

С. О. Андросов

От ПЕТРА I к ЕКАТЕРИНЕ II

Люди, статуи, картины

Д

Санкт-Петербург

2013

УДК 7. 035. (45+57)
ББК 85.1
А 66

А 66 С. О. Андросов. От Петра I к Екатерине II. Люди, статуи, картины. — СПб.: «ДМИТРИЙ БУЛНИН», 2013. — 312 с.: ил.

ISBN 978-5-86007-697-6

Книга доктора искусствоведения С. О. Андросова включает в себя научно-исследовательские статьи, написанные в течение более двадцати лет. Все они связаны с историей Санкт-Петербурга, живших и творивших в нем людей и показывают развитие русской культуры, художественного вкуса и коллекционирования в XVIII в. Большинство этих статей неизвестно широкому кругу читателей. Написанные простым, доступным языком, они вводят в научный обиход большой документальный материал (чаще всего публикуемый в виде архивных документов в приложениях к статьям). Особый интерес представляет документально прослеженная год за годом история знаменитой античной статуи, известной как Венера Таврическая.

Книга предназначена специалистам, преподавателям, учащимся, студентам и всем, увлекающимся русской историей и художественной культурой.

УДК 7. 035. (45+57)

ББК 85.1

Все права защищены. Никакая часть книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая фотокопирование, размещение в Интернете и запись на магнитный носитель, без письменного разрешения владельца. Цитирование без ссылки на источник запрещено. Нарушение прав будет преследоваться в судебном порядке согласно законодательству РФ.
По вопросу разрешения и приобретения исключительного права обращаться в редакцию издательства по e-mail: redaktor@dbulanin.ru

ISBN 978-5-86007-697-6

© С. О. Андросов, 2013

© ООО «ДМИТРИЙ БУЛНИН», 2013

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление: обращение к читателю.....	4
Новый Амстердам или новая Венеция?	9
Коллекция скульптуры Петра Великого: реальная и возможная	18
Произведения Томаса Квеллинуса в России и в Польше	30
Рагузинский в Венеции: приобретение статуй для Летнего сада	44
История одной статуи.....	79
Нидерландская скульптура в России петровского времени	85
История «Венеры Таврической»	97
«Царь Петр на коне»: неосуществленный монумент Камилло Рускони ...	119
О скульптурных коллекциях Петра Великого и Августа Сильного.....	126
Об одной статуе из собрания А. Д. Меншикова.....	138
Итальянцы в России в петровское время	145
Франц Зенгер в России (1712–1722)	159
Заметки об архитекторе Никола Микетти	169
Жан-Батист Маньян. Француз в России в первой трети XVIII в. ...	179
О портрете Петра I работы Ивана Никитина.....	187
Джузеppе Франки и его свидетельство о России петровского времени.....	192
Неизвестные документы о живописцах Иване Никитине и Иоганне Готфриде Таннауэрэ.....	204
Иван Никитин и «дело Родышевского»	215
Рецензия на книгу: James Cracraft. <i>The Petrine Revolution in Russian Imagery</i> . Chicago, 1997	225
Новые материалы к биографии Антонио Ринальди	230
О первых фигутивных надгробиях в России.....	240
Античная скульптура в России в XVIII в.	253
Наблюдения о статуе Петра Великого работы Фальконе.....	270
Екатерина II – покровительница художеств и художников.....	280
Екатерина II, Эрмитаж и собрание скульптуры	295
Джулио Орацио Брави. Речь при вручении премии Джакомо Кваренги	308
Список сокращений.....	312

ВСТУПЛЕНИЕ: ОБРАЩЕНИЕ К ЧИТАТЕЛЮ

В течение почти сорокалетней деятельности на поприще истории искусства мне удалось написать и опубликовать более двухсот статей, в основном относящихся к истории изучения итальянской скульптуры XIV–XIX вв. Мне представляется полезным и интересным собрать под одной обложкой некоторые из них, непосредственно связанные с Санкт-Петербургом, Петром Великим и Екатериной II.

Подобно книгам, каждая статья имеет свою судьбу. Некоторые из них по каким-то причинам так и не дошли до читателя. Некоторые публикации были осуществлены в малотиражных сборниках Эрмитажа, а также использовались в качестве вступительных статей в каталогах выставок за рубежом. Все это оправдывает замысел данного издания, рассчитанного на читателей-соотечественников, интересующихся историей и историей искусства.

Может быть, здесь следует дать объяснения, почему из всех моих работ выбраны именно те, которые связаны с Россией. Ответ на этот вопрос в общем виде дает сама практика истории искусства в нашей стране. Самые видные исследователи западноевропейского искусства должны были обладать определенной эрудицией относительно России, ведь история каждого произведения напрямую связана с судьбой человека, приобретшего его или сохранившего его в своей коллекции. Многие историки западного искусства поэтому были поистине эрудитами, обладавшими энциклопедическими знаниями, что позволяло им плодотворно работать над разными периодами истории русского искусства. Достаточно вспомнить, что В. Н. Лазарев фактически заложил основы исследования древнерусской монументальной и станковой живописи, оставив монографии о Феофане Греке и Андрее Рублеве. Б. Р. Випперу, в числе прочего, принадлежит глава, посвященная архитектуре Франческо Бартоломео Растрелли в многотомной «Истории русского искусства». Исследование В. Ф. Левинсона-Лессинга о картинной галерее Эрмитажа показывает некий синтез знаний о русской и западной культуре XVIII–начала XX вв. С В. Н. Лазаревым и В. Ф. Левинсоном-Лессингом я был знаком в юности, и они стали для меня образцом для подражания на всю жизнь.

В начале своей деятельности я занимался исключительно историей западноевропейского искусства. Первые мои исследования были посвящены Донателло, Боттичелли, Микеланджело. Однако их произведения мне были известны в основном по репродукциям, потому что в 1970-е гг. я, как и большинство моих сограждан, не имел возможности выезжать за границу, а для историка западноевропейского искусства такие поездки являются насущной необходимостью. Изучаемые произведения нельзя видеть только по картинкам, чтобы оценивать их качество, судить об авторстве. Написав по книгам кандидатскую диссертацию о творчестве Донателло и его современников, я оказался в затруднении. Выход подсказала моя жена, М. И. Андросова, с которой мы вместе учились в институте. Она убеждала меня, что человеку, родившемуся и живущему в России, надо изучать произведения европейских мастеров, созданные в России и для России. На профессиональном «искусствоведческом» языке такие произведения иностранных художников называются «россией». В моей молодости «rossiccia» была малоизученной областью искусства, считавшейся к тому же весьма второстепенной. Моя наставница по Эрмитажу Т. Д. Фомичева также с энтузиазмом поддержала это направление исследования.

Первым сюжетом, связанным с Россией, для меня оказалась история статуй Летнего сада. Я помнил некоторые из них с детства, когда меня интересовали древнегреческие мифы, многих героев которых я с удовольствием узнавал в Летнем саду, куда меня часто водили гулять мои родители. Именно они дали мне первые знания в области истории, литературы, музыки, искусства и привили навыки научной работы, не имея которых, очень сложно добиться успехов в науке.

Занимаясь изучением бронзовой пластики итальянского Возрождения в связи с выставкой, открывшейся в Эрмитаже в 1977 г., я пришел к мысли, что мраморные статуи Летнего сада, «величиною противу натуры», интересные каждому, кто хоть раз их увидел, представляют собой гораздо более благодарный сюжет для исследования. Обратившись к литературе о Летнем саде, я испытал некоторое разочарование. Сведения о приобретении этих статуй и бюстов, повторявшиеся из книги в книгу, ограничивались двумя-тремя цитатами, никак не создавая общей картины. В то же время мне удалось найти аналогии к некоторым бюстам из Летнего сада, и в 1977 г. я сделал об этом свой первый доклад на заседании Отдела истории русской культуры Эрмитажа. Так было положено начало исследованию, которое я до сих пор считаю самым главным делом моей жизни. В то же время я ощущал недостаток документальных материалов, способных стать фундаментом для дальнейших построений. Хотелось бы найти соавтора, который бы взял на себя часть работы в архивах, но я его так и не нашел. Нужно было браться за этот новый для меня вид деятельности самому.

Мое первое появление в Историческом архиве, читальный зал которого тогда располагался в доме Лаваля, осенью 1978 г. стало для меня испытанием. Выписав по имеющимся в литературе ссылкам описи Летнего сада XVIII в., я с ужасом увидел, что не могу прочитать ни описание 1736 г., ни, тем более, описание 1728 г. И только описание 1771 г. оказалось вполне доступной для прочтения. Основываясь на сопоставлении одних и тех же слов, написанных в разное время (потому что тексты описей во многом повторялись), я постепенно начал разбирать трудные почерки раннего XVIII в. После этого весной 1979 г. я осмелился на поездку в Москву, где впервые с большими сложностями попал в Архив древних актов и познакомился с описями Кабинета Петра Великого, составленными в конце XVIII в. Особенно внимательно я прослеживал все письма, связанные с Италией. И здесь с самого начала стали выделяться послания Саввы Владиславича (он же Рагузинский) из Венеции. В них содержались исключительно важные сведения о скульптуре, приобретавшейся Рагузинским в Венеции и в Риме. В это время я использовал всякую возможность для поездки в Москву, чтобы снова и снова возвращаться в РГАДА (тогда еще ЦГАДА). Я полюбил занятия в архиве, несмотря на все неудобства, связанные с переездами, проблемами с получением пропуска, борьбой с несовершенными аппаратами для просмотра микрофильмов. В результате примерно через два года картина, связанная с приобретением скульптуры в Италии, стала довольно ясной. Эти материалы вошли в большую статью о Рагузинском, опубликованную в 1984 г. Вслед за ней последовали и другие публикации, в том числе об истории «Венеры Таврической», которую удалось воссоздать на основании документов, опровергнув популярную легенду об обмене античной статуи на мощи святой Бригитты.

Занятия в архивах – вообще дело нелегкое, но увлекательное. Обычно по скучным строчкам описи трудно понять, что представляет собой выписываемое дело. И только получив документ, притом не обязательно сразу, можно оценить его значение. Поэтому приходится брать на карандаш также и материалы, важность которых проявится в будущем. Так постепенно в моих тетрадях накапливалась информация об Иване Никитине, придворном живописце Петра Великого. В первую очередь это было связано с пребыванием художника в Венеции и во Флоренции, где он совершенствовал свое мастерство. Понемногу материалы стали складываться в статью довольно большого размера. Косвенным результатом явилось предложение московского издательства «Знание» написать небольшую книгу о Никитине популярного характера. Предложение показалось интересным – в такую книгу можно было поместить много найденных документов и свидетельств современников, в том числе итальянских, о Никитине. Эта работа не заняла слишком много времени, и, если не ошибаюсь, весной 1992 г. я явился в Москву с небольшой рукописью. В издательстве меня встретили приветливо, но рукопись не приняли,

поскольку решили выйти на новый уровень и издавать большие и серьезные книги с большим количеством иллюстраций. Поскольку я уже сроднился со своим героем, отказаться я не смог, потому что чувствовал себя в долгу перед этим человеком трагической судьбы. В процессе работы мне снова пришлось поработать в архивах – и не зря. Были найдены многие неизвестные ранее документы, относящиеся к Никитину. Удалось, как кажется, также пролить свет на зловещее «дело Родышевского», причастными к которому оказались несчастные братья Никитины. Работа над книгой в целом оказалась очень тяжелой. Подготовив рукопись к назначенному сроку, я чувствовал себя совершенно измотанным. Однако, пока я работал, издательство прекратило свое существование и рукопись оказалась ненужной.

Это была не единственная моя работа, которая надолго «легла в стол». По разным причинам издательства, как в советское, так и в перестроенное время, не могли издавать даже интересные для них рукописи. И, конечно, для каждого автора подобное положение было мучительным. Мне всегда помогала мириться с неудачами моя семья – родители, жена, две дочери, теперь уже и внуки.

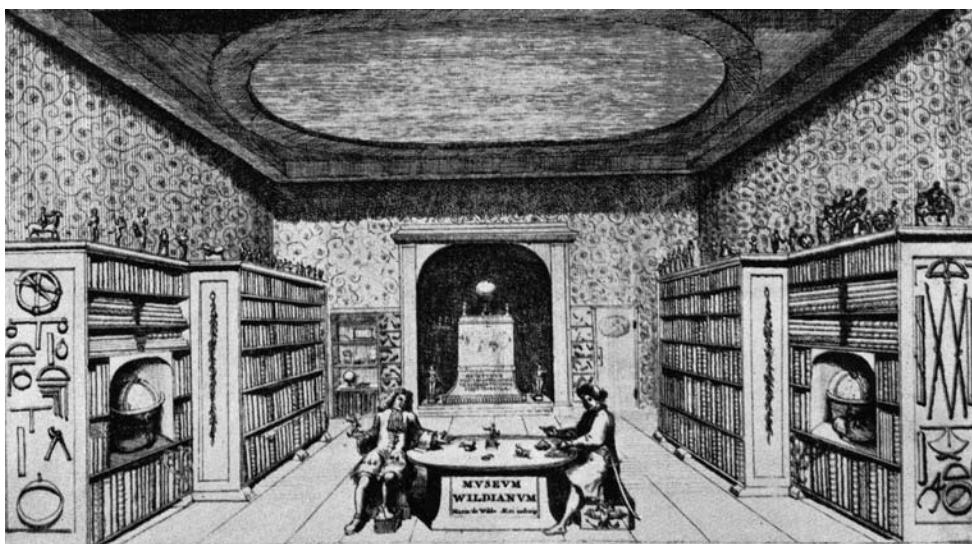
Когда издательская система стала понемногу налаживаться, рукопись, пролежавшая пять лет на окне моего кабинета, была опубликована в издательстве «Дмитрий Буланин» в 1998 г. Потом это сотрудничество было продолжено, и я с благодарностью вспоминаю покойную Т. В. Буланину и других, ныне здравствующих, сотрудников издательства, с которыми я тогда работал.

Естественным продолжением штудий о петровской эпохе стали работы о времени Екатерины II и о раннем периоде истории Эрмитажа. К сожалению, от этого периода сохранились лишь отдельные документы. Тем не менее кажется, что собранные здесь публикации дают некоторое представление о художественной политике и собирательской деятельности великой русской императрицы.

Мне хочется также обратить внимание читателя на то общее, что объединяет эти статьи. Все они, даже вступления к каталогам выставок, содержали на момент их публикации кое-что новое. Это новое позволяло под другим углом взглянуть на известные факты или уточнить уже имевшиеся сведения. В конечном счете все это означает некоторое приближение к исторической истине, воссоздание событий, происходивших в далеком XVIII в. В то же время нельзя забывать, что статьи писались в разные годы и для разных изданий. Поэтому в них нередки повторы и дублирование информации. Не думаю, впрочем, что кто-то будет читать книгу с начала до конца, как читают роман. Остается надеяться, что собранные здесь публикации расширят представление читателя о скульптуре Летнего сада, о замечательном русском живописце Иване Никитине, о русско-итальянских культурных и художественных связях, наконец, о коллекционировании Екатерины II и раннем периоде истории Эрмитажа.

В заключение автор хотел бы принести глубокую благодарность всем коллегам, сотрудникам музеев и архивов, без помощи которых эти статьи не могли быть написаны. Хочется выразить также искреннюю признательность сотрудникам издательства «Дмитрий Буланин», принимавшим участие в работе над книгой. Наконец, но совсем не в последнюю очередь, следует вспомнить с чувством благодарности коллег из Отдела западноевропейского искусства Эрмитажа, бывших и настоящих, критика и советы которых были и остаются лучшей оценкой работы автора.

НОВЫЙ АМСТЕРДАМ ИЛИ НОВАЯ ВЕНЕЦИЯ?



Мария де Вилде. Петр Великий в музее де Вилде. Гравюра

В литературе о Петербурге стало уже общим местом утверждать, что город на Неве создавался по примеру Амстердама, в котором Петр Великий побывал во второй половине 1697 г. Недавно была опубликована целая книга, посвященная этому сюжету, с параллельным текстом на русском и английском языках.¹ Впрочем, за время своего первого путешествия по Европе русский царь мог видеть немало крупных городов, расположенных на берегах полноводных рек: Ригу, Дрезден, наконец, Лондон. И все же есть нечто, что сближает Петербург именно с Амстердамом: каналы, прорытые для осушения болотной местности.

Вероятно, именно система каналов роднит Петербург с Амстердамом. Каналы, однако, не являются привилегией одного лишь Амстердама. Столь же ясно и отчетливо ассоциируются они с другим городом на воде – Венецией, которая тоже может претендовать на право считаться образцом для Петербурга.

Самый сильный аргумент против такого положения дает констатация того факта, что Петр Великий хотя и стремился посетить Венецию, но так в ней и не побывал. Согласно традиционной точке зрения русских историков, юный царь, находясь в июле 1698 г. в Вене, мечтал посетить Венецию. Известие о восстании стрельцов, полученное из Москвы, заставило его изменить свои планы, и он срочно вернулся в Россию. Бесспорно, для истории основания и развития Петербурга было бы очень важно доказать, что Петр Великий все-таки посетил Венецию, как считают некоторые венецианские историки.

Документы о предполагавшемся путешествии Петра Великого в Венецию в наиболее полном виде были опубликованы замечательным русским историком Евгением Шмурло еще в 1903 г. Среди них были и прямые свидетельства пребывания царя в городе св. Марка.² Правда, сам исследователь считал сведения о присутствии Петра в Венеции «любопытным образчиком заблуждения». Тем не менее попробуем проанализировать имеющуюся информацию снова, объективно и без предвзятости.

Впервые сообщение о предполагаемом посещении Венеции царем появилось в донесении венецианского посла в Вене Карло Рудзини от 2 (12) июля 1698 г. Согласно его информации, царь Петр хотел побывать в Венеции с 8–10 спутниками и находиться здесь от 10 до 14 дней. Венецианская правительство тут же приняло необходимые меры для достойной встречи царя. Организация была возложена на четырех прокураторов Сан Марко. Программа пребывания царя в Арсенале была построена с учетом опыта визита французского короля Генриха II в 1575 г. и должна была включать осмотр строящихся судов и присутствие высокого гостя при литье пушек. Петра Великого предполагалось на общественный счет поселить в палаццо Фоскари. Для него готовились также типичные венецианские развлечения: регата, кулачные бои, серенады, маскарад, опера и бал в зале Большого совета.

Однако уже на следующий день указания о почетной встрече царя пришлось отменить, в соответствии с письмом Рудзини от 8 (18) июля. Венецианский посол доносил, что царь просил разрешения посетить Венецию, соблюдая полное инкогнито. Даже паспорт должен был быть выписан на имя Александра Меншикова, ближайшего друга и помощника царя (*Minschhof volontario*), которого должны были сопровождать еще семь человек, не названные по именам.

Рудзини выдал паспорт на имя Меншикова 15 (25) июля. В тот же день Меншикову были выплачены 500 золотых на дорожные расходы. Наконец, – и это очень важно – за 54 золотых и 10 алтын был нанят сопровождающий «из Вены в Венецию валентеров везть», а также куплена коляска.

