.
Кортона П. см. Берреттини П. (прозв. Пьетро да Кортона)
Косиковский [В.А.]
Костюрина И.А.
Коцебу А.Е.
Коцца Ф.
Коялович см. Виюк-Коялович А.
Краевский А.А.
Кракау А.И.
Крейцер, историк
Кретшмар, живоп.
Кречетников, живоп.
Кривдина О.А.
Крылов И.А.
Крылов Ф.Д.

Крюйс К.
Ксель П.
Кубасов И.А.
Куглер Ф.
Кудзаева З.З.
Кудинов А.С.
Кузьмин Р.И.
Куккук Б.-К
Куккук Г.
Куккук М.-А.
Кукольник П.В.
Кулиш П.А.
Куницын [А.П.]
Кур Ж.-Д.
Кутузов М.И.
Кушелев-Безбородко А.Г.

Лагорио Л.Ф.
Лагрене Л.Ж.Ф.
Ладюрнер А.И.
Лажечников И.И.
Лами, историк
Ламот см. Валлен-Деламот Ж.-Б.
Лангер В.П.
Ланди Н.
Ландин см. Ланди Н.
Ландон Ш.П.
Ланфранко Д.
Ланфранко К.
Ланци Л.
Ласказ Э.О.Д.
Лафон Ш.
Лафонтен Ж. де
Ле Грен см. Легрен Ж.Ш.
Ле Моан см. Ле Муан де Морг Ж.
Ле-Саж см. Ласказ Э.О.Д.
Лебедев М.И.
Леблон Ж.Б.А.
Лебрен Ш.
Лев X, папа рим.
Лев I, папа рим.
Левенвольде Р.Г.
Левицкий Д.Г.
Легрен Ж.Ш.
Лейхтенбергский, герц. см. Максимилиан Евгений-Иосиф-Август-Наполеон
Ле Муан де Морг Ж.
Леонардо да Винчи
Лепренг, резчик по дереву
Лессинг Г.
Лессинг К.-Ф.
Лессюер, живоп.
Лефранк, живоп.
Лигорио Пирро
Лингельбах И.
Лобанова-Ростовская К.И.
Логановский А.В.
Логинов В.В.
Ломоносов М.В.
Лопухина Е.Н.
Лопуцкий С.
Лоррен К. (наст. фам. Желле)
Лоррен Л.-Ж.
Лосенко А.П.
Лукулл
Лухманов Д.А.
Луций Домиций Аполлинарий
Людвиг Филипп см. Людовик-Филипп.
Людер
Людовизи Л.
Людовик XV, король
Людовик XIV, король
Людовики
Людовик-Филипп, король
Лютер М.

Майер Е.Е.
Майер Л.

Майков Н.А.
Максимилиан I, имп.
Максимилиан Евгений Иосиф Август Наполеон, герц. Лейхтенбергский
Максимов А.М.
Мангу (Манке), хан
Мария Александровна, имп.
Мария Николаевна, вел. кн.
Мария Федоровна, имп.
Марк Атилий Регул
Марков А.Т.
Марков М.Т.
Маркович В.М.
Мартелли А.
Мартос И.П.
Мартынов А.Е.
Масальский И.Я.
Массими
Матвеев А.М.
Матвеев А.С.
Матвеев Ф.М.
Маттеи
Матюшин И.И.
Маццола Д-Ф.-М. (прозв. Пармиджанино)
Машков см. Мошков (Машков) В.И.
Медицисы см. Медичи
Медичи
Мейер Е.Е. см. Майер Е.Е.
Мейер Л. см. Майер Л.
Мейер Х.Ф.
Мелехов И.
Мельников Авр.И.
Менгс А.Р.
Менелай
Менсбир, коммерсант
Меншиков А.Д.
Меншиков А.С.
Мериан М.-С.
Меттенлейтер И.Я.
Меценат Гай Цильний
Миерис см. Мирис Ф.-Я. ван
Микеланджело Б.
Микель-Анджело см. Микеланджело Б.
Микетти Н.
Милен фан-дер см. Ван дер Мелен А.Ф.
Миллен О.-Л.
Миллер, живоп.
Миллини
Милонег П.
Мильков И.
Минаев Д.Д.
Миних С.Х.
Миньяр д'Авиньон Н.
Миньяр (прозв. ле-Ромен) П.
Мирис Ф.-Я. ван
Михаил Федорович, рус. царь
Михайлов 1-й А.А.
Михайлов Г.К.
Михайлов М.Л.
Мишель, столярный мастер
Моденаер, живоп.
Модерна К.
Модюи А.А.
Мокрицкий А.Н.
Молдавский К.А.
Моллер Ф.А.
Мондрагоне
Монигетти И.А.
Монтерей Мануэль де Суньига
Монферан О. см. Монферран (О.-Р.) А.А.
Монферран (О.-Р.) А.А.
Морен см. Морин Н.Э.
Морин Н.Э.
Морозов Е.
Моцарт В.А.
Мошков (Машков) В.И.