Однако в тот же день, 15 (25) июля, Петр Великий получил письмо из Москвы, в котором сообщалось о восстании стрельцов. На следующий день

царь ответил, что вернется в Москву ранее, чем его ожидали. Но он, согласно официальной версии, оставался в Вене еще несколько дней, и только 19 (29) июля отмечен официальный отъезд Великого посольства из Вены. Эту задержку объясняли тем, что царь ожидал официальной церемонии приема русского посольства австрийским императором Леопольдом I, состоявшейся 18 (28) июля. Впрочем, следует подчеркнуть, что журналы Петра Великого не сообщают о его времяпрепровождении в эти дни. Не подтверждают они и его участия в приеме посольства. Между тем итальянские документы свидетельствуют о том, что какие-то «московиты» путешествовали в это время между Веной и Венецией.

Так, Федериго Марин, подеста и капитан Местре, сообщал в Венецию 19 (29) июля, что в тот же вечер на переезде появился некий венецианец Карло и стал требовать две барки, чтобы перевезти восемь «московитов» в Венецию. Лодок ему не дали, но он не успокоился и интересовался, не приготовлено ли здесь что-нибудь для царя Московии. Когда ему снова отказали, Карло все-таки нашел способ переправиться в Венецию вместе со своими спутниками. Следует отметить, что число «московитов» соответствует указанному в паспорте Меншикова. Нам кажется уместным предположить, что этот Карло и был тем сопровождающим, которого наняли в Вене для путешествия в Венецию.

Далее источником сведений являются записки, сохранившиеся в Государственном архиве Венеции, в фонде Inquisitori di Stato. Они не подписаны, но из контекста ясно видно, что их составил один и тот же человек, занимавший в Венеции официальное положение и сообщавший сведения, полученные им от не названного по имени агента. Судя по почерку, автором записок был Николо да Понте, руководитель секретной службы в Венеции того времени (capitan grande o messier). Таким образом, он исполнял свой служебный долг, и его донесения можно считать вполне официальными документами по вопросам, которые входили в сферу его деятельности (в том же 1698 г. он сообщал, например, о частном визите в Венецию герцога Мантуи и его тайной встрече с французским посланником). Первая записка датирована еще 6 (16) июля 1698 г. и как будто не имеет прямого отношения к интересующей нас теме: «Я приказал конфидентам приложить возможность проникнуть в один из домов, в котором живут московские князья, Пьетро Галицини, Джуро Джуро, Грегорио и генерал Базилио Петроцц Серемет...». Из этого следует, что осведомитель тесно общался с «московскими князьями», жившими в Венеции. Знатные юноши приехали сюда для изучения разных наук еще в июне 1697 г. Можно предположить, что в записке упоминаются Петр Алексеевич Голицын, Юрий Юрьевич и Григорий Федорович Трубецкие, а также Василий Петрович Шереметев, брат знаменитого Бориса Петровича. Последний тоже находился в то время в Венеции, возвращаясь из путешествия по Италии и ожидая указаний от Петра Великого. Иными словами, конфидент находился в прямом контакте с русскими, жившими тогда

в Венеции и поддерживавшими связи с посольством в Вене. Поэтому нас не должно удивлять, что в той же записке, несколько ранее получения официальной информации, сообщается, что царь прибудет только с семьёй кавалерами. Поэтому мы считаем, что следует доверять и другим сведениям, полученным от того же агента: он черпал их от «московитов», которые хорошо знали царя в лицо и вряд ли могли ошибаться.

Тем большее значение имеет следующая записка Николо да Понте, от 19 (29) июля, несомненно, основанная на донесении того же осведомителя: «Царь приехал в пятницу вечером и прошел в дом господина Дзордзи грека в [приходе церкви] Сан Дзуане Ново, вышел из дома с одним товарищем, оба одетые по-славянски...». Кажется, что Николо да Понте сначала не поверил столь сенсационному заявлению и послал своего агента проверить информацию. Результатом явилась записка без даты, но, очевидно, относящаяся к тому же самому дню: «Конфидент вернулся ко мне и уверяет, клянясь своей жизнью [*sopra la sua vita*], что Царь в Венеции в доме, о котором уже сообщалось Вашим Благородиям, и этим вечером отправляется в Конельяно».

В этих донесениях невероятна лишь дата прибытия Петра Великого в Венецию. В пятницу 15 (25) июля он еще наверняка находился в Вене. Можно предположить, что на следующий день он выехал из австрийской столицы и после стремительного путешествия появился в Венеции в ночь с 18 (28) на 19 (29) июля, когда русские путешественники перевелись сюда из Мestre.

Наконец, последний документ, относящийся к пребыванию Петра Великого в Венеции, датирован 20 (30) июля. Возможно, он фиксирует момент отъезда царя из города Сан Марко. Из него следует, что царь долго разговаривал со своим генералом (Меншиковым или Шереметевым?), а потом, вместе с переводчиком, они пошли к церкви Санта Мария Формоза, «все время оборачиваясь назад, чтобы видеть, если бы кто-нибудь был сзади». Эта записка хорошо отражает конспиративный характер визита Петра Великого. Конечно же, царь не мог оставаться в Венеции столько времени, сколько ему хотелось, он должен был торопиться в Россию. Во всяком случае 24 июля (3 августа) он находился уже в Кракове (Польша), где имел свидание с польским королем Августом II Сильным.

Почему же Петр Великий так старательно скрывал свое пребывание в Венеции? Ответ на этот вопрос может дать анализ визита Великого посольства в Вену. Переговоры с австрийскими властями оказались безрезультатными: военный союз, направленный против Турции, заключить не удалось. Царь должен был понимать, что и встреча с правительством Венеции, полностью ориентированным на Вену, не может принести никаких политических выгод. Сделав визит в Венецию явным, Петр Великий терял, по крайней мере, неделю на официальные церемонии, празднества и торжества. Между тем он стремился в город Сан Марко вовсе не за этим. Объектом его любопытства должен был быть, в первую

очередь, знаменитый венецианский Арсенал. Скрывшись среди безымянных спутников Александра Меншикова, царь сохранял свободу действий, чтобы посетить места, которые больше всего интересовали его. Такое решение, на наш взгляд, не только было целесообразным, но также соответствовало характеру царя, нередко удивлявшего современников своим экстравагантным и непредсказуемым поведением.

Именно так характеризует сложившуюся ситуацию, например, Н. Устялов: «В Вене ничего более делать не оставалось: все, что могло занять любопытство Царя, было пересмотрено: видел он арсеналы, кунсткамеры, библиотеки, церкви, пышный двор; не видел только того, что не давало ему покоя ни днем, ни ночью: верфи, кораблей, моря. Шум морских волн был для него плenительнее императорских серенад, и он торопился посетить Венецию, чтобы взглянуть на ее славные галереи...».³

Получив тревожные известия из Москвы, Петр Великий понимал необходимость скорейшего возвращения в Россию, но посольство не могло выехать до официального приема императором Леопольдом I. В этой ситуации вполне оправданным кажется желание царя воспользоваться несколькими свободными днями, чтобы своими глазами увидеть Венецию. Этот визит он стремился скрыть не столько от австрийцев, сколько от венецианского правительства, чтобы официальные церемонии не задержали его в городе. Скрывшись среди волонтеров, как он не раз делал во время участия в Великом посольстве, Петр Великий полностью сохранил свободу действий и передвижений, чтобы не терять времени на официальные церемонии.

Бряд ли Петр Великий мог многое увидеть в Венеции, если он находился там всего один день (и две ночи?). Вероятно, он все-таки посетил Арсенал, недалеко от которого, кстати, расположены обе церкви, упоминаемые неизвестным информатором, – Сан Джованни Нуово и Санта Мария Формоза. И все-таки даже одного дня достаточно, чтобы составить общее представление об этом удивительном городе и сохранить незабываемый облик Венеции на всю жизнь.

Напомним, что уже с конца XVII в. Россия имела с Венецией тесные политические контакты, вполне сравнимые с теми, которые ее связывали с Голландией.

В январе 1697 г. в Москву приехали 13 мастеров из венецианского Арсенала во главе с капитаном Джакомо Моро. Они были направлены республикой для помощи в создании русского флота. Последние из этих мастеров, Джованни Баттиста Фаусто и Джованни Баттиста ди Дзордзи, оставались в России до 1701 г. Подданные Венецианской республики принимали активное участие в становлении русской армии и военно-морского флота. Здесь достаточно напомнить имена контр-адмирала Ивана (Джованни) Боциса и ставшего позднее вице-адмиралом Матвея Змаевича. Русские юноши обучались в Венеции живописи, ваянию, коммерции.

В 1717 г. здесь находились также 27 русских учеников морского дела, которые даже принимали участие в военных действиях против Турции.

Регулярно русские цари обменивались посланиями с венецианскими дожами. В 1697 г. венецианский Сенат принял решение направить резидента в Москву, и на эту должность был предложен секретарь Франческо Савиони, однако назначение так и не состоялось.⁴ В 1711 г. Деметрио Боцис (брать адмирала) был аккредитован в должности русского консула в Венеции, а Маттео Каретта – торгового агента русского правительства (в 1716 г. на этом посту его сменил Петр Беклемишев). Для извещения о заключении победоносного Ништадтского мира со Швецией в 1721 г. в Венецию был послан специальный курьер, майор Денер. Венецианский Сенат в ответ направил Петру Великому поздравительное послание, в котором именовал его Императором (титул, принятый им в октябре 1721 г.). По мнению И. С. Шарковой, Венеция стала, таким образом, первым европейским государством, признавшим новый титул русского царя.⁵

Следует отметить, что среди венецианцев, приехавших в Россию в петровское время, были архитекторы (или инженеры) и художники. В 1715 г. граф Савва Владиславич, прозванный в России Рагузинским, выписал из Италии несколько «слузных дел мастеров». Среди них были – Дорофей Алимари и его сын Антоний, а также Яков Гаспари. Если Алимари-старший, по-видимому, умер вскоре после приезда в Россию, то Гаспари работал в Петербурге в качестве архитектора, по крайней мере, до 1727 г.

Недолго проработал в Петербурге и скульптор Джованни (Дзуан) Фассина, приехавший сюда в 1717 г. вместе с сыном Марко, также «рещиком на камне», и умерший в следующем году. Зато живописец Бартоломео Тарсия (1686–1762), попав в Россию впервые в 1722 г., возвращался сюда неоднократно. Позднее он активно сотрудничал с архитектором Франческо Бартоломео Растрелли и исполнил многочисленные плафоны для русских дворцов, в том числе для Большого дворца в Петергофе. К сожалению, ни одно из этих произведений не сохранилось.

Особое место в торговле между Венецией и Россией занимал экспорт произведений искусства. Уже упоминавшийся Рагузинский, находясь в 1716–1722 гг. в Венеции, отправил отсюда в Петербург не менее шести кораблей с различными товарами, в том числе с многочисленными произведениями искусства. Уникальная коллекция мраморных статуй и бюстов работы венецианских ваятелей украсила Летний сад – петербургскую резиденцию царя, а также Петергоф, расположенный на берегу Финского залива. Музеи Петербурга и пригородных дворцов до сих пор хранят 124 произведения венецианской пластики первой четверти XVIII в.⁶ Между тем это примерно лишь половина некогда столь богатой коллекции Петра Великого. Следует, однако, заметить, что и в Петергофе, и в Летнем саду мраморная скульптура из Венеции ранее соседствовала со свинцовыми

статуями и бюстами, заказанными князем Борисом Куракиным в Голландии (72 статуи и 20 бюстов).⁷ К сожалению, суровый климат Петербурга оказался губительным для свинцовой пластики, и все эти произведения погибли еще в XIX в.

Общепризнанным считается, что Петр Великий отдавал предпочтение голландской живописи. Действительно, имеются документы, свидетельствующие, что русский торговый агент Осип Соловьев приобрел в Голландии «в публичных и не в публичных продажах» 121 картину, которые отправил из Амстердама в Петербург в 1716 г. Бывший денщик царя Юрий Колотривов в 1717 г. купил в Гаарлеме, Гааге и Амстердаме еще 42, а в Антверпене и Брюсселе 123 картины. Можно предположить, что из этих 286 картин большинство было создано живописцами из Голландии и Фландрии.⁸

В то же время русский торговый агент в Венеции Петр Беклемишев в 1716–1721 гг. смог приобрести здесь 70 картин, в основном венецианских мастеров (по крайней мере 15 из них удалось идентифицировать).⁹ Особого внимания среди них заслуживает «Положение во гроб», полученное Беклемишевым в дар от кардинала Оттобони в 1719 г. и приписываемое Рафаэлю. Картина ныне находится в Эрмитаже и справедливо считается работой Бенвенуто Тизи, прозванного Гарофало. Несмотря на изменение авторства, «Положение во гроб» стало первой в России картиной, созданной живописцем Возрождения. К сожалению, мы пока не можем отождествить ни одной из картин, посланных в Петербург из Венеции в ноябре 1716 г. Рагузинским. Как можно понять из списка, это были 12 небольших картин на мифологические сюжеты в серебряных рамках и 27 маленьких тондо, заключенных в рамки из слоновой кости.¹⁰ Нам представляется, что, с привлечением этих материалов, число венецианских картин окажется вполне соразмерным числу голландских картин, принадлежавших Петру Великому.

Остановимся еще на вопросе о плане трех городов. Отмечая сходство в деталях застройки Петербурга и Амстердама, С. Б. Горбатенко никак не останавливается на коренном несходстве обоих городов. В лучшем случае можно отметить, что Мойка, Екатерининский канал, Фонтанка расположены относительно Невы подобно каналам Амстердама, охватывающим по окружности реку Амстел. Вид же центральной части Петербурга с широкой и полноводной Невой, которую рассекает надвое стрелка Васильевского острова, не имеет аналогий в Амстердаме, но вызывает в памяти ландшафты Венеции. Сходство это еще усилится, если представить себе план центральной части Петербурга, повернутый в зеркальном отражении. Дворцовая набережная здесь подобна набережной дельи Скьявони, парадному фасаду Венеции, обращенному к заливу Сан Марко. Она начинается с Дворца Дожей, подобно тому как Зимним дворцом заканчивается (или начинается?) Дворцовая набережная. Напротив нее смотрится в воды Невы Петроградская сторона с домами рядовой застройки,

подобными непохожим на них, но столь же типичным для Венеции строениям, расположенным на набережной острова Джудекка. Рядом пристроился Заячий остров, напоминающий о положении острова Сан Джорджо Маджоре, где одноименная церковь устремляет ввысь свою башню, подобно колокольне нашего Петропавловского собора. Наконец, расположение Васильевского острова при этом повороте карты почти совпадает с позицией острова Дорсодуро, стрелка которого завершается изящной башней здания Доганы (таможни).

Вероятно, эти сопоставления можно было бы продолжить, отыскивая аналогии в расположении площадей (Сан Марко и Дворцовой), Адмиралтейского проспекта и Пьяцетты, даже зданий таможни в Венеции и Петербурге, однако и отмеченного достаточно для основного вывода об их сходстве. И если признать теперь, что Петр Великий побывал в Венеции, эта близость окажется далеко не случайной. Петербург уже в XVIII в. стала сопровождать слава «северной Венеции», и можно предположить, что это сходство первоначально было заложено ее основателем.

Дополнительный аргумент в пользу такого предположения дают свидетельства современников. Английскому послу Чарльзу Уитворту Петр Великий еще около 1710 г. говорил, что Петербург «когда-нибудь может стать вторым Амстердамом или второй Венецией».¹¹ Не менее интересно и относящееся к 1716 г. свидетельство Фридриха Христиана Вебера, резидента Ганновера в России: «Я вспомнил слова князя Меншикова, говорившего, что Петербург другая Венеция...».¹² Для такого утверждения Меншиков должен был, по крайней мере, иметь некоторое представление о настоящей Венеции. И если он действительно посетил Венецию вместе с Петром Великим, то его замечание делается оправданным и вполне закономерным.

Однако самое примечательное наблюдение принадлежит французскому путешественнику Обри де ла Motрэ, побывавшему в Петербурге в 1726 г. Он отметил в своих записках: «Адмиралтейство – это большой корпус или комплекс великолепных зданий, напоминающий Арсенал в Венеции... Петр I, стремившийся перенимать и вводить в своей империи все имевшееся где-либо лучшее и полезное, что он видел и о чем слышал, достал план венецианского Адмиралтейства с чертежами судов и галер, какие там строят...».¹³ Из этого текста можно заключить, что Петр Великий не только слышал о венецианском Арсенале, несомненно лучшем в своем роде, но и мог видеть его своими собственными глазами.

Эти свидетельства, как кажется, убедительно показывают, что память о тайном визите царя в Венецию сохранялась среди его ближайшего окружения (А. Д. Меншиков), да и сам Петр Великий помнил о том незабываемом впечатлении, которое произвел на него удивительный город св. Марка. У нас нет сомнений, что оно отразилось и на начальном этапе планирования и строительства города св. Петра.

Публикуется впервые и представляет собой переработанное вступление к каталогу выставки в Амстердаме: *Androsov S. Peter the Great's. St. Petersburg: Between Amsterdam and Venice // Venezia!* Zwolle–Amsterdam, 2005. P. 40–65.

¹ Горбатенко С. Новый Амстердам. Санкт-Петербург и архитектурные образы Нидерландов / Gorbatenko S. New Amsterdam. St. Petersburg and Architectural Images of the Netherlands. СПб., 2003.

² Шмурло Е. Ф. Сборник документов, относящихся к истории царствования Императора Петра Великого / Recueil de documents relatifs au regne de l'Empereur Pierre le Grand. I. 1693 – 1700. Юрьев, 1903. С. 417, 426–428, 446, 449, 465, 466, 493, 500. См. также нашу статью: Андросов С. О. Петр I в Венеции // Вопросы истории. 1995. № 3. С. 129.

³ Устрилов Н. История царствования Петра Великого. СПб., 1858. Т. 3. С. 135.

⁴ Nicolini F. Francesco Savioni e austriacantismo napoletano negli ultimi anni della dominazione spagnola // Atti dell'Accademia di scienze morali e politiche della Societa' reale di Napoli. 1936. Т. 57. Р. 7.

⁵ Шаркова И. С. Россия и Италия: торговые отношения XV–первой четверти XVIII в. Л., 1981. С. 82.

⁶ Androsov S. Pietro il Grande collezionista d'arte veneta. Venezia, 1999. Р. 198–262.

⁷ Androsov S. Нидерландская скульптура в России петровского времени // Russia and the Low Countries in the Eighteenth Century. Groningen, 1998. Р. 181.

⁸ Андросов С. О. Русские заказчики и итальянские художники в XVIII веке. СПб., 2003. С. 31–37.

⁹ Androsov S. Pietro il Grande... Р. 271–281.

¹⁰ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 88, л. 185.

¹¹ Уитворт Ч. Россия в начала XVIII века. М.; Л., 1988. С. 93.

¹² Записки Вебера о Петре Великом и его преобразованиях // Русский архив. 1872. С. 1425.

¹³ Цит. по: Беспятых Ю. Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях. Введение. Тексты. Комментарии. Л., 1991. С. 229. Благодарю Ю. Н. Беспятых за указание на этот текст.

КОЛЛЕКЦИЯ СКУЛЬПТУРЫ ПЕТРА ВЕЛИКОГО: РЕАЛЬНАЯ И ВОЗМОЖНАЯ

Образ просвещенного монарха, сложившийся в XVII–XVIII вв., предполагал интерес к искусству и покровительство художникам. Однако на самом деле лишь немногие правители в Европе севернее Альп проявляли глубокий и искренний интерес к изобразительному искусству. В этом плане деятельность Петра Великого по коллекционированию произведений искусства кажется поразительной. Особенно впечатляет его интерес к скульптуре, которая до конца XVII в. была абсолютно неизвестна в России из-за запрета, наложенного православной церковью. Кажется, что царь испытывал настоящую страсть к этому виду изобразительного искусства, результатом чего стала уникальная коллекция, накопленная к концу его жизни в Петербурге и в пригородных дворцах. Она включала в себя работы мастеров XVII в., современных ваятелей, которым статуи и бюсты могли заказываться специально, а также редкие произведения античной пластики. При этом нужно подчеркнуть, что за покупками и заказами скульптуры внимательно следил сам царь. Именно он давал указания о приобретении коллекций или отдельных произведений, распоряжался о выделении требуемых денег, а по прибытии статуй и бюстов в Россию лично осматривал их и направлял в Летний сад или, например, в Петергоф.

В наши дни наиболее полное представление о скульптурной коллекции Петра Великого можно получить в Летнем саду, где из 90 скульптур большинство было приобретено в петровское время. Однако статуи и бюсты, происходящие из того же собрания, находятся ныне в музеях Петергофа, Царского Села, Павловска, в Государственном Эрмитаже, а отдельные произведения также в Музее истории Санкт-Петербурга, Историко-художественном музее Серпухова, Национальном Музее Республики Беларусь в Минске. Каталог произведений скульптуры, дошедших до наших дней и созданных венецианскими мастерами, составленный нами, насчитывает 124 работы, причем это примерно только две трети статуй и одна треть бюстов из общего числа приобретенных.¹ Вместе с тем, чтобы в полной мере судить о грандиозных планах Петра Великого по покупке скульптуры, нужно проследить и историю его неосуществленных проектов. Так к реальной, существующей ныне коллекции мысленно добавятся

утраченные работы, а статуи и бюсты, приобретение которых не состоялось, дополнят общую картину.

Основные этапы приобретения скульптуры для Петра Великого так или иначе уже освещались в наших предыдущих публикациях, но все же для понимания сюжета хотелось бы выделить еще раз наиболее важные моменты.

Уже в 1710 г. датский посланник Юст Юль видел в Летнем саду² мраморные статуи и бюсты, вывезенные «из садов польских магнатов». Документы о приобретении этих произведений неизвестны. Нам кажется наиболее правдоподобным, что скульптура могла быть вывезена из имения Собеских в Олеско (Западная Украина). Эта группа произведений включает в себя портретные бюсты Яна Собеского и его супруги Марии Казимиры и три мраморные статуи в натуральную величину, принадлежавшие фланандскому ваятелю Томасу Квеллинусу, работавшему также в Дании. Они изображают «Минерву», «Цереру» и «Флору» (?). Повидимому, это лишь части обширной серии или даже двух, созданных этим мастером, следы существования которых могут быть найдены в старых описях скульптуры Летнего сада.³

Большинство же статуй и бюстов, до сих пор украшающих Летний сад, было заказано и приобретено в Венеции между 1716 и 1725 гг. графом Саввой Лукичом Владиславичем, обычно называвшимся в русских документах Рагузинским. Приехав в город св. Марка в августе 1716 г., он вскоре получил из Петербурга указания о приобретении скульптуры, которым следовал с безупречной регулярностью. Уже весной 1717 г. он отправил из Венеции в Петербург фрегат «Джон Джудит», на котором находились 23 мраморные статуи высотой около 2 м, 6 статуй или групп меньшего размера, а также 70 бюстов. Год спустя на корабле «Армонт» в Россию были посланы 3 большие статуи современной работы и одна античная, предназначавшиеся Петру Великому, а также 6 статуй малого размера и 12 бюстов для царицы Екатерины. В феврале 1719 г. Рагузинский снова направил в Петербург 3 большие статуи, а в марте 1720 г. – 2 статуи и 12 бюстов. Наконец, в 1722 г. в Петербург прибыли еще два корабля, загруженные покупками, сделанными Рагузинским в Риме (2 античные статуи, 1 современная, 5 бюстов, 2 вазы) и в Венеции (13 больших статуй, 4 небольшие статуи или группы, 12 бюстов). Уже после возвращения в Россию в июне 1722 г. Рагузинский заказал в Венеции скульптурную группу «Аллегория Ништадтского мира» работы Пьетро Баратта и еще две статуи, также посвященные победе России в Северной войне. Эти произведения прибыли в Россию только в 1726 г., т. е. после смерти Петра Великого, который тем не менее является их настоящим заказчиком.

Таким образом, Рагузинский отправил из Венеции в Петербург для царя и царицы 47 статуй или групп в натуральную величину, 14 статуй⁴ или групп меньшего размера и 101 бюст (не включая в это число антиков).

На самом деле это число должно быть еще увеличено, потому что у тех же мастеров Рагузинский заказывал статуи и бюсты также для сподвижников Петра Великого – А. Д. Меншикова и Ф. М. Апраксина. Эти произведения уже в первой половине XVIII в. влились в императорскую коллекцию (примерно 28 статуй и 10 мраморных бюстов).

В 1718–1719 гг. покупками скульптуры в Риме занимался также Юрий Иванович Кологривов. Летом 1718 г. на корабле «Армонт» он отправил в Петербург 33 статуи или группы, 41 бюст, 25 рельефов, 10 столов, 6 ваз или чаш и одну «фонтану», общей стоимостью 6214 ефимков (талеров). К началу 1719 г. Кологривов приобрел еще 9 античных статуй, 3 статуи или группы работы мастеров нового времени, к которым могли добавиться 3 статуи и бюст, купленные ранее и нуждавшиеся в реставрации. Однако самым удачным приобретением Кологривова стала античная статуя, позднее получившая название «Венера Таврическая» (ныне – в Эрмитаже), найденная в земле в начале 1719 г. и попавшая в Петербург после длительных переговоров только весной 1721 г. К сожалению, идентификация произведений, купленных Кологривовым, затрудняется очень общим их описанием. К тому же создается впечатление, что здесь преобладали работы небольших размеров, которые не дошли до наших дней. Наиболее значительные из приобретений Кологривова – находящаяся в Летнем саду мраморная группа «Амур и Психея», которая с достаточным основанием приписывается ученику Бернини Джулио Картари, а также античная статуя старого раба (Эрмитаж).⁵

Даже столь краткое перечисление произведений скульптуры, попавших в Петербург при Петре Великом, производит достаточно сильное впечатление. Как представляется, ни один монарх в Северной Европе не обладал столь обширной и разнообразной коллекцией. Подчеркнем особо, что она была составлена за относительно короткий срок фактически на пустом месте, волей и энергией одного-единственного человека.

Однако наше представление о собрании Петра Великого будет неполным, если мы не добавим к нему статуи и бюсты из свинца, приобретавшиеся главным образом в Голландии. К сожалению, холодный климат оказался губительным для этой скульптуры. Если еще в середине XIX в. отдельные статуи из свинца стояли в Петергофе, то сегодня мы не можем назвать ни одного дошедшего до нас произведения садовой пластики, созданного в этом материале. Тем не менее архивные документы позволяют достаточно полно восстановить историю их заказа и привоза в Россию.

В Кабинете Петра Великого сохранился черновик письма без даты, адресованного некоему «полковнику». Ему поручалось «зделать в Голандии статуи свинцовые и урны».⁶ Очевидно, не названным по имени полковником был князь Борис Иванович Куракин, с 1711 г. совмещавший обязанности русского посла в Голландии и Англии. Это предположение вполне подтверждает то обстоятельство, что 24 марта 1716 г. тому же Куракину

поручалось заказать «на пробу в Англии и Голандии по одному горшку медному и по одному свинцовому или оловянному чтоб всех было четыре».⁷

11 августа 1716 г. Куракин отвечал из Гааги: «По указу вашего величества все статуи подряжены, а за какую цену в приложенной ведомости изволите усмотреть...».⁸ Согласно его информации статуи разделялись по цене. Позолоченные фигуры «бес платья» оценивались в 160 гульденов или 64 ефимка, а «с платьем» – в 185 гульденов или 74 ефимка. Статуи без позолоты стоили дешевле: обнаженные – 130 гульденов или 52 ефимка, а «одетые» – 140 гульденов (56 ефимков). К тому же Куракин уточнял: «Ежели при которой статуе будет купидо или какой зверь, или птица, за такую сверх вышепомянутой цены прибавить к золоченой 20 гульденов а без позолоты 8 гульденов а есть ли на одной педестал две персоны такая считается вдвое ценою».⁹ Первые две статуи, заказанные на пробу, изображали «Гладиатора» и «Венеру». Будучи позолоченными, но «бес платья», они оценивались в 160 гульденов каждая.

К письму Куракина прилагался список сюжетов 60 заказанных статуй, в котором были проставлены номера, указывающие на иллюстрации в издании, служившем источником для создаваемых произведений. Как удалось установить, образцом для первых 46 номеров послужило гравированное издание скульптуры Версаля, опубликованное в 1695 г. Симоном Томас-сеном, а потом неоднократно переиздававшееся.¹⁰ 14 последующих статуй были выбраны «из розных листов», с номерами по книгам, которые идентифицировать не удалось. За ними следовали 12 бюстов «цесарей старых» и 8 «философов старых», без указания номеров.¹¹

Согласно информации, представленной Борисом Нероновым, заведовавшим Садовой конторой, в 1717 г. от Куракина в Петербург были привезены «28 фигур свинцовых», «8 фигур свинцовых поясных» и «8 горшков свинцовых больших для садки дерев». В следующем году от Куракина было принято «статуй свинцовых с педесталами 32», а также «статуй свинцовых поясных 12».¹² Поскольку общее число статуй составляет 60, а бюстов – 20, нет сомнений, что речь идет об уже упомянутой группе произведений.

Можно предположить, что свинцовые статуи, очевидно, выполненные в Голландии, вполне удовлетворили Петра Великого, и 7 декабря 1721 г. Куракину вновь был поручен заказ в Голландии фигур и ваз: «12 статуй свинцовых которые показуют 12 месяцев своими знаками... 12 урн свинцовых же...».¹³ К марта 1722 г. эти произведения были готовы. Куракин уже отправил вазы в Россию, а статуи, изображавшие двенадцать месяцев, предполагалось отправить в Петербург в ближайшее время.¹⁴

Таким образом, из Голландии было привезено в Петербург не менее 72 статуй, очевидно, в натуральную величину, 20 бюстов и около 20 ваз (или чащ). Эти произведения, как можно судить по описям XVIII в., попали в основном в Летний сад и в Петергоф, однако ни одно из них не дошло до наших дней.

Чтобы оценить грандиозность замыслов Петра Великого по приобретению скульптуры в Италии, следует рассказать о двух замыслах, которые так и не удалось реализовать.

Весной 1720 г. итальянец Маттео Каретта, бывший в 1711–1716 гг. русским торговым агентом в Венеции, представил в Коммерц-коллегию предложение о покупке 100 мраморных статуй, находившихся в городе Масса (Италия, на севере области Тосканы). Описание этих фигур на итальянском языке, приложенное к делу, было составлено еще в июне 1718 г. Весь ансамбль, находившийся на склоне горы сзади Палаццо Дукале на вилле Вольпильяно, принадлежавшей герцогу Альдерано Чибо, предполагалось продать оптом, и уже была достигнута предварительная договоренность с Микеле Беллафонтана, послом герцога в Генуе, о спуске статуй к морю для последующей транспортировки в Россию.¹⁵

Согласно описанию, статуи располагались по склону горы, образуя ансамбли и каскады, украшая фонтаны и площадки лестниц. Здесь преобладали сюжеты, связанные с античной мифологией, поэтому упоминаются статуи, изображавшие богов («Юпитер», «Сатурн», «Нептун», «Венера», «Диана»), мифологических героев («Геркулес», «Адонис») и исторических персонажей («Александр Македонский», «Лукреция», «Клеопатра»). Другие фигуры символизировали времена года и свободные искусства («Живопись», «Скульптура», «Архитектура»). Были здесь также статуи жанрового характера, представлявшие, согласно русскому переводу начала XVIII в., например, «одного сапожника сидящего с собакою и с обезьяною вышиною осми пальм». Целая композиция, составленная из нескольких фигур, изображала «кузницу вулканов из мрамора белаго по которому черные жилы».¹⁶

Предложение Каретты о покупке статуй в Массе, очевидно, достаточно долго обсуждалось в Петербурге, потому что Коммерц-коллегия переадресовала материалы в Кабинет Петра Великого. Наконец, 14 декабря 1720 г. было решено направить в Массу самого Каретту в сопровождении Петра Салуцция как комиссара Коммерц-коллегии. Салуций (настоящее имя его Пьетро ди Никколо Салуччи, Pietro di Niccolo Salucci), итальянский купец, торговавший в России с 1705 г., очевидно, в большей степени, чем Каретта, пользовался доверием русских властей. Паспорта Каретты и Салуцция датированы 11 января 1721 г. По-видимому, вскоре после этого они и отправились в Италию.¹⁷

Тем не менее покупка статуй у «дуки массовского» не состоялась. Обсуждение вопроса в России слишком затянулось, а за это время права на статуи предъявил кардинал Камилло Чибо, брат герцога. Узнав о намерении Альдерано продать статуи (согласно итальянским историкам он распродавал все имущество, накопленное его предками за долгие годы), кардинал указал, что по правам наследования скульптура не должна быть отчуждена от семьи Чибо. Свои аргументы Камилло Чибо подтвердил деньгами и получил статуи в свою собственность. Они сперва украшали

парк виллы Чибо в Кастельгандолфо, а в конце XVIII в. часть коллекции была вывезена в Рим и ныне находится в садах Квиринальского дворца. В Риме, в частности, находятся статуи, изображающие «Нищего», «Сапожника» и «Сатира», а также «Кузница Вулкана».¹⁸ Судя по фотографиям, фигуры не принадлежат к шедеврам пластики. Вероятно, они созданы местными каррарскими мастерами во второй половине XVII в.

Документы русского архива вполне подтверждают данные итальянских авторов. Архитектор Никола Микетти, находившийся тогда на русской службе и отпущеный в Италию на зимний сезон 1720/21 г., по поручению кабинет-секретаря А. В. Макарова также посетил Массу и писал ему 25 февраля 1721 г.: «Доношу вашему превосходителству о статуях Массовского дуки. Старался я с прилежанием и домогался колико возможности моей было и никаким образом невозможно купить понеже об оных статуях есть такое обязание что их не продать ни заложить не могут которое обязание называется Фиде Кормисса».¹⁹

С именем Микетти, приехавшего в Петербург в июле 1718 г. и проработавшего здесь пять лет, также связаны проекты приобретения скульптуры в Италии, к сожалению, оставшиеся нереализованными. Толчок к ним, по-видимому, дал Кологривов, неоднократно сообщавший в Петербург о чрезвычайно благоприятной ситуации на художественном рынке в Риме. Так, 25 января 1718 г. он писал: «...столько статуй прода валось време что мочно набрать за 50 тысяч что корол француской за 500 тысяч набрал».²⁰ В августе того же года Кологривов направил в Петербург сведения о дорогих скульптурах, продававшихся в Риме. Это были три античные статуи – «Венера, выходящая из бани» (оцененная сначала в 4500, а затем – в 1500 ефимков), «Александр Великий» (ценой в 2000 ефимков) и «Антианус» (очевидно, «Антиной», стоимостью 500 ефимков). Более подробное описание скульптур нового времени позволяет их идентифицировать. Скульптурная группа ценой в 10 000 ефимков описана русским агентом очень тщательно: «Скултор каралевы швецкой крестины делал групп ради ее. Время уносит красоту самой хорошей работы и образец зело хороши...».²¹ Речь, несомненно, идет о мраморной группе, изображающей «Время, похищающее красоту». Она была создана скульптором Пьетро Балестра по заказу королевы Христины Шведской в конце 1680-х гг.²² После того как покупка группы для Петербурга не состоялась, она была приобретена в Риме представителем Августа Сильного, бароном Раймоном Лепла (Le Plat), и ныне находится в Большом саду в Дрездене.

Не вызывает сомнений и отождествление второй скульптуры ценой в 5000 ефимков, о которой писал Кологривов: «После кавалера Бернины его работы продают статую мраморовую правда зело хорошей работы...». Это описание вполне подходит к статуе Джан Лоренцо Бернини «Обнаженная истина». Она осталась в мастерской ваятеля после его смерти, а затем

принадлежала его потомкам. Только в начале XX в. ее приобрело государство, и ныне она находится в Галерее Боргезе в Риме.

Представляется, что Петр Великий разрешил приобретение этих статуй, но купить их все равно не удалось, то ли из-за трудностей с переводом денег, то ли с затруднениями, которые могли возникнуть при их вывозе из Италии.

11 апреля 1719 г. Кологривов писал Макарову также о возможности приобретения одного из самых известных художественных собраний в Риме: «Також прошу донести Его величеству продают галерию Одескалки и надеюсь что господин Микетти знает и в ней болши 30 статуй старинных и бустов и 75 столбов из розных камней и такова случая недождатся никогда, и кто продает хочет выходить позволение в вывозе и кроме прочего тут 8 мус славные королевы швецкой и кастрор и поллукс статуи старинные и знатнейшие в старинах римских... зело нужно купить сию галерию дивных вещей много и столбы зело бы удобны к убору полат».²³

Упоминаемая здесь королева – отрекшаяся от шведского престола в 1654 г. и принявшая католичество Христина Шведская, которая в 1655 г. эмигрировала в Рим. Часть коллекции была ею привезена из Швеции, но многие произведения приобретены или заказаны уже в Италии. После смерти королевы в 1689 г. собрание перешло к кардиналу Децио Аццолини, ненадолго пережившему Христину, а затем – к маркизу Помпео Аццолини, который в 1692 г. продал часть коллекции племяннику папы Ливио Одескальки, получившему титул герцога Браччано. После смерти Ливио, последовавшей в 1713 г., его наследником стал кузен Бальдассаре д' Эрба, также именовавшийся герцогом Браччано. Группа «Кастор и Поллукс», статуи 8 муз и не названная Кологривовым статуя «Фавн с козленком» (копию которой в 1722 г. прислал в Петербург Рагузинский) принадлежали к числу наиболее ценных антиков собрания Кристины Шведской. Конечно, приобретение такой коллекции усилило бы античное собрание Петра Великого. Однако создается впечатление, что царь не обратил большого внимания на последнее предложение Кологривова. Летом 1719 г. агент выехал из Рима, намереваясь по пути на родину посетить Милан, Геную и Венецию, но бесследно исчез. Он появился в России лишь в 1729 г., 10 лет спустя. Возможно, он попал в плен к пиратам и провел там все это время...