Мошков П.И.
Муравьев А.
Мусин-Пушкин А.И.
Мюке К.Г.А.

Навакович Г.И.
Надеждин Н.
Най, кораб. мастер НАЯ
Наполеон, имп.
Нарышкин
Нарышкина
Нарышкина Н.А.
Нарышкина Н.К.
Насонов А.
Наталья Алексеевна, рус. цар.
Негри, коммерсант
Негрубов М.
Нери Ф.
Неф см. Нефф Т.А.
Нефф Т.А.
Никитенко А.В.
Никитин А.С.
Никитин И.Н.
Никитин Н.С.
Николаенко А.И.
Николай I, имп.
Никон, патриарх
Нил Россанский
Новакович см. Навакович Г.И.

Овидий Публий Назон
Окен Л.
Оленин А.Н.
Олещинский А.Я.
Олсуфьев
Оль Г.А.
Ольга, кн.
Ольденбургский, принц
Орланди П.А.
Орлов П.Н.
Орлова-Чесменская А.А.
Орловский Б.И.
Орловы
Остаде А.-Я. ван
Остаде И.-Я. ван
Оттон, имп.
Охотин Н.Г.

Павел I, имп.
Павел V, рим. папа
Павсаний
Памоли, историк
Памфили см. Дориа Памфили
Панаев И.И.
Панен, худ.
Паннини Д.-П.
Панови, архитект.
Парамша (Парамшин)
Параскева Феодоровна см. Прасковья Федоровна, рус. цар.
Пармеджиано см. Маццола Д-Ф.-М. (прозв. Пармиджанино)
Парразий (Паррасий)
Парросель, семейство живописцев
Паскевич-Ериванский И.Ф. см. Паскевич-Эриванский И.Ф.
Паскевич-Эриванский И.Ф.
Патрици
Перезинотти А.
Перетти ди Монтальто А.
Перетти ди Монтальто Ф.
Периер Ф.
Периеро Ф. см. Периер Ф.
Перикл
Петр II, имп.
Петр I, имп.
Петр III, имп.
Петрарка Ф.
Петров В.П.
Петровский П.С.

Пикторов Н.И.
Пименов Н.С.
Пименов С.С.
Пиомбино
Пиратский К.К.
Пирро см. Лигорио Пирро
Плавов П.С.
Плиний Младший
Плюшар А.А.
Плюшар Е.А.
Повзаний см. Павсаний
Погодин М.П.
Полевой К.А.
Полевой Н.А.
Полигнот
Помпей
Понятовский С.
Порта Д. делла
Потемкин-Таврический Г.А.
Прасковья Федоровна, рус. цар.
Прево А.М.
Прейер И.-В.
Прокофьев И.П.
Протоген, живоп.
Прохор с Городца, иконоп.
Прохоров Т.В.
Прянишников Ф.И.
Пуссен Н.
Пушкин А.С.