Продолжателем дела Кологривова в Риме стал Никола Микетти. Когда его отпускали в Италию, ему поручалось узнать о цене копии памятника Марку Аврелию в бронзе и гипсовой копии с конной же статуи Константина Великого работы Бернини. Чрезвычайно забавно, что в Петербурге интересовались стоимостью обеих статуй как с всадниками, так и без оных. Когда Микетти сообщил, что стоимость статуи Марка Аврелия весом около 400 пудов может составить 41 рубль за пуд (т. е. 16 400 рублей за статую), этот проект был оставлен. Не удалось также получить одобрения царя на изготовление форм со знаменитых статуй древности.²⁴

В переписке Микетти снова поднимался вопрос о возможности приобретения части коллекции Христины Шведской. 30 января 1721 г. Микетти писал Макарову: «В помянутую неделю был я у господина дуки Брацианского за своим делом, и оный по многим дискурсам показал мне розные статуи и прочие вещи, которые были Христины Королевы Свейской в Риме умершой, и те вещи за диковинку суть в Риме; говорил я ему что царское величество их купит, токмо докучать о свободе оных никому не соизволит; и в ответ сказал мне, что он с одной стороны удобного способа во всем искать будет. Меж тем посылаю к вам маленькой билет с росписью сколько статуев есть и оные суть могут почитатися за изрядные диковины и в будещую неделю пошли и со описанием цены, ежели Его величество соизволит выбрать что наилучшее...».²⁵ К письму прилагался список античных (или считавшихся таковыми в начале XVIII в.) произведений из собрания Христины Шведской, которые могли быть приобретены Петром Великим: «Спящая Венера», две вазы из бречии, два термина, две фигуры бычков, еще одна лежащая Венера, «Венера на корточках», статуи Юлия Цезаря и Августа из позолоченной бронзы с алебастровыми головами, металлическая голова, считавшаяся портретом Карла Великого, «Сидящий Аполлон» и 8 статуй муз, группа из двух путти, «Венера» под вуалью, два бюста из мрамора, изображающих Христину Шведскую, «Фавн», еще одна «Венера», на сей раз обнаженная, «Гладиатор», «Меркурий», наконец, знаменитые «Кастор и Поллукс», далее снова статуи и бюсты, без указания сюжетов и многочисленные колонны и пьедесталы.²⁶

По-видимому, Микетти так и не дождался ответа из Петербурга: в начале марта 1721 г. он выехал из Рима, возвращаясь в Россию. Незадолго до отъезда, 28 февраля, архитектор снова писал к Макарову, напоминая о статуях и списках коллекции шведской королевы, которые он вез с собой.²⁷ Вернувшись в Петербург, Микетти неоднократно обращался к Макарову, чтобы получить разрешение на повторный отъезд в Рим осенью 1722 г. Как один из аргументов он выдвигал возможность «исходатайствовать в купле статуи его высочества Брачановского дуки с приложением...».²⁸ Однако Петр Великий не дал разрешения на поездку Микетти в Италию, и архитектор попал в Рим только год спустя, когда срок его пятилетнего контракта закончился. Микетти рассчитывал снова вернуться в Россию, но там уже решено было его больше не приглашать. Поэтому послания Микетти, за редким исключением, оставались без ответа. Следствием явилось то обстоятельство, что коллекция королевы Христины была безнадежно упущена. Микетти сообщал Макарову 7 октября 1724 г., что они проданы «кардиналу Аквавиве на короля Гишпанского».²⁹ Сведения Микетти нужно признать совершенно достоверными. Коллекция Христины Шведской была приобретена испанским королем и в настоящее время хранится в Музее Прадо в Мадриде.

Если теперь попытаться окинуть взглядом реальную коллекцию скульптуры Петра Великого, дошедшую до наших дней, представить себе также находившиеся в Петербурге, но утраченные позднее статуи и бюсты и добавить к ним, хотя бы мысленно, 100 статуй из Массы, античные и современные скульптуры собрания Христины Шведской, наконец, «Истину» Бернини и «Время, похищающее красоту» Балестры, то в сумме сложится воистину необъятная коллекция, которая могла бы сравниться только с лучшими собраниями Италии и Франции, создавшимися в течение многих лет несколькими поколениями любителей искусства. Но и в реализованном варианте петровская коллекция скульптуры свидетельствует об исключительном интересе русского царя к искусству ваяния, который мы вправе назвать феноменальным. Именно это увлечение Петра Великого скульптурой отразилось на созданном им городе, который с самого начала стал отличным от других городов России, получив от своего основателя подлинно европейский облик.

Впервые опубликовано: Основателю Петербурга: Материалы конф. к 300-летию основания Санкт-Петербурга. СПб., 2003. С. 24–34.

¹ Androsov S. Pietro il Grande collezionista d' arte veneta. Venezia, Canal e Stamperia, 1999.

² [Юль Ю.] Записки Юста Юля, датского посланника при Петре Великом (1709–1711). М., 1899. С. 203.

³ Андросов С. О. Произведения Томаса Квеллинуса в Летнем саду // Музей-6. 1986. С. 59.

⁴ Андросов С. О. 1) Итальянская скульптура в собрании Петра Великого. СПб., 1999. С. 60; 2) Петр Великий и скульптура Италии. СПб., 2004. С. 87.

⁵ Каминская А. Ю. И. Кологризов и его участие в создании первых коллекций скульптуры в Петербурге // Музей-5. 1984. С. 136; Андросов С. О. 1) Итальянская скульптура... С. 81; 2) Петр Великий и скульптура... С. 246.

⁶ РГАДА, ф. 9, отд. I, д. 57, л. 501.

⁷ Архив ИИ РАН, ф. 270, д. 81, л. 315.

⁸ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 27, л. 535.

⁹ Там же, л. 534.

¹⁰ Tomassin S. Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases, statues, et autres ornements de Versailles. Amsterdam, 1695.

¹¹ Андросов С. О. Нидерландская скульптура в России петровского времени // Russia and the Low Countries in the Eighteenth Century. Groningen, 1998. Р. 187–189. См. статью в наст. сборнике.

¹² РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 67, л. 1037 об., 1038.

¹³ Архив ИИ РАН, ф. 270, д. 98, л. 379.

¹⁴ РГИА, ф. 468, оп. 45, д. 566, л. 2 об.

¹⁵ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 52, л. 795.

¹⁶ Там же, л. 791; Андросов С. О. Петр Великий и скульптура... С. 295.

¹⁷ РГАДА, ф. 276, оп. 1, д. 291, л. 44, 59, 65.

¹⁸ Piero Ceccopieri Maruffi. I marmi apuanii dei Cybo al Quirinale. Massa, 1985; Franco Ceccopieri Maruffi. I marmi apuanii dei Cybo a Roma e Castegandolfo // Strenna dei romanisti. 1987. P. 129.

¹⁹ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 56, л. 422 об.; *Андрюсов С. О.* Петр Великий и скульптура... С. 296.

²⁰ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 36, л. 586 об.; *Андрюсов С. О.* Петр Великий и скульптура... С. 249.

²¹ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 36, л. 558–559; *Андрюсов С. О.* Петр Великий и скульптура... С. 252.

²² Montanari T. Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana // Angellini A. Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena. Siena, 1998. P. 469.

²³ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 41, л. 254–254 об.

²⁴ О деятельности Микетти как агента в Риме см.: *Андрюсов С. О.* 1) Итальянская скульптура... С. 107; 2) Петр Великий и скульптура... С. 274.

²⁵ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 56, л. 413; *Андрюсов С. О.* Петр Великий и скульптура... С. 283.

²⁶ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 56, л. 408–409 об.; *Андрюсов С. О.* Петр Великий и скульптура... С. 291.

²⁷ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 56, л. 425.

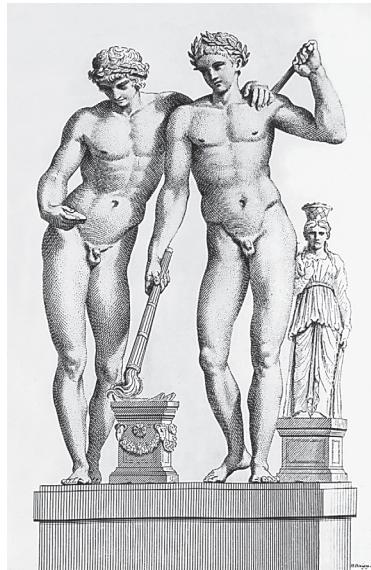
²⁸ Там же, д. 60, л. 777 об.

²⁹ Там же, д. 67, л. 829 об.

К статье «Коллекция скульптуры Петра Великого...»



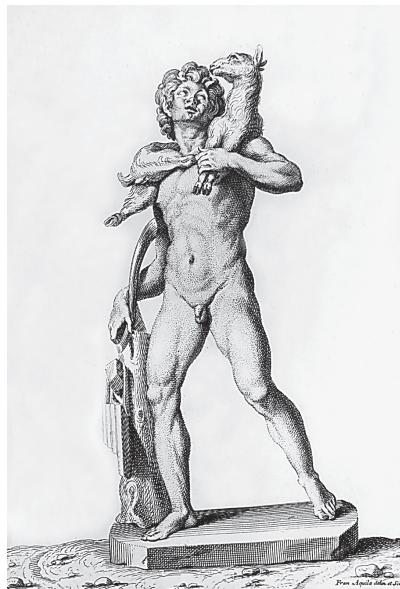
Римский скульптор I в. н. э.
«Кастор и Поллукс». Мадрид,
Прадо



Никола Дорини.
Гравюра с группы «Кастор и
Поллукс»

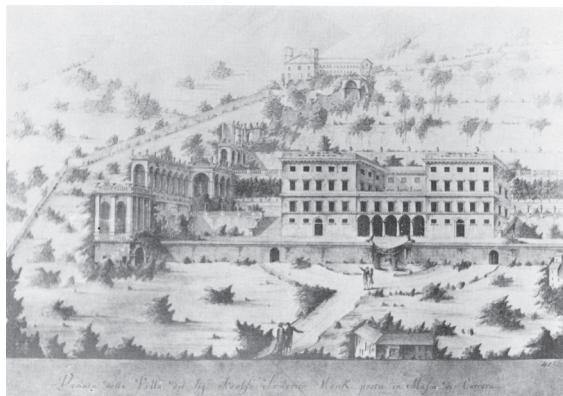


Римский скульптор II в. н. э.
Фавн с козленком.
Мадрид, Прадо



Франческо Аквила.
Гравюра со статуи
«Фавн с козленком»

Неизвестный художник.
Зарисовка виллы Вольпиньяно
в Массе.
Частное собрание



Неизвестный скульптор.
Кузница Вулкана.
Рим, парк дворца Квиринал

Неизвестный скульптор.
Сапожник.
Рим, парк дворца Квиринал



ПРОИЗВЕДЕНИЯ ТОМАСА КВЕЛЛИНУСА В РОССИИ И В ПОЛЬШЕ

В 1986 г. мною была опубликована статья, посвященная атрибуции трех статуй из Летнего сада в Петербурге как произведений фламандского скульптора Томаса Квеллинуса (1661–1709). В статье было высказано предположение о том, что эти статуи представляют собой лишь часть всех творений Квеллинуса, находившихся в XVIII в. в Летнем саду, где их было не менее 9 или 10 статуй. Документов о приобретении произведениях фламандского ваятеля для Летнего сада найти не удалось, однако была выдвинута гипотеза, что они могли попасть в Петербург в самом начале XVIII в. из замка Олеско, принадлежавшего семье Собеских.¹

В последнее время у нас появились дополнительные материалы, которые позволяют несколько изменить расстановку акцентов и одновременно расширить представление о Томасе Квеллинусе как скульпторе большого таланта, явно недостаточно изученном и потому недооцененном. Подчеркнем особо, что единственная монография о Квеллинусе, принадлежащая перу В. Торлациус-Уссинг, была опубликована в 1926 г. на датском языке. С тех пор его творчество практически не привлекало внимания исследователей. Возможно, до какой-то степени это объясняется его биографией.

Томас Квеллинус родился в Антверпене в 1661 г. Он происходил из известной семьи художников. Образование получил в мастерской своего отца, тоже значительного скульптора, Артура Квеллинуса-младшего. В молодости он работал вместе с отцом, затем, очевидно, в поисках заказов совершил путешествия в Англию и в Данию, где и обосновался с 1689 г. Мастерская Томаса Квеллинуса в Копенгагене быстро завоевала популярность в Дании и в Северной Германии. По подсчетам В. Торлациус-Уссинг, примерно за 20 лет работы скульптор, вместе со своей мастерской, создал не менее 25 различных ансамблей, чаще всего алтарей или надгробных монументов для разных городов Северной Европы.² Деятельность Томаса Квеллинуса в Дании продолжалась до 1707 г., когда он возвратился в родной Антверпен, где и скончался два года спустя.

В результате монументальные произведения Томаса Квеллинуса отсутствуют на его родине в Бельгии, и некоторое представление о его

творчество можно получить лишь на основании знакомства с моделями из терракоты. В этом смысле три мраморные статуи Квеллинуса в Летнем саду – факт, заслуживающий пристального внимания. Может быть, это обстоятельство объясняет появление еще одной специальной статьи, посвященной произведениям ваятеля в Петербурге, которая увидела свет в бюллетене бельгийских музеев.³ Она написана Хансом Ньюдорпом, который приносит благодарность автору настоящих строк, обратившему его внимание на статуи Летнего сада и высказавшему предположение об авторстве Квеллинуса, но наша статья, опубликованная по-русски в 1986 г., прошла мимо его внимания. Тем интереснее сравнить наши заключения с выводами бельгийского коллеги, полученными, очевидно, совершенно независимо.

Главная аналогия, на которой основывается атрибуция статуй Летнего сада Томасу Квеллинусу, – сходство двух из них с фигурами «Благоразумия» и «Минервы» из монументального надгробия Константина Марселиса, Софии Елизаветы Каризиус и Педера Родстена в капелле Марселиса собора города Орхуса (Дания). Так называемая «Нимфа Летнего сада» особенно близка к «Благоразумию». Практически идентичны позы обеих женских фигур, похож рисунок складок одежд, обволакивающих все тело и закрывающих верх искусно замаскированной подпорки. Изменены лишь детали: петербургская статуя имеет подножие неправильной формы и подпорку в виде ствола дерева с бегущим побегом. Статуя из Орхуса имеет квадратное подножие и опирается на обелиск. Ее левую руку обвивает змейка – атрибут этой добродетели. «Нимфа» повернула голову в сторону левого плеча, «Благоразумие» – опустив голову, смотрит вниз. Эти особенности статуи из Орхуса находят полное подтверждение в терракотовой фигурке, хранящейся в Королевских музеях в Брюсселе. Некогда она приписывалась скульптору Керриксу, но в 1931 г. была опознана В. Торлациус-Уссинг как эскиз Томаса Квеллинуса для «Благоразумия» из надгробия в Орхусе.⁴ Действительно, все отличия, которые отмечены нами между статуями из Орхуса и из Петербурга, соответствуют терракоте из Королевских музеев.

В связи с этим возникает вопрос о сюжете статуи Летнего сада. Х. Ньюдорп называет ее тоже «Благоразумием». Однако нам представляется, что отличия обеих статуй далеко не случайны. Мы до сих пор называли петербургскую статую «Нимфой Летнего сада», но это условное наименование было введено в практику Ж. А. Мацулевич именно из-за отсутствия ярко выраженных атрибутов.⁵ Тем не менее ствол дерева с бегущим по нему растительным побегом, заменивший обелиск, должен являться намеком на сюжет статуи. Возможно, здесь подразумевается весеннее пробуждение природы, и тогда она может изображать «Флору». Подобному толкованию вполне соответствует цветок на лбу молодой женщины, частично скрытый материей.

Такая интерпретация сюжета позволяет увязать рассматриваемую статую с другой, также находящейся в Летнем саду и безусловно изображающей «Цереру». Эта богиня держит в руках серп и колосья ржи, такие же колосья украшают корону на ее голове. Статуя не находит себе аналогии в надгробии из Орхуса, но по стилю она очень близка «Флоре». Ее атрибуцию Томасу Квеллинусу, сделанную нами, подтверждает и Х. Ньюдорп.⁶

Наконец, «Минерва» из Летнего сада тоже обнаруживает сходство с одноименной статуей из надгробия в Орхусе, но отличается от нее рядом деталей. Укажем только основные различия. Богиня из Орхуса опирается на щит с изображением головы Медузы, а не на пень дерева, рисунок драпировок здесь совершенно изменен, и одежды полностью скрывают ее ноги. У статуи же Летнего сада ноги обнажены выше колен, что позволяет продемонстрировать ее изящные колени. Отметим еще панцирь, украшенный головой Медузы, отсутствующий в «Минерве» из Орхуса. В целом в статуе из Летнего сада пластика читается более определенно и четко, а фигура здесь более элегантна и эластична. «Минерва» из Орхуса, судя по фотографии, кажется более вялой, пластический мотив звучит в ней менее ясно.

Собственно говоря, сравнительный анализ статуи из Петербурга и из Орхуса представляет собой наиболее тонкий и деликатный момент всего исследования. Схожесть их несомненна, но неясно до конца, какие статуи выше по качеству и выполнены ранее. Здесь у моего бельгийского коллеги должно было быть некоторое преимущество, хотя бы потому, что он видел в оригинале всю группу произведений.

Х. Ньюдорп подчеркивает различие между статуями в Орхусе и в Петербурге, вплоть до того, что они кажутся ему исполненными двумя разными ваятелями. Это обстоятельство он объясняет разделением труда, принятым в скульптуре фламандского барокко. Томас Квеллинус, руководя большой и плодовитой мастерской, доверял исполнение мраморных фигур по своим моделям многочисленным помощникам, контролируя в целом качество работы. Х. Ньюдорп склонен считать бесспорным произведением Квеллинуса только модель из Брюсселя, относя мраморные статуи к его мастерской. Одновременно в резюме подчеркивается высокий уровень исполнения статуи из Летнего сада: «Качество мраморов в Летнем саду таково, что они должны быть отнесены к числу шедевров художника (Томаса Квеллинуса) или его мастерской».⁷ В подписях под иллюстрациями скульптуры из Орхуса значатся как произведения Квеллинуса, а фигуры из Петербурга – как созданные Квеллинусом или его мастерской. Нельзя не подчеркнуть некоторую противоречивость такой интерпретации. От датировки статуи Летнего сада Х. Ньюдорп практически уклоняется, относя их исполнение ко времени «до 1709 г.», года смерти Томаса Квеллинуса. (Монумент в Орхусе документально датирован 1702–1704 гг.)

Напротив, данные сравнительного анализа дали нам возможность отнести статуи из Летнего сада к более раннему времени, чем скульптуры из Орхуса, и датировать их 1690-ми гг. И сейчас можно повторить фразу из статьи 1986 г.: «Четкость силуэта, ясность форм скульптур Летнего сада контрастируют с большей мягкостью, округлостью, даже некоторой расплывчатостью статуй из Орхуса».⁸ Особенno убедительно сопоставление двух «Минерв». Помимо того, что говорилось ранее, можно указать на прототип композиции статуй – известную бронзовую статуэтку «Меркурий» работы Франсуа Дюкенуа (Вадуц, собрание Лихтенштейн). В статуе из Летнего сада композиция, найденная Дюкенуа, повторена практически без всяких изменений. Отсюда идут конструктивность фигуры, четкость позы. В «Минерве» из Орхуса этот прототип просматривается гораздо менее определенно, а статуя приобретает оттенок изнеженной грации.

Аналогичные изменения претерпевает и «Благородие» из Орхуса рядом с «Флорой» из Летнего сада. При всем их сходстве последняя кажется более стройной и изысканной. Линии ее фигуры гораздо четче читаются под облегающими ее тело полувоздушными драпировками. Точно так же черты лица «Флоры» кажутся более определенными и тонкими, в то время как лицо «Благородия» одутловато и расплывчато.

При сопоставлении обеих статуй с моделью из терракоты возникает новое впечатление. Атрибуты «Благородия» из Орхуса присутствуют в модели, но в целом последняя гораздо ближе по стилю к статуе из Летнего сада. Здесь можно говорить и о более удлиненных пропорциях, и о четкости линий, и об элегантности образа. Обобщить эти наблюдения можно одним: «Флора» и модель из Брюсселя кажутся произведениями примерно одного художественного уровня и превосходят по качеству статую из Орхуса. Вполне соглашаясь с наблюдениями Х. Ньюдорпа об организации работы в мастерской ваятеля (кстати сказать, общими для искусства барокко), следует заметить, что статуи из Летнего сада никак не в меньшей степени, чем скульптуры из Орхуса, должны значиться произведениями Томаса Квеллинуса.

Влияют ли высказанные нами соображения на датировку трех статуй из Летнего сада? Вероятно, в свете изложенного мы не можем настаивать на их датировке 1690-ми гг., хотя она по-прежнему кажется нам весьма вероятной. Отмеченные различия между статуями из Орхуса и Петербурга могут быть объяснены также и как разница между работой Томаса Квеллинуса и работой его мастерской.

В связи с этим кажется соблазнительным еще одно предположение. Мы уже подчеркивали, что три статуи Квеллинуса в Летнем саду представляют собой лишь остатки более значительной коллекции произведений этого ваятеля. В XVIII в. здесь могло находиться 9 или даже 10 его статуй.

В. Торлациус-Уссинг, внимательно изучившая все документы, связанные с деятельностью Томаса Квеллинуса в Дании, указывает, что в 1705 г. он исполнил 9 декоративных статуй из белого мрамора, а также декорацию камина по заказу датского короля Фредерика IV за сумму в 650 рийкс-далеров. Они предназначались для замка Фридриксборг и окружающего его парка.⁹ Камин погиб во время пожара замка, никаких следов статуй обнаружить не удалось, что довольно странно. Между тем и число фигур, и их материал, и даже просто отсутствие других упоминаний о подобных заказах в художественной карьере Квеллинуса – все наводит на мысль об идентификации этих статуй с петербургскими. Против этого отождествления говорят лишь очень краткие сроки для перемещения статуй из Дании в Россию.

В 1986 г., опираясь на записки датского посла Юста Юля, мы указывали, что статуи Квеллинуса должны были находиться в Летнем саду уже к 1710 г. В настоящий момент у нас появились основания отнести появление первых статуй в Летнем саду к зиме 1707/08 г. 20 февраля 1708 г. А.В. Кикин, бывший тогда доверенным лицом Петра I, писал царю из Петербурга: «Иван Евреев сюды приехал и присланные алебастровые и прочие фигуры здесь против его расписи приняты. Есть некоторые из оных попорчены, и для сего, чтобы их возможно починить, говорил мне резной мастер Франц, чтоб Ваше величество изволили приказать прислати алебастру с Москвы, которой остался от строения церкви его светлейшества князя Александра Меншикова».¹⁰ Алебастром в XVIII в. очень часто называли мрамор, так что, скорее всего, здесь идет речь о мраморных статуях, возможно, созданных Томасом Квеллинусом. Неизвестно только, откуда именно приехал этот Иван Евреев, из Олеско или, может быть, из Дании. В последнем случае есть надежда найти следы этого важного подарка в дипломатических донесениях того времени, но пока что вопрос остается открытым.

И еще одна догадка, высказанная нами в статье 1986 г., может быть ныне развита и дополнена. Речь шла о сходстве статуй Томаса Квеллинуса в Летнем саду с фигурами, украшающими знаменитый дворец Яна III Собеского в Вильянове. Тогда мы видели в этом сопоставлении главным образом ключ к происхождению первых скульптур Летнего сада. Ныне же, познакомившись со статуями в оригинале и получив хорошие их фотографии, мы можем пойти несколько далее.

Всего на фасаде и крыше дворца в Вильянове 12 статуй. Одна из них выполнена из мрамора, остальные – из песчаника. Все они сильно повреждены из-за долгого пребывания на открытом воздухе, к тому же трудны для обозрения. Женские фигуры изображают муз, мужские – различные аллегории, так что можно говорить о единстве серии, места и времени создания статуй. Документы о приобретении всей серии пока не обнаружены, хотя есть сведения, что они были привезены из Амстердама. Исследователи ссылаются на письмо одного из строителей дворца

Агостино Лоччи к тогдашней его владелице, Эльжбете Синявской, датированное 3 марта 1725 г. В нем статуи названы «голландскими фигурами» и сообщается, что они были доставлены морем из Амстердама.¹¹ Их привезли в Виленов до 1687 г., а в 1692 г. статуи были уже установлены на крыше аттика дворца.

М. Карпович в 1975 г. уже отмечал, что рассматриваемые статуи имеют скорее фланандское происхождение. Исследователь нашел на статуе «Великодушие» медальон с орнаментом, который рассматривает как монограмму мастера, однако ее нелегко расшифровать. Предлагая различные варианты интерпретации, М. Карпович предпочитает оставить за скульптором условное обозначение «Мастер АС» и высказывает предположение, что он может быть тождествен с Артусом Квеллинусом-младшим, отцом Томаса Квеллинуса. Впрочем, эта гипотеза им не развивается и не сопровождается упоминанием каких-либо произведений Артура Квеллинуса.¹² Новейшая литература проблему атрибуции статуй из Виленова не затрагивала. В. Фиалковский в книге о Виленове воспроизводит фигуры муз «Эвтерпы» и «Эрато», «Талии» и «Клио» как работы неизвестного мастера круга Артура Квеллинуса.¹³ В книге 1987 г. М. Карпович дословно повторяет написанное им ранее.¹⁴

Вероятно, М. Карпович слишком увлекся расшифровкой монограммы скульптора, что привело его к сомнительным выводам. По нашему мнению, знаки, в которых исследователь видит инициалы скульптора, вовсе не обязательно таковыми являются. Скорее всего, они являются собой род орнамента, украшающего медальон. С другой стороны, прямые аналогии или параллели к виленовским статуям в творчестве Артура Квеллинуса нам тоже неизвестны. Зато мы уже указывали на близость фигур муз к работам Томаса Квеллинуса: «И мелкие, почти ювелирные складки, и чуть кукольные лица статуй Томаса Квеллинуса из Летнего сада находят себе явные аналогии в произведениях Мастера АС. Их различие – не столько в стиле, сколько в качестве исполнения. Мастер АС кажется подражателем и, возможно, учеником Томаса Квеллинуса».¹⁵

Сегодня меня не удовлетворяет в этом пассаже только последняя фраза. Бряд ли 26-летний ваятель мог иметь подражателей и учеников. Теперь нам кажется возможным предположить, что юный Томас Квеллинус и был автором, по крайней мере, нескольких статуй Виленовского дворца. Весной 1687 г. Томас Квеллинус еще находился в Антверпене и работал в мастерской своего отца, в том числе над монументом генералу Хансу Схаку для церкви Св. Троицы в Копенгагене. Известный шведский архитектор Никодемус Тессин, посетивший Антверпен в начале того же года, записал в своем дневнике, что Артус Квеллинус «имеет сына, который тоже достиг мастерства».¹⁶ Не вызывает сомнения, что и несколько ранее Томас Квеллинус должен был играть заметную роль в мастерской своего отца. Ему могло быть доверено фактическое исполнение статуй для Виленова, даже если заказ был дан Артуру Квеллинусу.

Теперь статуи из Летнего сада могут быть использованы нами как достоверные произведения Томаса Квеллинуса, дающие важный сравнительный материал. Правда, сопоставление их со скульптурой из Виланова затрудняет разница в материале и сохранности. К тому же их должны разделять, по крайней мере, 10, а то и все 20 лет. И все же сходство кажется нам бесспорным. Характерная особенность всех этих статуй – тонкая, подчас мелочная проработка драпировок, которые облегают их фигуры. Особенно хорошо видно сходство при сравнении «Цереры» с «Каллиопой» из Виланова. В обеих статуях, кроме того, можно обратить внимание на ярко выраженный диагональный характер складок, спускающихся от бедра к ступне другой ноги. Лицо «Каллиопы» несколько повреждено, но можно отметить, что оно напоминает лицо «Цереры» с длинным тонким носом, чуть приподнятыми бровями и особенно с маленьким изящным ртом, оживленным характерной полуулыбкой. У другой статуи, изображающей «Эрато», лицо сохранилось гораздо лучше, и оно кажется похожим не только на лицо «Цереры», но и на лицо «Флоры» из Летнего сада. Стоит подчеркнуть также, что все три статуи объединяет изображение цветов и листьев на голове.

«Эвтерпа» из Виланова тоже дошла до нас в плохой сохранности, к тому же флейта, на которой играет муза, закрывает нижнюю часть ее лица. И все же этого достаточно, чтобы отметить, что и здесь использован тот же самый тип лица, что и в статуях Летнего сада. Поза «Эвтерпы» со скрещенными ногами представляет собой до известной степени аналогию к позе «Флоры». Кроме того, объединяет обе статуи довольно редкий мотив растения на древесном пне, служащем хорошо (и похожим образом) замаскированной подпоркой. Заслуживает внимания также то обстоятельство, что все музы, равно как и богини из Летнего сада, обуты в калиги, хотя и несколько отличные по форме, насколько можно судить по фотографиям.

К сожалению, затруднительно сопоставить статуи из Виланова с первыми по времени документированными произведениями, выполненными Томасом Квеллинусом. Надгробие генерала Ханса Схака, завершенное в 1693 г., совместная работа Артуса и Томаса Квеллинусов, было сильнейшим образом повреждено во время пожара Копенгагена в 1728 г. От того же пожара сильно пострадали находившиеся в церкви Богоматери гробницы фельдмаршала Ульрика-Фридриха Гильденлёве (исполненная около 1689–1695 гг.) и адмирала Корта Аделера (начат в 1693 г.). Бомбардировка Копенгагена в 1807 г. полностью уничтожила эти монументы. От третьего надгробия работы Томаса Квеллинуса в той же церкви – памятника епископу Хенрику Борнеману (начато в 1698 г.) – сохранился лишь бюст усопшего и предположительно две головки ангелов. Между тем надгробие Гильденлёве, судя по старому рисунку, содержало две аллегорические женские фигуры, похожие на статуи из Виланова.¹⁷

В 1695–1697 гг. по заказу богатого торговца Томаса Фриденхагена Квеллинус выполнил алтарь для церкви св. Марии в Любеке, одновременно служивший надгробием заказчика. Здесь было представлено «Распятие» с Богоматерью и Иоанном Евангелистом, а также аллегорическими фигурами Веры и Надежды по сторонам. Все четыре статуи отличает характерный, мелкий и изощренный рисунок складок, каскадами падающих вниз. Этим они близки в особенности «Каллиопе» из Виланова. Можно обратить внимание, например, на диагональную линию в рисунке драпировок и характерное завихрение складок у подножия, которое есть в статуях Богоматери и Веры, с одной стороны, и «Каллиопы», с другой стороны.

Еще одно произведение того же скульптора, называемого М. Карповичем Мастером АС, хранится в интерьере Дворца в Виланове – бюст молодой женщины из мрамора. По традиции он считался портретом королевы Марии Казимиры и приписывался французскому скульптору¹⁸ около 1680 г.¹⁹ Позднее Д. Качмаржик предложил авторство Жака Пру.²⁰ М. Карпович отвергает идентификацию изображенной как Марии Казимиры и приписывает бюст Мастеру АС.²¹ По нашему мнению, с этой точкой зрения следует полностью согласиться. В «Женском портрете» из Виланова присутствует оригинальность пластической концепции и острота восприятия модели, присущие Томасу Квеллинусу. Бюст отличается также высочайшим качеством исполнения. Некоторые характерные детали, например ткань, спадающая с головы на правое плечо женщины, напоминают другие работы Квеллинуса, в том числе «Цереру» из Летнего сада.

Женских портретов работы Квеллинуса сохранилось немного, но в них можно отметить ряд сходных приемов и деталей: в волосах часто изображены цветы и диадемы, с плеч спускаются ткани. Скульптор любит изображать кружева, стремясь к иллюзорной передаче материала. Можно указать, например, на медальон с портретом Софии Гейе из надгробия Маркуса Гейе в церкви Херуфсхольма (около 1700 г.).

Дополнительный аргумент к атрибуции статуй из Виланова дает фигурка из терракоты, хранящаяся в Королевских музеях в Брюсселе. Она изображает женщину, стоящую скрестив ноги. Рядом с ней – рог изобилия, и потому она числится под названием «Изобилие». Нет никакого сомнения, что перед нами модель для аналогичной фигуры из Виланова. Статуэтка считалась произведением южнонидерландского мастера начала XVIII в., но Э. Буссерс еще в начале 1980-х гг. устно предположила возможность авторства Томаса Квеллинуса.

Нам представляется, что и общие пропорции фигуры, и поза женщины, и особенности обработки поверхности глины здесь обнаруживают сходство с «Благоразумием» Квеллинуса из того же музея. Только последняя статуэтка кажется работой более умелого, опытного и уверенного в себе мастера.

Таким образом, можно предположить, что Мастер АС, открытый М. Карповичем, на самом деле тождествен с Томасом Квеллинусом.

Панорама творчества Томаса Квеллинуса, воссозданная В. Торлациус-Уссинг, показывает его плодовитым и разнообразным мастером. Следует обратить особое внимание на широкую географию распространения произведений Томаса Квеллинуса. Кроме Дании и Бельгии он побывал также в Англии. Работы его украшают многие церкви в различных городах Дании, а кроме того, находятся в городах Северной Германии (Любек, Гюстров) и, как мы предполагаем, в Варшаве и Петербурге. Конечно, не-мыслимо было бы выполнить все эти работы в одиночестве, без помощи учеников и сотрудников по мастерской. Поэтому большинство монументальных произведений и статуй, особенно выполненных после 1700 г., пожалуй, уступает по качеству более ранним работам. И чем ранее создано то или иное произведение, тем более шансов найти в нем собственноручное творение самого Томаса Квеллинуса. Поэтому предлагаемые нами атрибуции несколько расширяют представление об этом мастере. Мы вправе трактовать его как скульптора всего бассейна Северного и Балтийского морей, и в этом плане его место в истории вполне сравнимо с местом, занятым его современником Андреасом Шлютером.

Истоки рафинированного искусства Томаса Квеллинуса не совсем ясны. По нашему мнению, их следует искать в искусстве рудольфианского круга с его позднеманьеристической утонченностью. Это особенно заметно в безусловно собственноручных произведениях Квеллинуса, подобных модели «Благородия» из Королевских музеев в Брюсселе. Произведением высочайшего художественного качества является и «Женский портрет» из Виланова. Но и статуи из Петербурга, вероятно, не случайно причислялись исследователями к числу лучших, находившихся в Летнем саду. Все это подводит нас к постановке вопроса о необходимости переоценки значения Томаса Квеллинуса или по крайней мере о необходимости дальнейшего изучения творчества этого забытого, но явно незаурядного мастера.

За любезно предоставленные фотографии, а также за консультации, полученные во время работы, автор глубоко благодарит Элену Буссерс (Брюссель), Ядвигу Мишешко (Варшава), покойного Константия Калиновского (Познань) и Христиана Тейеркауффа (Берлин).

Впервые опубликовано на немецком языке в материалах международной конференции, проводившейся в 1992 г. в Познани: *Androssow S. Werke von Thomas Quellinus in Russland und Polen // Studien zur barocken Gartenskulptur. Poznan, 1999. S. 97–116.*

¹ Андросов С. О. Произведения Томаса Квеллинуса в Летнем саду // Музей-6. 1986. С. 54–60.

² *Thorlaciuss-Ussing V. Billedhuggeren Thomas Quellinus. København, 1926. P. 212.*

³ *Nieuwdorp H.* Antwerps beeldhouwwerk in Rusland. Drie meester werken van Thomas Quellinus te Sint-Petersburg // Bulletin Koninklijke Musea voor schone Kunsten van België. 1989–1991, ann. 38–40. Miscellanea Henri Pauwels. P. 221–230.

⁴ *Thorlacius-Ussing V.* En braendtlerskitze af Thomas Quellinus // Tilskueren. Mars 1931. P. 221–230.

⁵ *Мацулевич Ж.* Летний сад и его скульптура. Л., 1936. С. 101.

⁶ *Андросов С. О.* Произведения Томаса Квеллинуса... С. 58; *Nieuwdorp H.* Antwerps beeldhouwwerk... P. 324.

⁷ *Nieuwdorp H.* Antwerps beeldhouwwerk... P. 329.

⁸ *Андросов С. О.* Произведения Томаса Квеллинуса... С. 58.

⁹ *Thorlacius-Ussing V.* Billedhuggeren Thomas Quellinus. P. 126.

¹⁰ РГАДА, ф. 9, оп. 5, д. 1, ч. 2, л. 13. Ср.: *Михайлов А.* Подмокловская ротонда и классические веяния в искусстве петровского времени // Искусство. 1985. № 9. С. 70.

¹¹ *Karpowicz M.* Sztuka Warszawy drugiej połowy XVII w. Warszawa, 1975. S. 198.

¹² Ibid. S. 207.

¹³ *Fialkowski W.* Wilanow – rezidencja króla zwycięzcy. Warszawa, 1983. S. 30–31.

¹⁴ *Karpowicz M.* Sztuka Warszawy czasów Jana III. Warszawa, 1987.

¹⁵ *Андросов С. О.* Произведения Томаса Квеллинуса... С. 60.

¹⁶ *Thorlacius-Ussing V.* Billedhuggeren Thomas Quellinus. P. 180.

¹⁷ Ibid. P. 180–182, 184–186.