Рабус К.И.
Рагузинский см. Владиславич-Рагузинский С.Л.
Разумный М.Ф. см. Филиппов М.Ф.
Райнальди К.
Райт Т.
Рамазанов Н.А.
Рамбург
Ранчин А.М.
Растрелли Б.К.
Растрелли Б.Ф.
Рафаэль С.
Рашетт Ж.-Д. (Я.И.)
Регул см. Марк Атилий Регул
Резанов А.И.
Реймерс Г.Х.
Рейник Р.
Рейнольдс Д.
Рембрандт Х. ван Рейн
Рени Г.
Репнин Н.В.
Ретель А.
Рибера Х. де (прозв. Спаньолетто)
Ривенель, домовлад.
Риго, живоп.
Ридель А.Г.
Рисс Ф.Н.
Рихтер Ф.Ф.
Риццони П.А.
Риччи С.
Риччио С. См. Риччи С.
Робинсон Г.
Родчев В.Я.
Рожков С.В. (Костромитин)
Роза С.
Розатти Р.
Роллер А.-Л.
Ронкалли К.
Росс
Росси И.Я.
Росси К.И.
Ротари П.-А.
Ротчев см. Родчев В.Я.
Рубенс П.П.
Рублев А.
Рубриквис см. Гильом де Рубрук
Румянцев-Задунайский П.А.
Руска Л.С.

Савенко

Сазонов В.К.
Сальери А.
Самойлов В.М.
Самойлова Ю.П.
Сантерр Ж.-Б.
Сарто Андреа дель
Свиньин П.П.
Семен А.И.
Семячкин
Сен-Лоран, отец
Сен-Лоран, сын
Септимий Бассиан Каракалла
Сераскир
Серебреницкий Г.Ф.
Сизяков, коммерсант
Сиклерр, историк
Сикст V, папа рим.
Сило А.
Симеон Черный
Скляев, домовлад.
Скопин-Шуйский
Скородумов Г.И.
Скородумов И.И.
Скотт В.
Скотти М.И.
Сленин И.В.
Смирдин А.Ф.
Смуглевич Ф.
Снегирев Л.А.
Собко Н.П.
Соколов Е.Т.
Соколов П.И.
Сократ
Соллогуб В.А.
Солнцев Ф.Г.
Соловьев, живоп.
Сориа Д.-Б.
Сорокин Е.С.
София (Софья) Витовтовна, кн.
Софья Алексеевна, рус. цар.
Сперанцо Н.
Ставассер П.А.
Станкевич А.
Старов И.Е.
Стасов В.П.
Степанов И. (Корчемский С.И.)
Степанов Н.А.
Стернин Г.Ю.
Стефан (в миру С.И. Яворский)
Стречков Ф.Ф.
Строганов
Строганов А.С.
Строганова Н.П.
Струбе де Пирмонти см. Штрубе де Пирмонт Ф.Г.
Струговщиков А.Н.
Струйский Д.
Стрыйковский М.
Студитский А.Т.
Суворов А.В.
Сусанин И.

Талиони
Тальони М.
Таннер Ф.
Тарановский Г.С.
Тарасова Н.И
Тарсиа Б.
Тассо Т.
Тверской Н.М.
Тениер см. Тенирсы
Тенирсы
Теребенев А.И.
Теребенев И.И.
Теребенев К.И.
Тик Л.
Тимм В.Ф.
Тимофеев И.
Тихобразов Н.И.
Тициан В.
Токарев, живоп.
Толедо Х.-Б. де

Толстой Ф.П.
Толь К.Ф.
Томон Ж.-Т. де
Тон А.А.
Тон К.А.
Тончи С. (Н.И.)
Торвальдсен Б.
Торлония Д.
Тотила Бадуила
Траян, имп.
Трезини Д.
Треццини см. Трезини Д.
Тропинин В.А.
Тубли М.П.
Тыжненко Т.Е.
Тыранов А.В.
Тычинин Б.Б.
Тьеполо Д.
Тюрин Е.Д.

Угрюмов Г.И.
Урбан VIII, папа рим.
Урбен, коммерсант
Уткин Н.И.
Ухтомский К.А.