¹⁸ Portrety osobistości polskich. Znajdujące się w pokojach I w galerii palace w Wilanowie: Katalog. Warszawa, 1967, S. 302, N. 337.

¹⁹ *Kaczmarzyk D.* Rzeźba europejska od XV do XX wieku: Katalog zbiorów. Warszawa, 1976. S. 84, N. 159.

²⁰ *Karpowicz M.* Sztuka Warszawy drugiej połowy XVII w. S. 205.



Томас Квеллинус.
Флора (?).
Санкт-Петербург, Летний сад



Томас Квеллинус.
Минерва.
Санкт-Петербург, Летний сад



Томас Квеллинус.
Надгробие Константина Марселяса,
Софии Елизаветы Каизиус
и Педера Родстена. Орхус, собор



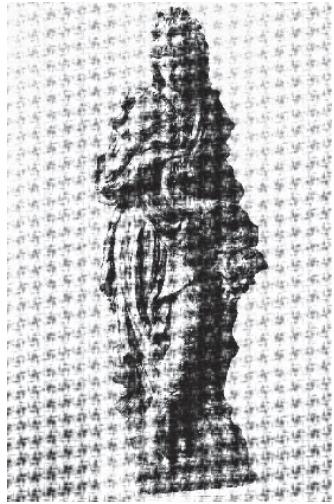
Томас Квеллинус.
Благоразумие.
Орхус, собор



Томас Квеллинус.
Минерва. Орхус, собор



Томас Квеллинус.
Благоразумие. Брюссель,
Королевский Музей искусств



Томас Квеллинус (?).
Изобилие. Брюссель,
Королевский Музей искусств



Томас Квеллинус (?).
Великолепие (?).
Виланов, дворец



Томас Квеллинус (?).
Каллиопа. Виланов, дворец



Томас Квеллинус (?).
Эвтерпа. Виланов, дворец

РАГУЗИНСКИЙ В ВЕНЕЦИИ: ПРИОБРЕТЕНИЕ СТАТУЙ ДЛЯ ЛЕТНЕГО САДА

Личность графа Саввы Лукича Владиславича (1669/70–1738), чаще именуемого в русских документах Саввой Рагузинским, давно известна историкам, изучающим петровское время. Серб по происхождению, он поступил на русскую службу тайным агентом в Константинополе, а в 1703 г. приехал в Москву. Получив от Петра I права на торговые привилегии, он развернул широкую торговлю русскими товарами в Западной Европе, проявив при этом чрезвычайную энергию и предприимчивость. В 1716 г. он выехал в Венецию, где находился до 1722 г., выполняя различные торговые и дипломатические задания Петра I. По возвращении в Россию он был направлен посланником в Китай (1725–1728).¹

До сих пор остается нераскрытым вопрос о роли Рагузинского в приобретении произведений искусства в Италии и тем самым его вклад в развитие русской культуры. Между тем именно Рагузинским куплено подавляющее большинство статуй и бюстов, которые украшали в петровское время Летний сад, первый музей скульптуры в России, а ныне кроме Летнего сада находятся в Эрмитаже, в парках Пушкина, Павловска и Петергофа. Правда, Т. Б. Дубяго, И. С. Шаркова² указывали на некоторые факты, связанные с деятельностью Рагузинского по приобретению скульптуры, однако она заслуживает гораздо большего внимания. Используя документы переписки Саввы Владиславича с Петром I, его кабинет-секретарем А. В. Макаровым, а также ряд личных документов Рагузинского, мы попытаемся воссоздать картину его пребывания в Венеции, обратив особое внимание на покупки произведений искусства. Представляется необходимым в Приложениях к статье опубликовать несколько документов, составленных Рагузинским.

Происходивший из знатного графского рода Владиславичей, потерявший свое значение и занявшегося торговлей при турецком владычестве, Рагузинский получил, очевидно, прекрасное образование. Из его челобитной о приеме на русскую службу в 1702 г. мы узнаем, что отец Рагузинского имел один дом в Рагузе (Дубровнике), а второй – в Венеции. Сам же Савва Владиславич «во французской и испанской и венецианской землях, по пять лете торговал а после во владение турское приехал».³ Находясь

на русской службе, Рагузинский не терял контактов с Италией, в первую очередь с Венецией. Так, в письме к Петру I от 23 июня 1711 г. он упоминает о каком-то поручении во Флоренции, которое по приказу Петра I было дано его «венецианским корреспондентам».⁴ В 1714 г. Рагузинский способствовал покупке кораблей «Перла» и «Иль Грифон».⁵ Их названия свидетельствуют о том, что приобретены они, вероятно, были в Италии. Годом позже Рагузинский доносил царю о том, что «призваны в службу пять человек механистов слюзных дел мастера и шестой садовник. Контракт с ними учинен в Венеции и немалое число денег дано им в зачет жалования и на подем ибо бес того не хотели путь свой воспринять».⁶ Из дальнейшего можно выяснить имена этих «механистов»: Дорофей Али-мари и его сын Антоний, Антоний Вестри и его сын Эроним (Иероним), Яков Гаспари и «садовник француженин Андрей Годо».⁷

Учитывая все эти обстоятельства, нас не должно удивлять «командирование» Саввы Владиславича в Италию. Ему была дана специальная грамота на итальянском языке от имени Петра I, датированная 13 июня 1716 г., в которой удостоверялось, что «объявитель сего надворный наш советник и иллирийский граф Сава Владиславич для некоторых наших дел имеет ехать во италию и в другие европейские места». В грамоте выражалось желание царя «дабы помянутого надворного нашего советника и иллирийского графа со обретающимися при нем людми и вещми не токмо свободно и без задержания везде пропускать и где ему потребно будет жить позволили, но и всякое благоволение и вспоможение оному показывать соизволили...».⁸ Вероятно, вскоре после получения царской грамоты Рагузинский и отправился в Италию. В Венецию он прибыл 1 августа 1716 г., что следует из его письма к А. В. Макарову от 18 августа.⁹

Прежде чем обратиться непосредственно к деятельности Рагузинского по покупке произведений искусства, следует хотя бы вкратце остановиться на тех многочисленных обязанностях, которые он выполнял во время пребывания в Венеции, о чем можно судить по его письмам. Важно, однако, подчеркнуть, что Рагузинский не имел никакого постоянного статуса. Он не был ни послом, ни агентом, а в одном из писем называет себя «кавалером приватным». Но благодаря старым знакомствам в Венеции, графскому титулу, деньгам, наконец, он пользовался среди итальянцев большим авторитетом, который тоже был поставлен на службу русскому государству. Если обозначить основные направления деятельности Рагузинского, то это будут: торговая, дипломатическая деятельность, попытки приема на русскую службу различных «мастеровых людей», наблюдение за пенсионерами, наконец, приобретение произведений искусства. Первая сторона деятельности Саввы Владиславича достаточно подробно охарактеризована И. С. Шарковой,¹⁰ и на ней нет смысла останавливаться снова.

Круг дипломатических поручений, возложенных на Рагузинского, был достаточно обширен. Он регулярно сообщал в Россию о важнейших

политических событиях в жизни Италии, о войне с Турцией, доносил о составе турецкого флота. Выполнял Рагузинский и поручения весьма деликатного свойства. Так, ему было поручено проверить возможность сватовства племянницы Петра I, царевны Прасковьи Иоанновны, за одного из итальянских принцев. Для этого Рагузинский составил «Роспись курфирстам итальянским, которыми ныне принципи соврани над своими статами или дукатами», включивший герцогов Флоренции, Пармы, Модены, Савойи с их сыновьями.¹¹ Кажется, что дальнейшего развития этот проект не получил.

Рагузинский также извещал венецианское правительство о важных событиях в далёкой России. Так, в письме к Петру I от 9 сентября 1720 г. он сообщает о получении письма от царя «с приключенною реляциею одержанной виктории (при Гренгаме. – С. А.) эскадры галерной вашего величества под командою генерала князя Голицына». Дальнейшие события были следующими: «По указу вашего величества я оную реляцию перевел на итальянский язык сего утра самому дуки венецкому в своей палате вручил, которую принял с радостию, немалым удовольствием, с наилучшими комплиментами». Но этим Рагузинский не довольствовался. Далее он пишет: «Потом же был я на печатном дворе где пишут реляции, и отдал переводное описание, которая сего дни на двух местах будет опубликована и печатана, и по всю Италию на первых почтах разошлется...».¹² Вероятно, именно дипломатические успехи Рагузинского объясняют признание Венецией за Петром I титула императора Всероссийского. «Это решение было принято венецианским правительством уже 16 декабря 1721 г. вопреки нажиму австрийского двора и не было обусловлено никакими политическими или экономическими условиями», – подчеркивает И. С. Шаркова.¹³

Во время пребывания в Венеции Рагузинскому пришлось выполнять также указания Кабинета о найме на русскую службу различных мастеров. Значительное место в переписке занимают, например, сведения о поиске по указанию Петра I «мастера, который искусен делает гондули» (гондолы). Рагузинский пускается в разъяснения: «...гондули совершенные суть четырех мастеров работа в единой гондули, а именно един плотник, делает корпус, он же и конопатит, другой же железо носовое, которого здес великим мастером почитают, третий же крышку и прочее украшение, четвертый же весла и скарми и тому подобные. И хотя б все зделат, когда искусствных людей в гребцах тому судну не будет, то все напрасно, что полагаю на вашу монаршескую рефлесию...» (письмо от 22 февраля 1717 г.).¹⁴ Поиски этого ремесленника оказались трудными, «гондульный» мастер был заменен «галерным», однако и тут Рагузинский «получил от кориспондентов ответ что в Генове, ни в Пизе, ниже в прочих итальянских пристанах ни по какой меры такового мастера сыскать не возможно, для того что в тих пристанах токмо един про то к тому делу искусен, который содержитя на жалование республике немалой и без указу от своего

потентата, ниже строить моделу, ниже принять службу может. При том же италианцы ленивы, а запрашивают жалование против фелт маршала» (письмо к Петру I от 7 сентября 1718 г.).¹⁵ Позднее Рагузинский сообщает, что ведутся переговоры с «мастерами из Марсиилии» (Марселя), а в письме к А. В. Макарову от 16 мая 1719 г. докладывает, что «нанят в Марсиилие Галерного строения мастер совершенного искусства, к строению Галер и Кораблей, именуемый Клаудио Ниулон да с ним отпущен подмастер галерной работы Gio. Batta Boisson сиречь Джованни Баттиста Бойсон...».¹⁶ В сопровождении «Юзепа» (Джузеппе) Франки, одного из помощников Рагузинского, Ниулон успешно добрался до России.¹⁷ Не все переговоры о найме мастеров, начатые Рагузинским, завершились успешно, но именно им был принят на русскую службу живописец Bartolomeo Tarzia.¹⁸

Наблюдение за посланными в Италию учениками архитектурного и живописного дела, а также за «гвардамаринами» в основном осуществляли коллеги Рагузинского: в Риме – Юрий Кологривов, в Венеции и Флоренции – Петр Беклемишев. Однако вопросы, связанные с выплатой им жалованья, затрагивались и в переписке Рагузинского. Так, в письме к А. В. Макарову от 7 сентября 1718 г. он сообщает о бедственном положении «гвардамаринов» в Корфу, которым после прекращения военных действий венецианская правительство прекратило выплачивать деньги. Здесь обычно деловой стиль писем Рагузинского делается выразительным и патетическим: «Так же мой государь Христа ради не забуди временно его величеству донести о здешних бедных гвардамаринах, которые в Корфу обретаются и принуждены будут вси прийти сюды, чтобы из гладу не умирать, ибо венециане после постановления мира с турками жалования им не дают. И ежел отсюду будет каков корабль до С. П. Бурха, посыпать ли их, или не посыпать, а ежели посыпать, из каких денег дать им на проезд, ежели не посыпать чем им кормится. Ей ей от голода помрут, аще не будет определения им годового жалования от царского величества и уже и ныне в долгах и в бедности обретаются и живут, что зазорливо от части российской славы».¹⁹ После таинственного исчезновения Кологривова и отъезда из Италии Беклемишева Рагузинский получил указание «ведати здесь в Италии к разным наукам учащихся» (письмо к А. В. Макарову от 23 сентября 1720 г.).²⁰ Этот период длился, очевидно, полтора года. Отношения Рагузинского с пенсионерами подробно охарактеризованы В. Н. Строевым.²¹ Они дают дополнительные материалы к изучению личности Саввы Владиславича, но не имеют прямого отношения к нашей теме.

Перечисленные факты дают некоторое представление о разнообразной деятельности Рагузинского в Венеции. Для нас все-таки наиболее интересны те страницы его переписки с Кабинетом, где речь идет о покупке произведений искусства, в первую очередь статуй и бюстов, поскольку они позволяют пролить свет на датировку и подлинный сюжет ряда памятников скульптуры.

1714–1716 годы – важная веха в истории русской культуры. Именно с этого времени Петр I начал особенно стремиться к широкому приобретению и коллекционированию произведений искусства, в частности статуй и бюстов. Нам кажется, главной причиной обращения к искусству явилось успешное развитие России, ее победы в Северной войне, рост богатства русского государства. Поэтому уже не корабли, а статуи и картины могли стать предметом ввоза в Россию. С другой стороны, путешествие Петра I в Европу в 1716–1717 гг. определило его интерес к «раритетам» и «антиквитетам». Видя коллекции древних и новейших произведений искусства в Берлине, Париже, Копенгагене и других столицах, Петр I утвердился в мысли создать нечто подобное и в Петербурге. Наконец, именно около 1714–1716 гг. скульптура оказалась необходимой для украшения и строительства Петербурга, где примерно в это время работали такие видные архитекторы, как Шлютер и Леблон. У нас есть все основания считать, что именно для Грота в Летнем саду заказывались первые статуи в Венеции.

Кологризов в Голландии и затем в Италии, Конон Зотов и Лефорт во Франции, Беклемишев и Рагузинский в Италии, Александр Головкин в Пруссии, Брандтс и Куракин в Голландии получают указания приобретать картины, скульптуры, произведения прикладного искусства. И если они по-разному преуспели в своем деле, то это зависело от культуры и способностей каждого из них, а также и от тех денег, которые им удавалось получить в свое распоряжение. Однако именно Рагузинский, наряду с Кологризовым, развил наибольшую активность в этом направлении, а результатами его стараний стали многочисленные памятники скульптуры, по сей день украшающие сады Петербурга и пригородов.

Скорее всего, указание приобретать в Венеции статуи Рагузинский получил в письмах из Кабинета. В документах РГАДА хранится черновик письма без даты, посланного к нему, вероятно, летом 1716 г.: «Господин Рагузински просим вас чтоб вы подрядили зделат в огород наш Санкт-пите́рбургский тритцат штатов мраморных против те *таких ныне делают для его царского величества* в том числе поясных десят штатов...».²² Похожее письмо тогда же было отправлено Христофору Брандтсу в Амстердам: «...тако ж царское величество указал, чтоб ваша милость проведали, можно ли сыскать в Голандии мраморовых штатоу и в какую цену самой лутчей работы».²³

И самые первые письма Рагузинского из Венеции содержат информацию о заказе статуй и покупке раковин для Грота. В письме к А. В. Макарову от 18 августа он сообщал: «...так же и статуй мраморных сыскал здес мастеров зело изрядных и наилуччых, которий во Италии обретаются, и оным уже заказал делать 6 статуй самой доброй работы, чуть ли не будут против оных, которий в саду его величества в С: П: Бурхе, привезены из Полици, а цена с педесталами мраморными ж по 100 червенных золотых стату, однако ж не скоро делают и прежде месяца марта не могут быть готовы».²⁴ Таким образом, статуи делались по специальному заказу и были

начаты в августе 1716 г. Статуя вместе с мраморным пьедесталом стоила 100 золотых дукатов.

Из письма к Петру I от 5 октября того же года можно заключить, что заказ 6 статуй был одобрен царем, который приказал дополнительно сделать еще 12 статуй и предписал их сюжеты. «Радуюся что вашему величеству угодно подряжение прежных шести мраморных статуй с пьедесталами на что изволите чинить милостивую аprobацию и в прибавок изволите повелеват подрядит у наилучших мастеров 12 статуов мраморных же с пьедесталами, некоторые против рисунка, а прочтии по росписи котории я подрядил по прежней цене и кондициях, надеяся к марта месяцу всем быть готовим против росписи и повеления, как ваше величество изволит увидить с пространной росписи, которую дерзнул при сем приключити, в которой изменены подряженные на первом листе, на втором же каковы употребляют в итальянских наилучших садах».²⁵

Таким образом, Рагузинский предлагает свою «роспись» – программу украшения садов статуями по примеру Италии. Этот чрезвычайно интересный документ – его полное наименование «Роспись, каковы статуи употребляют в наилучших садах цесарских, кралевских и прочих господ велможных» – публикуется в Приложениях к статье.

Рагузинский рекомендует для украшения садов статуи, тематически разделенные на четыре группы. Первая группа хотя и называется «манерой Эгипетской», но включает в себя 12 статуй античных богов: Юпитер, Юнона, Нептун и др. Во второй – римской – должны находиться парные статуи персонажей мифологии, главным образом взятые из «Метаморфоз» Овидия: Плутон и Прозерпина, Аполлон и Дафна, Адонис и Венера, Вертумн и Помона и др. «Последняя манера Эвропская» включает в себя аллегорические фигуры Славы, Войны, Мира, Согласия и т. п. Всего в трех группах содержалось 66 различных статуй. К ним рекомендовалось добавить 62 бюста «крайней итальянских» и еще «кримских цесарей и цесаревни по выбору охотника и по пространности сада».

Рагузинский здесь же дает и «роспись статуам, подряженным, и будущим готовыми к предбудущему году к месяцу марта». Первыми в этом списке идут «Иустициа и Паце», «Адоне и Венере», «Флора и Зефиро». Т. Б. Дубяго считала, что это – не дошедшие до нас скульптурные группы.²⁶ Однако из текста видно, что это именно те 6 статуй, которые были заказаны Рагузинским в августе 1716 г.: «Вышеписанные подряжены по моему разсмотрению прежде указа». Четыре статуи из них сохранились до наших дней. «Иустициа и Паце» – «Правосудие» и «Мир» – подписные произведения Пьетро Баратта, украшающие ныне парк в Павловске. В 1736 г. они числились в описи Летнего сада как «Пакс» и «Юстиция»,²⁷ а в 1743 г. их, очевидно, перенесли в Царское Село, откуда около 1799 г. – в Павловск. Сохранился и «Адонис» – он находится ныне в вестибюле Зимнего дворца, а в XVIII в., вместе с парной «Венерой» (утрачена), стоял в Летнем

саду. Обе статуи были созданы Джузеппе Торретто.²⁸ «Флора» – очевидно, статуя работы Генриха Мейринга (Энрико Меренго), которая до сих пор пребывает в Летнем саду, тогда как парное изображение Зефира утрачено. Обе статуи в 1736 г. украшали крышу Грота в Летнем саду (на месте нынешнего Кофейного домика).²⁹

Одновременно были созданы статуи лежащих «Венеры» и «Нарцисса», о которых Владиславич подробно пишет в конце «росписи». Обе статуи он заказал вместо изображения быка. Они обошлись бережливому «илирийцу» по 60 червонных вместо 100, потому что с ними было меньше работы, чем со стоящими статуями. Фигура Венеры, в процессе работы трансформированная в «Диану», дошла до наших дней. В документе, связанном с перевозкой статуй в Россию, они значатся как «2 гропа сиречь статуи изобразующии нарциза и диану лежащих при кладезе».³⁰ Поэтому нетрудно опознать «Диану» в статуе, подписанной Торретто и ранее находившейся в Висячем саду Малого Эрмитажа (ныне на временном хранении во Дворце Меншикова).

Кроме этих 8 статуй, Рагузинский, по указу Петра I, присланному из Копенгагена, сделал заказ еще на 12 произведений (на самом деле – 11, потому что в письме царя один сюжет не указан и Сатурн остался без пары). Это «Полночь», «Утро», «Вечер», «Полдень», «Фатум», «Немезис», «Сатурнус», «Помона», «Вертумнус» и «две нимфы неядес или найдес». Десять из них по сей день украшают Летний сад: «Ночь», «Аврора», «Вечер» и «Полдень» выполнены Джованни Бонацца, «Рок» и «Немезида» принадлежат Антонио Тарсиа, «Сатурн», «Вертумн» и «Помона» – Франческо Кабианке. «Две нимфы» – «Нимфа» и «Нереида» прославившегося впоследствии Антонио Коррадини. В середине XVIII в. обе статуи упоминаются в описи Якоба Штелина, приводящего полную подпись скульптора.³¹ «Нимфа» не сохранилась. «Нереида», хотя и сильно пострадала от времени, экспонируется в Летнем саду.

В заключительной части «росписи» Рагузинский упоминает также о 36 бюстах ценою «по 20 червенных», заказанных им. 12 из них – очевидно, изображения античных богов, упомянутых в первом разделе «росписи», которые «знаменуют» «12 знаков небесных». Другие – «12 главных цесарей римских и 12 цесаревен», т. е. портреты Юлия Цезаря, Августа, Тиберия, Калигулы, Клавдия, Нерона, Оттона, Вителлия, Гальбы, Веспасиана, Тита и Домициана с их женами. Рагузинский делает оговорку, что если Петру I эти бюсты не понравятся, их можно уступить «графу адмиралу» (Ф. М. Апраксину). Однако нет оснований считать, что царь их отверг. Иконография бюстов Летнего сада чрезвычайно затруднена и требует специального исследования, но можно констатировать, что и сейчас в Летнем саду находятся некоторые бюсты, входившие в эти две серии.³²

Таким образом, едва приехав в Венецию, Рагузинский дал большую работу всем ведущим мастерским города, заказав в каждой от двух до

четырех статуй. Баратта, Мейринг, Торретто, Бонацца, Тарсиа, Кабианка, Коррадини начали работать для далекой России.

Рассмотренная нами «роспись» прилагалась к письму от 5 октября 1716 г. Дальнейшее развитие событий намечено в послании Рагузинского к Петру I от 11 января 1717 г. «По указу вашего величества а также и всемилостивей Государыне Царице на обыход садов вашего величества приказано делать наилучшим мастерам венецким 24 статуев мраморных, а именно 20 с мраморными педесталами да 4 с крылами, которыи употребляются на Гротах без педесталов, да 50 статуев поясных с маленькими педесталами называемые бусти, к тому же 4 столпа самых хороших мрамора пестрого, называемого африканы, который во всей венеции с трудом сискал, длинною кроме баж и коронамента по 12 футов венецких, толщиною по пропорции, да 4 столпа надлежащие к Гроту под фигуры. Раковин же разных рук на строение добра Грота в разных местах и пристанах медитеранских купил довольно и все будет в готовности к отпуску к первому числу месяца в апреля, которые вещи и прочие напитки наилучших рук, итальянских и французских нанял фрегат аглинской сечки хорошей, и на парусах зело острых, именуемый John Judith капитан Францеско Рогерс...».³³ Из этого текста следует, что в конце 1716 г. Рагузинский дополнительно заказал 5 статуй и 14 бюстов, названия которых нам неизвестны.³⁴ Из четырех статуй для Грота можно отождествить только две – уже упоминавшиеся «Зефир» и «Флора», автором которых был Генрих Мейринг.³⁵ Однако в действительности статуй было отправлено, вероятно, больше, чем сообщал в январе Рагузинский, потому что кое-какие произведения ему, по-видимому, удалось приобрести на художественном рынке в Венеции. К его переписке в документах Кабинета приложена «Роспись присланным мраморным вещам...».³⁶ Хотя ни дата, ни название корабля не указаны, речь, несомненно, идет о корабле «Ион Юдит» (следя транскрипции самого Рагузинского), хотя бы потому, что в числе других предметов упомянуты «4 столпа великие мрамора африканского с бажем и педесталами». Остановимся только на произведениях скульптуры, охарактеризованных, к сожалению, очень суммарно. На корабле «Ион Юдит» было отправлено в Петербург «23 статуи мраморовыя с педесталами мраморовыми... по 100 чер[вонных]», «45 бусти сиречь статуи поясныя... по 14 чер[вонных] за бюст», «8 тех же средней работы по 9 червонных». И только 6 произведений пластики обозначены более конкретно. Это уже известные нам «Нарцисс» и «Диана» (заказывавшаяся как Венера) «лежащие при кладезе». Отметим, что указанная здесь цена за две статуи – 100 червонных, т. е. Рагузинскому удалось сэкономить и здесь. «2 статуи средних с педесталами изобразющи Венеру и Гиова» общей ценой 66 червонных – по всей вероятности, две статуи из серии античных богов, исполненной Антонио Тарсиа. Восемь таких статуй «вышиною каждая по три фута», в их числе «Венера» и «Гиове», в 1736 г. стояли в Летнем саду.³⁷ «Юпитер»,

очевидно, утрачен, «Венера» ранее украшала Висячий сад Малого Эрмитажа.³⁸ «1 статуя малая святой Терезы», за которую, по данным описи Рагузинского, было заплачено 20 червонных, тоже может быть отождествлена. В XVIII в. она стояла в Гроте Летнего сада, где зафиксирована уже в описи 1728 г. («1 статуя лежащая святой Терезы»).³⁹ Теперь эта статуэтка, сюжетом которой, возможно, послужила св. Роза из Лимы, также хранится в Эрмитаже. Она не подписана и выполнена, по-видимому, не в Венеции, а в Риме на рубеже XVII и XVIII вв., поэтому можно предположить, что она была случайным приобретением Рагузинского. Наконец, последняя из скульптур, привезенных на корабле «Ион Юдит», значится как «1 гропа, сиречь Статуа пробразующа Христа снимающагося с креста доброй работы». Она обошлась Рагузинскому в 47 червонных. В 1728 г. эта работа находилась в Гроте и значилась как «1 статуя снятие с креста Христова».⁴⁰ Однако уже в 1736 г. «Снятия с креста» не было в Гроте. Можно предположить, что эта же композиция упоминается Якобом Штелином как находящаяся «на большом пилоне при входе» в Петровский собор.⁴¹ По всей вероятности, она не сохранилась.⁴²

Корабль «Ион Юдит» отплыл из Венеции 23 апреля 1717 г.⁴³ Плавание его оказалось очень долгим, потому что по пути он заходил в Лондон. Он прибыл в Петербург только 24 августа 1717 г. Поэтому мы вправе предположить, что уже в сентябре 1717 г. первые статуи и бюсты, приобретенные Рагузинским, были получены в Петербурге.

В 1717 г. Рагузинский предпринял два путешествия. Весной он посетил Францию по прямому указанию Петра I, где имел свидание с царем, во время которого вручил ему «рисунки мраморовых статов и церковных пол».⁴⁴ Это, без сомнения, и был альбом с зарисовками статуй и бюстов, хранящийся ныне в Библиотеке Российской Академии наук. Это путешествие было использовано Рагузинским для новых покупок произведений искусства и знакомством с художественным рынком других стран и городов. Позднее, 8 августа 1718 г., он писал А. В. Макарову: «Столы каменные, поставцы и прочее, которые куплены в бытность его величества в Париже через мене, и вручены по указу господину Конону (Зотову. – С. А.) к отпуску в С: П: Бурх, оны не отпущены...».⁴⁵ На обратном же пути Рагузинский «в Генове и Кааре, и Ливорн осмотрел каменные плити, и мраморы для статуй, которы зело дешева» (письмо к А. В. Макарову от 9 августа 1717 г.).⁴⁶ В начале августа Савва Владиславич возвратился в Венецию, а в конце сентября уехал в Рагузу (Дубровник) для свидания со своей матерью. Здесь он пробыл около двух месяцев. И все же начиная с 1718 г. сведения о заказе и приобретении статуй все реже и реже встречаются в корреспонденции Рагузинского. Следует предположить, что при личной встрече Петр I полностью одобрил скульптуру, приобретенную в Венеции, и Рагузинский в дальнейшем мог действовать без дополнительного согласования с Кабинетом.

Сведения о заказе статуй «Адама» и «Евы», относящиеся к концу 1717 г., уже были использованы многоократно, начиная с С. М. Соловьева. В письме к Петру I Рагузинский писал: «Две статуи, а именно Адам и Эва которые я наилучшему здешнему мастеру Бонаце делать заказал скоро будут готовы, и надеюсь так будут хороши, что в славной версале мало таких видели, и оные отпушу с кораблем армонтом».⁴⁷ В другом месте (по-видимому, часть эстракта, без даты) Рагузинский повторяет те же сведения с небольшим дополнением: «С кораблем Армунтом буду послать две статуи одна Адам, другая Ева... делан от именитаго школтура Бонаца с обрасца от двух же таких статуев которые стоят при дворе венецианского князя, от сих же статуи похвалены от знатных архитектур». ⁴⁸ Этот отрывок дает дополнительный штрих для понимания замысла Рагузинского. Обе статуи заказывались Джованни Бонацца именно как копии с прославленных произведений скульптора конца XV в. Антонио Риццо.

Русский военный корабль «Армонт» с различными товарами, которого долго ожидали в Венеции, прибыл в город Сан Марко 7 мая 1718 г., как доносил Владиславич Макарову 9 мая.⁴⁹ 8 июня он вышел из Венеции и после остановки в Ливорно, где на него были погружены новые товары, в том числе «марморы», приобретенные Кологризовым в Риме, направился в Петербург. Кроме статуй Адама и Евы в «роспис от веще которые нагружены на корабль армунт в Венеции» были включены «Ерколе старого дела», а также «Статуа от Андромеде дела от знатного фонтана», к которой прилагались «лахан», пьедестал и база.⁵⁰

Античный «Геркулес», судя по всему, не дошел до наших дней. Три остальные статуи, отправленные с «Армонтом», без труда поддаются отождествлению. «Адам» и «Ева», подписанные Джованни Бонацца, до недавнего времени украшали одноименные фонтаны в Петергофе, а ныне заменены копиями и находятся в фондах музея. Очевидно, они были использованы для фонтанов сразу же по прибытии в Россию. В Петергофе же на каскаде Золотая гора находится и статуя сидящей Андромеды, созданная Пьетро Баратта. Она также, по-видимому, попала в Петергоф с самого начала, однако ее оригинальный пьедестал и «лахан» утрачены.

В письмах Рагузинского из Венеции более позднего времени не встречаются указания о заказе и покупке статуй, однако прилагаемые им списки («щета») позволяют судить о статуях, посланных им в Петербург. Так, в феврале 1719 г. на корабле «Цесарь», пришедшем в Кронштадт 10 июля того же года,⁵¹ были отправлены «шесть ящиков, в них три статуи мраморные самой доброй работы с их пьедесталами мраморными ж, с которых една в ящике п. 2: рапрезентует Мусу Фалию, друга в ящике п. 4 Мусу Полинию, да третя в ящике п. 6 покрыта будто полотном, рапрезентует веру, коштуют всяка с пьедесталом по черв[оныx] 100».⁵² Статуи муз «Талии» и «Полигимнии» были исполнены братьями Джузеппе и Паоло Граппелли. Первая из них до сих пор находится в Летнем саду, вторая

не сохранилась. Автором «Веры» был Антонио Коррадини. Эта статуя, вызывавшая всеобщие восторги из-за мастерского изображения лица, скрытого под вуалью, в конце XVIII в. была перенесена в Зимний дворец, где сильно пострадала в результате пожара в 1837 г. Верхняя ее часть ныне хранится в Гос. Музее-заповеднике «Петергоф».

Через год, в марте 1720 г., Рагузинский отправил в Петербург корабль «Корона» «капитана Стефана Герина француза».⁵³ Этот корабль вез в Россию «два ящика в них една статуя чистаго белаго мармора изобразующа Нептуна, с педесталом... два тих же, в них статуа подобная ж рапрезентуема Диану с педесталом... семнадцать ящиков в них двенадцат бустов или статуов поясных великих с их базами и педесталами белаго чистаго мармора изобразуют мир, войну, бодрость, славу, любовь ближнего, страх, великодушие, мудрость, богатство, лепоречие (красноречие. – С. А.), шляхетство (Благородство. – С. А.) и добродетел по 40 червонных золотых всякая».

Обе упомянутые здесь статуи нетрудно отождествить. «Диана» работы братьев Гроппелли стояла в Летнем саду до 1839 г., когда ее перенесли в вестибюль Зимнего дворца.⁵⁴ «Нептун», подписанный Пьетро Баратта, упоминается в описи Летнего сада, составленной Якобом Штелином, рядом с «Дианой».⁵⁵ До наших дней он не дошел. Вопрос об идентификации бюстов сильно затруднен. Только один из них существует нынче под правильным названием – «Война», подписанное произведение Баратты, находящееся в парке Пушкина. Однако, уточнив атрибуты, можно идентифицировать еще один бюст из той же серии. Бюст «Мир», очевидно, должен быть парным к «Войне» и также принадлежать резцу Баратты. К тому же по-итальянски слово «мир» («расе») – женского рода. В Летнем саду находится женский бюст, подписанный Бараттой и считавшийся изображением Юлии Домны, жены Септимия Севера. Однако портреты Септимия Севера и его жены не входили в число портретов 12 императоров и императриц. Напротив, кадуцей на головном уборе женщины является одним из атрибутов аллегории Мира, так как считалось, что кадуцей успокаивает змей.⁵⁶ Скорее всего, и другие бюсты этой серии были исполнены Пьетро Баратта или его мастерской.

Конец 1719 и начало 1720 г. для Рагузинского были наполнены многочисленными хлопотами, связанными с борьбой за античную статую «Венера», купленную Кологривовым и конфискованную римскими властями. Если первый этап истории приобретения «Венеры Таврической» связан с деятельностью Кологривова,⁵⁷ то в дальнейшем наиболее важную роль в ее судьбе сыграл именно Рагузинский, чья дипломатия и связи позволили освободить «арестованную» статую. Для получения ее весной 1720 г. Владиславич совершил поездку в Рим, где имел аудиенцию у папы Климента XI, который принял его «преизрядно с шпагою, как принимают полномочных послов».⁵⁸ Из Рима Рагузинский снова вывез ряд произведений скульптуры, список которых приведен в ряде

публикаций. Мы не будем останавливаться на этих произведениях, потому что ни одно из них не находится в настоящее время в Летнем саду. Отметим только, что они были привезены в Петербург 15 августа 1722 г. и принесены управляющим садами Борисом Нероновым.⁵⁹ Статуя же Венеры, впоследствии получившая название «Венера Таврическая», после реставрации и тщательной упаковки была отправлена из Италии с Джузеппе Франки только в ноябре 1720 г. и в начале марта 1721 г. благополучно прибыла в Петербург.

Весной 1721 г. в Италию приехал со специальным заданием «комиссар Петр Салуций (Пьетро Салуччи), посланный Коммерц-коллегией для покупок статуй и мраморных плит в Массе и Карраре. Оплату счетов Салуция возложили на Рагузинского. Первые расходы он оплатил, однако 12 мая 1721 г. писал к А. В. Макарову: «...извещаю, что ни при мне ниже при доме в С: П: Бурхе уже кабинетных государевых денег нет, и после вышеписанных 3000 талеров я ни по какому векселю ни писму, хотя б за власною (собственной. – *C. A.*) рукою его величества была ко мне писана, ни ему Петру (Салуцию. – *C. A.*), ни кому иному ни по какой меры во истину заплатит не могу за последним моим изнеможением и мизериею. Бог сам ведает сколько мне было сего году убытков и аще не стану Банкнотиером, то себе в честь причту ж».⁶⁰

Возможно, что финансовые затруднения ускорили возвращение Рагузинского в Россию. В марте 1722 г. он выехал из Венеции и в июне прибыл в Петербург. Но перед отъездом он успел направить в Петербург еще два корабля, на которых были произведения искусства. 15 августа 1722 г. в Петербург прибыл корабль со статуями, вазами, столами, приобретенными в Риме. Второй корабль достиг северной столицы 3 сентября. На нем находились статуи, бюсты и столы, приобретенные в Венеции.⁶¹ Мы имеем список этих произведений в нескольких вариантах, но один из них является оригиналом. В этом списке указаны также цены всех произведений. Он публикуется в Приложениях к настоящей статье.⁶² Можно предположить, что между 1720 и 1722 гг. Рагузинский не отправлял в Россию ни одного корабля (иначе бы произведения, купленные в Риме весной 1720 г. и отправленные затем в Ливорно, были бы посланы ранее). В таком случае статуи и бюсты, отправленные из Венеции в 1722 г., были приобретены между весной 1720 и весной 1722 гг., что дает основания датировать этим временем по крайней мере 12 статуй примерно в натуральную величину. Большинство из них поддается идентификации.

Семь статуй, привезенных в 1722 г., до сих пор находятся в Летнем саду: «Архитектура» и «Мореплавание», приписываемые Баратта, «Юность», приписываемая Тарсия, «Сладострастие» (описанное как «Похоть телесная»), приписываемая мастерской Гроппелли, «Антиной», приписываемый мастерской Кабианки, а также «Терпсихора» и «Эвтерпа», подписанные братьями Гроппелли.

«Флора» – вероятно, «Флора с купидоном» неизвестного скульптора, ныне на каскаде Золотая гора в Петергофе.⁶³ «Вертумн» и «Помона» не идентичны статуям Кабианки, полученным еще в 1717 г. Очевидно, они не сохранились.

Наиболее дорогой из статуй, оцененной в 150 червонных, Рагузинский дал следующее описание: «...статуя религии велата, то есть будто полотном покрыта по лицу самово предивного мастерства, и работы славново шкултора Антония Корадиния, которая по всенародному пересмотру в церкве святаго Марка зело похвалена, и оценена десятию больше чево коштует...». И упоминание имени мастера, и восторженность описания, и, наконец, цена – все свидетельствует о том, что эта статуя была выделена среди других уже современниками. Ее судьба оказалась аналогичной судьбе «Веры». Обе статуи были взяты из Летнего сада для украшения Георгиевского зала в Зимнем дворце в 1795 г. Они серьезно пострадали во время пожара Зимнего дворца в 1837 г. В настоящее время от «Религии» сохранилась лишь нижняя часть с надписью на плинте (Государственный музей-заповедник «Петергоф»).