Фадеев Г.Ф.
Фальконе Э.М.
Фальконет см. Фальконе Э.М.
Фан-Свитен
Федор Иванович (Иоаннович), рус. царь
Фельтен И.
Феофан Грек
Фермор В.В.
Ферстер И.Я.
Фети Д. см. Фетти Д.
Фетти Д.
Фидиас см. Фидий
Фидий
Филиппов М.Ф.
Фиораванти А.
Фиорилло И.Д.
Фонвизин Д.И.
Фонтебассо Ф.
Фосс И.
Фрикке Л.Х.
Футершер

Хвостов Д.В.
Херхеулидзев З.С.
Хис А.
Хис Ф.
Хорис Л.А.
Хорунжевский В.
Христоф см. Грот Г.-К, Грот И.-Ф.

Цвенгоф И.-А.
Цельбрехт С.
Ценгроний
Цик Я.
Цике см. Цик Я.
Цицерон Марк Тулий

Чевакинский С.И.
Чезари Д. (прозв. кавальере д'Арпино)
Чекавинский см. Чевакинский С.И.
Челлини Б.
Чемесов Е.П.
Черкасские
Чернецов Г.Г.
Чернецов Н.Г.
Чернов Г.Ф.
Черный И.В.
Чернышев А.Ф.
Чернышев Г.П.
Чернышев И.Г.
Чиньяни К.
Чирков С.Г.

Шадов И.-Г.
Шадов Ф.-В.
Шамшин П.М.
Шанин Ф.
Шаргородский И.И.
Шаховской И.Л.
Швертфегер Л.
Шебуев В.К.
Шевырев С.П.
Шейер У.
Шеллинг Ф.В.
Шепелев Д.А.
Шереметев Б.П.
Шереметев Д.Н.
Шереметева В.А.
Шереметевы
Шиллер Ф.
Ширмер А.-В.-Ф.
Ширмер И.-В.
Ширяев А.С.
Шлецер А.Л.
Шлихтинг Э.Г.
Шмидт Г.Ф.
Шраудольф И.
Шредтер А.
Шрейдер К.
Шретер см. Шредтер А.
Штакеншнейдер А.И.
Штейбен Ш. (К.К.)
Штейн, живоп.
Штелин Я.
Штернберг В.И.
Штильке Г.-А.
Штирнер М.
Штрубе де Пирмонт Ф.Г.
Шубин Ф.И.
Шувалов И.И.
Шульман, живоп.
Щедрин А.Ф.
Щедрин Сем.Ф.
Щедрин Сил.Ф.
Щедрин Ф.Ф.
Щетинин И.И.
Щукин С.С.
Щурупов М.А.

Эленшлегер А.Г.
Элер, столярный мастер
Элий Спарциан
Энгельгардт О.М.
Энгр Ж.-О.-Д.
Энгубер К.
Эппингер Ф.И.
Эррера Х.-Б. де
Эррера-и-Тордесильяс А.
Эхт, архит.
Эхтер, живоп.

Юлий II, папа рим.
Юсупов Н.Б.

Ягужинский П.И.
Якобс Я.А.М.
Яковлев, книгопрод.
Янговий, домовлад.
Яненко Я.Ф.
Янсен, худ.

Чорний І.В. см. Черный И.В.

Adrien, имп.
Alexandre см. Александр I, имп.

Barberini см. Барберини
Bedotti H.I.
Beuzelin G. de
Bouchet A.
Bougron L.W.
Braun E.

Charpentier T.

Desiré-Raoul Rochette
Dominiquino см. Доменикино

Floriep, историк искусства

Hittorf M.
Hope T.

Kugler F. см. Куглер Ф.

Lajard G.
Landon [C.P.]
Le Grain см. Ле Грен
Lebas, историк
Letronne M.

Machkoff V. см. Мошков В.И.
Manni C.P.
Maurin см. Морин Н.Э.
Meyer D.
Mich: Angelo см. Микеланджело Б.
Minutoli H.
Montferand A.R. de см. Монферран О.

Nagler C.G.
Napoleon см. Наполеон, имп.
Nicolas см. Николай I, имп.

Panofka T.
Paskewitch-Erivansky см. Паскевич-Эриванский И.Ф.
Pausanias см. Павсаний
Politi G.

Quincy Q. de

Raczynsky A.
Raffaelle S. см. Рафаэль С.
Ranalli F.
Rastrelli de см. Растрелли Б.Ф.
Renmée
Rio A.F.
Rochette Raoul см. Desiré-Raoul Rochette
Roux H.

Sauley F. de

Thorwaldsen см. Торвальдсен Б.

Vatou J.

Wetter F. см. Веттер Ф.
Wright см. Райт Т.
Wyon W.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Фрагмент заставки на титульном листе издания «Иллюстрация» за 1845 г. Обложка.
2. В.Ф. Тимм. Н.В. Кукольник. [1852].
3. К.П. Брюллов. Портрет Н.В. Кукольника. Рисунок. 1836.
4. «Художественная газета». 1836. № 1.
5. Ксилография И.И. Матюшина с рисунка П.А. Каратыгина «Брюллов, Глинка и Кукольник в 1842 г.».
6. Первое издание трагедии Н.В. Кукольника «Доменикино». Библиотека для чтения. 1838. Т. 26.
7. Неизвестный художник. Доменикино. 1639.
8. Гравюра И.А. Берсенева «Последнее причастие святого Иеронима» с картины Доменикино.
9. Н.А. Степанов. «Было выпито!!!!» [Карикатура на Н.В. Кукольника].
11. Гравюра к изданию: Картины русской живописи. СПб., 1846.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительная статья (Н.С. Беляев) 3
От издателя 37
Любопытные речи 41
Объявление об издании Художественной газеты на 1837 год 49
От издателя [1837 г.] 51
Письмо в Париж 56
[Издания] 65
Вилла 83
[Примечание редакторак Путешествию русского художника
в некоторые города Греции] 97
О издании Художественной газеты на 1838 год 98
От редактора 103
Мифология и скульптура Греции 107
Способ литографированияна фаянсе, фарфоре и стекле 112
Иллюминация в С.-Петербурге8-го сентября 1840 года 114
Спекулативные дома в С.-Петербурге 117
Аннинский зимний дом (Из краткого исторического
описания построенияИмператорского Зимнего дома) 120
Статуя Петра Великогов малых размерах 141
К древней истории художествв России 144
Исторические заметки о картинах, помещенных
в альманахе «Утренняя заря» на 1843 год
(Из записной моей книжки «О художествах») 147
Современные художества в России 151
Дворец ее императорского высочества
великой княгини Марии Николаевныв С.-Петербурге 192

Русская живописная школа 199
Выставка в Императорской Академии художеств 1845/6 года..... 221
Кариатида А.И. Теребенева 240

Неопубликованные материалы

[Дневниковая запись 10.07.1837.] 245
[Отзыв о картине Шебуева «Тайная вечеря»] 245
План чтений о художестве в XII картинах..... 246
История художеств в России для Владиславлева..... 247
[Дневниковая запись и набросокповести «Надинька»] 248
Надинька 248
Случай 248
[Отзыв о книге В.П. Лангера «Краткое руководство к познанию изящных искусств, основанных на рисунке» (СПб., 1841)]718 249
Предварительное объяснение, что надлежит изобразить в куполе Исаакиевского собора..... 252
[Текст донесения в Комиссию, учрежденную для построения Исаакиевского собора в С.-Петербурге, составленный Кукольником для К.П. Брюллова и поданный последним от своего имени. Черновая рукопись.]. 254
Построение Исаакиевского собора..... 252
Училище живописи и ваяния в Москве 257

Доменикино
Драматическая фантазия в стихах 259

Приложения

При переписке драматической фантазии «Доменикино»..... 435
К Душенькепо случаю неудачных портретов..... 435
Письма Н.В. Кукольника к К.П. Брюлловуи А.П. Брюллову ... 436

Именной указатель 438
Список иллюстраций..... 452

Н. В. КУКОЛЬНИК

Избранные труды
по истории изобразительного искусства и архитектуры

Доменикино
трагедия

Отпечатано в ОПП Библиотеки РАН
(199034, Санкт-Петербург, Биржевая л., 1)
Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Печ. л. 28,5. Тираж 100. Заказ № 98