«Гропо, то есть собрание разных фигур мраморных же, рапрезентуемы свадбу короля эпирского, опроверзенну от чентавров» хранится ныне в Эрмитаже. Это курьезное произведение, оцененное в 60 дукатов, было выполнено Франческо Бертосом. Отметим, что Рагузинский правильно определяет сюжет группы, в которой представлена борьба лапифов с кентавром, происшедшая на свадьбе Пейритоя с Гипподамией.⁶⁴

«Статуя мраморная, средней величины, рапрезентуема ганимеде», оцененная Рагузинским в 40 червонных, может быть идентифицирована с аналогичной статуей из Пушкина, считающейся работой неизвестного итальянского скульптора начала XVIII в. Очевидно, ее также можно отнести к венецианской школе и сблизить с работами Джузеппе Торретто или его круга. Парная к ней «Геба», очевидно, утрачена.

Наконец, из 12 бюстов, изображающих римских императоров и оцененных по 7 червонных каждый, гипотетически отождествляются четыре, ныне хранящиеся в Эрмитаже. Один из них имеет сзади римскую цифру XII, указывающую на общее число бюстов в серии. Их материал – селенит вполне может подходить под определение «вода окамененная», которое приводит Рагузинский.

Другие произведения, перечисленные в рассматриваемом списке, также знакомы нам по упоминаниям в описях скульптуры Летнего сада XVIII в. Однако они, по-видимому, не дошли до наших дней.

Таким образом, письма, «росписи» и «щета», присланные Рагузинским из Венеции, ярко характеризуют его деятельность по приобретению произведений искусства, в первую очередь статуй и бюстов для Летнего сада. Но, даже возвратившись в Россию, он не утратил связи с Венецией, где оставался в качестве доверенного лица его племянник Моисей (Моизе) Владиславич.

В марте 1725 г. Рагузинский подал Екатерине I «доношение», в котором излагал свои просьбы. Один из пунктов этого «доношения» прямо относится к интересующему нас вопросу и должен быть целиком процитирован: «В 1723-м году его величество высокоблаженной и вечнодостойной памяти, по моему в Россию прибытию, велел мне заказать зделать в Венеции Гропо, или две фигуры изсечены в одном мраморе, изобразующие триумфальной мир заключенной короною швейцаркою да другие две статуи ординарной величины с их педесталами, изобразующии славу и храбрость воинскую котория вси в отделке коштуют 800 рублей и оных при сем дерзаю приключит сигнификацию».⁶⁵ Рагузинский просил заплатить ему эти 800 рублей и дать указание об отправке статуй в Петербург. 10 октября 1725 г., незадолго до отъезда в Китай, Рагузинский снова подал «доношение», в котором упоминал о тех же скульптурах, которые «из Венеции морем через Галандию отправлены о которых надеюся, что на предбудуще весну могут сюда притти в целости».⁶⁶ И действительно, как видно из документа июня 1726 г., статуи прибыли в Петербург. Они были «приняты и поставлены в огород ея императорского величества летняго дому о том подписал... надворный интендант Борис Неронов».⁶⁷

«Сигнификация статуов», приложенная к «доношению» Рагузинского в марте 1725 г., является интереснейшим документом и также публикуется в Приложениях к настоящей статье. Она посвящена истолкованию и расшифровке символического значения каждой детали группы, стоящей ныне в Летнем саду, подписанной Пьетро Баратта и датированной 1722 г. Обычно ее называли «Мир и Изобилие». В краткой заметке мы предлагали обозначить ее сюжет по-другому – как «Аллегория Ништадтского мира» или «Мир и Победа».⁶⁸ «Сигнификация» Рагузинского полностью подтверждает наши предположения. Что же касается двух других статуй, упоминаемых в документах 1725–1726 гг., то, согласно Рагузинскому, это были «Слава воинская» и «Мужество воинское». Вторая из них – несомненно, «Воинская доблесть» работы Антонио Тарсиа, первая, хотя и названа просто «Слава», – статуя работы Альвизе Тальяпьетра. В настоящее время обе статуи находятся в Гос. музее-заповеднике «Царское Село».

«Доношения» Рагузинского дают возможность датировать все три произведения 1723–1725 гг. Это, на первый взгляд, противоречит дате на группе «Аллегория Ништадтского мира» (1722). Однако можно предложить, что, получив в 1723 г. заказ на изготовление группы в память мира со Швецией, Баратта, вероятно, стремился максимально связать ее с конкретным событием и поэтому мог датировать ее «задним числом». Важно отметить, что Баратта вообще был наиболее тесно связан с русскими. Рагузинский выступил инициатором посылки «российских младенцев» в Венецию для обучения скульптуре. Он заключил договор с «искусным скульптором венецким Петром Баратаю» и выплачивал деньги на содержание учеников.⁶⁹ Таким образом, Баратта – третий скульптор после Бонаццы и Коррадини, чье имя упомянуто в переписке Рагузинского.

В настоящем очерке лишь очень кратко охарактеризована деятельность Саввы Рагузинского в Венеции. Вероятно, не все его письма сохранились до наших дней. Кроме того, нужно учитывать, что аналогичные произведения скульптуры покупались им не только для Петра I, а и для его ближайших сподвижников. Есть надежда найти следы этих покупок в архивах. Но и сейчас можно констатировать, что Рагузинский приобрел не менее 50 статуй и не менее 60 бюстов, которые украшали Летний сад. Знакомство с перепиской Рагузинского позволяет лучше оценить его вклад в историю русской культуры. С другой стороны, уточнения датировок, сюжетов и происхождения ряда статуй и бюстов из Летнего сада дает важный материал для работы над каталогом скульптуры одного из первых музеинных собраний в России – собрания Летнего сада.

Впервые опубликовано: *Андросов С. О. Рагузинский в Венеции: приобретение статуй для Летнего сада // Скульптура в музее: Сб. науч. трудов. Л., 1984. С. 60–83.*

¹ О Савве Владиславиче-Рагузинском см.: *Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1862. Т. 1. С. 252; 200-летие Кабинета Его Императорского Величества. 1704–1904. СПб., 1911. С. 29, 117; Павленко Н. И. Савва Лукич Владиславич-Рагузинский // Сибирские огни. 1978. № 3. С. 155; Шаркова И. С. Россия и Италия: торговые отношения XV–первой четверти XVIII века. Л., 1981. С. 165; Дучич Й. Один сербский дипломат при дворе Петра Великого и Екатерины I, граф Сава Владиславич. Сараево, 1969 (на сербском яз.).*

² Дубяго Т. Б. Летний сад. М.; Л., 1951. С. 76; Шаркова И. С. Россия и Италия... С. 156.

³ РГАДА, ф. 59, оп. 1, д. 1, л. 30 об. Цитируем по современному переводу с латыни.

⁴ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 13, л. 866.

⁵ Там же, д. 21, л. 123–127 об.

⁶ Там же, д. 24, л. 373.

⁷ Там же, л. 373–373 об.

⁸ РГАДА, ф. 59, оп. 1, 1716 г., д. 2, л. 16 (русский текст).

⁹ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 28, л. 583.

¹⁰ Шаркова И. С. Россия и Италия... С. 129, 165.

¹¹ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 28, л. 597.

¹² Там же, д. 47, л. 552. Следует заметить, однако, что информация эта не полностью подтверждается венецианскими документами.

¹³ Шаркова И. С. Россия и Италия... С. 81.

¹⁴ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 33, л. 421.

¹⁵ Там же, д. 37, л. 303.

¹⁶ Там же, д. 41, л. 1005.

¹⁷ Ср.: 200-летие Кабинета Его Императорского Величества... С. 264. О Джузеппе Франки см. также статью в наст. сборнике.

¹⁸ См.: Калязина Н. В. Монументально-декоративная живопись в дворцовом интерьере первой четверти XVIII в. // Русское искусство барокко. М., 1977. С. 60;

Андросов С. О. Русские заказчики и итальянские художники в XVIII веке. СПб., 2003. С. 105.

¹⁹ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 37, л. 311 об.

²⁰ Там же, д. 47, л. 554.

²¹ 200-летие Кабинета Его Императорского Величества... С. 117.

²² РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 57, л. 510.

²³ Там же, л. 448.

²⁴ Там же, д. 28, л. 583.

²⁵ Там же, л. 587.

²⁶ Дубяго Т. Б. Летний сад. С. 76.

²⁷ РГИА, ф. 467, оп. 2 (73/187), д. 81, л. 113 об.

²⁸ Андросов С. О. Скульптура Летнего сада (проблемы и гипотезы) // Культура и искусство России XVIII века. Л., 1981. С. 50.

²⁹ РГИА, ф. 467, оп. 2 (73/187), д. 81, л. 109.

³⁰ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 37, л. 361.

³¹ Малиновский К. В. Записки Якоба Штелина о скульптуре в России в XVIII в. // Русское искусство второй половины XVIII–первой половины XIX в. М., 1979. С. 122, 124.

³² Фундаментальной для уточнения сюжетов бюстов и их авторов явилась осуществленная позднее публикация О. Я. Неверовым рисунков, в которых были зарисованы все статуи и бюсты, посланные Рагузинским в Петербург весной 1717 г.: Неверов О. Я. Новые материалы к истории скульптурного убранства Летнего сада // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1986 г. М., 1987. С. 297–311.

³³ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 33, л. 417.

³⁴ На самом деле, как видно из рисунков альбома, опубликованного О. Я. Неверовым, это были две статуи работы Марино Гроппелли («Истина» и «Искренность»), две статуи работы его братьев Джузеппе и Паоло Гроппелли («Нимфа воздуха» и «Нимфа земли»), а также «Сивилла Европейская» работы Джованни Дзордзони. Все они, за исключением «Нимфы земли», сохранились и находились до недавнего времени в Летнем саду.

³⁵ Хотя именно эти статуи в 1736 г. стояли на Гроте, на самом деле для Грота предназначались четыре статуи работы Джованни Бонацца, входившие в серию чащи супок.

³⁶ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 37, л. 361–361 об.

³⁷ РГИА, ф. 467, оп. 2 (73/187), д. 69, л. 115 об.

³⁸ На самом деле в документе здесь допущена ошибка или описка. Судя по рисункам альбома 1717 г., статуя изображала Юнону, что лучше соответствовало парному Юпитеру. Статуя позднее была идентифицирована с находящейся в Национальном музее изобразительных искусств Республики Беларусь в Минске.

³⁹ РГИА, ф. 467, оп. 2 (73/187), д. 69, ч. 1, л. 25 об.

⁴⁰ Там же, л. 25.

⁴¹ См.: Малиновский К. В. Записки Якоба Штелина... С. 110.

⁴² На самом деле небольшая скульптурная группа, подписанная Джованни Дзордзони, ныне находится в Петропавловском соборе на могиле Петра Великого.

⁴³ Эти сведения взяты из письма Рагузинского к А. Д. Меншикову от 7 июня 1717 г. (РГАДА, ф. 192, оп. 2, д. 464, л. 2).

⁴⁴ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 33, л. 33, 424.

⁴⁵ Там же, д. 37, л. 320.

⁴⁶ Там же, д. 33, л. 428.

⁴⁷ Там же, л. 443.

⁴⁸ Там же, д. 41, л. 1012.

⁴⁹ Там же, д. 37, л. 331.

⁵⁰ Там же, л. 359.

⁵¹ Там же, д. 40, л. 136.

⁵² Там же, л. 56, л. 920.

⁵³ Там же, л. 926.

⁵⁴ Андросов С. О. Скульптура Летнего сада... С. 50.

⁵⁵ Малиновский К. В. Записки Якоба Штелина... С. 122.

⁵⁶ Tervarent G., de. Attributs et symbols dans l'art profane. 1450–1600. Geneve, 1958. P. 57.

⁵⁷ См.: Каминская А. Г. К истории приобретения статуи Венеры Таврической // Проблемы развития русского искусства. Л., 1981. Вып. 14. С. 7. Ср. также статью в наст. сборнике.

⁵⁸ Письмо Рагузинского к Петру I от 10 июня 1720 г.: РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 52, л. 443.

⁵⁹ Там же, д. 63, л. 1119–1119 об.

⁶⁰ Там же, д. 56, л. 903 об.

⁶¹ Там же, д. 63, л. 1175.

⁶² Там же, д. 60, л. 1176–1176 об.

⁶³ Это предположение теперь кажется сомнительным. Более вероятно, что статуя с каскада Золотая гора, которая ныне приписывается Пьетро Баратта, идентична статуе «Венус с купидоном» из того же списка.

⁶⁴ Андросов С. О. Скульптура Летнего сада... С. 51.

⁶⁵ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 72, л. 1408–1408 об.

⁶⁶ Там же, л. 1412.

⁶⁷ Там же, д. 79, л. 388–388 об.

⁶⁸ Андросов С. О. Скульптура Летнего сада... С. 45.

⁶⁹ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 72, л. 1410. Ср.: Михайлов А. Новые материалы о русской скульптуре первой половины XVIII века // Искусство. 1952. № 5. С. 73.

ПРИЛОЖЕНИЕ I. Роспись, каковы статуи употребляют в наилучших садах ц[еса]рских,¹ кралевских и прочих г[ос]п[о]д велможных.²

Манера Эгипетская. 12 статуов,	По римски
сиречь 12 знаки небесные, а имянно	
Гиове	Нетуно и Галатея
Гиноне	Плутоне и Просерпина
Нетуно	Аполо и Дафне
Веста	Пане и Сиринга
Фебо	Алфео и АРЕтуза
Венере	Калисто и Геаде ³
Марте	[всего] 12
Паладе	Эндимионе и Диана
Меркурио	Адоне и Венере
Диана	Бако и Церере
Вулкано	Помона и Веруно
Церере	Зефиро и Флора
	Эрколе и Деианира
[всего] 12	[всего] 12

Последная манера Эвропская выбранная из лучших авторов
под знаками иероглифскими

Магистрат и искусие ироическое	На последке
Смелость великодушная и высоко- достоинство	Слава
Храбрость и великодушие	Война
Награждение и крепость	Мир
Достоинство и правда	Согласие
Совет и посредство	Высочество
Угодность и воздаяние	Величество
Наука и смиренность	[всего] 6
Страх и содержание	
Владение и дружество	
Охота и доброта	
Иарость и стид	
[всего] 24	

Всего статуов 66 которых н[ы]не велможни употребляют. К тому ж по охоте 62 статуов, шестидесять двух кралей италианских как описует Книга Тезаурова,⁴ который еще ни в котором саду в совершенсво не вырезаны. К тому ж еще и римскии цесари и цесаревни по выбору охотника и по пространности сада.

Роспись статуам подряженным, и будущим готовимъс к предбудущему году, к м[еся]цу марта

Иустициа и Паце⁵

Адоне и Венере⁶

Флора и Зефиро⁷

Венера младая приходит из лову с собачкою умывается при кладезе лежаща в белой рубахе⁸

Нарцизе лежащый с другой стороны кладеза, осмотряи в воде красоту Венесеву, преображается в цветок⁹

Вышеписанные подряжены по моему разсмотрению прежде указа. По указу же ц[а]рского пр[есветлог]о в[еличеств]а присланнаго из Копенгагена 8 числа сентября подряжены следующии.

Полночь

Утро

Вечер

Полдень

Фатум

Немезис

Сатурнус

Помона

Вертумнус¹⁰

Две Нимфы Неядес или Наидес¹¹

Итого всего подряженных статуов 19, да статуов 12 знаменующии 12 знаков небесных, токмо бусти, сиречь выше пояса,¹² почитает ценою 4 бусти за едну статуу, например какова статуа краля польского Ивана Собитского в саду ц[а]р[ского] в[еличеств]а в С[анкт] П[итер] бурхе.¹³ Сего дни еще подрядил 24 статуи серечь бусти по 20 червенных статуа, а имянно 12 главных цесарей римских и 12 цесаревен,¹⁴ сии подряжены на щастие Графу адмиралу, ежели ц[а]р[ско]му пр[есветло]му в[еличеств]у не будут угодни.¹⁵

По роспису вашего в[еличеств]а велено едну статуу подрядить быка, а не написано лежащаго, или стоящаго. Разсуждают здешнии мастери, что Бык стоящий на ногах очен чежел, и могут ноги сломитися, а статуа пречежелая, и коштом станет больше трех статуов ч[е]л[о]веческих, для того что мармори очен много на оную надобно, и того для разсудили за бл[а]го вместо Быка делать¹⁶ младаго Нарциза, посмотряющаго в воду любовь и сень венесеву.¹⁷ Другу ж статуу младаго Венуса, приходящаго

из лову, купающагося с собакою берзою, и с робенкою оную держащую, и сии два коштом 120 червенны, для того что от иных меншые, и сидящии на мраморовой доске без pedestalов.

ПРИЛОЖЕНИЕ II. Фактура и щет кошту и издержки вещам вывезенным из Венеции на корабле короне капитана Стефана Герини француза на щет и страх его императорского величества всероссийсково в С[анкт] П[итер] Бурх, как следует.¹⁸

1, 2 Два ящика в них статуа самово чистово белово мрамора, изрядной работы, рапрезентуема венере венецианскою, которая подобна мастерством или прилична славной статуе Венусе Дуки Флоренсково ¹⁹ с своим pedestalом белово ж мрамора, червенных	120
3, 4, 5 Три ящика, в них статуа Флоры такой же работы из мрамора с своим pedestalом и койкою, ²⁰ таково ж мрамора для фонтаны	120
6, 7 Два ящика, в них таковая ж статуа, рапрезентуема Помона с pedestalом мраморным же	100
8, 9 Два ящика, в них статуа таковая же рапрезентуема Вертуно с своим pedestalом же ²¹	100
10, 11 Два ящика, в них статуа таковая же рапрезентуема архитектуру, с pedestalом же	100
12, 13 Два ящика, в них статуа, рапрезентуема Навигацию то есть мореплавание, с pedestalом же ²²	100
14, 15 Два ящика, в них лошад мраморная ж чистой работы, рапрезентуема лошад кампидолскую Марка Аурелия, которая в Риме обретается, с pedestalом ²³	80
16, 17 Два ящика, в них статуа изобразуема Антина римсково, с своим pedestalом ²⁴	100
18, 19 Два ящика, в них статуа изобразуема младость с своим pedestalом ²⁵	100
20, 21 Два ящика, в них статуа рапрезентуема Мусу Терписи-кору с своим pedestalом	100
22, 23 Два ящика, в них статуа рапрезентуема Мусу Эвтерпе с pedestalом же ²⁶	100

24, 25 Два ящика, в них статуя религии велата, то есть будто полотном покрыта по лицу самово предивново мастерства, и работы славново шкултора Антонио Корадиния, которая по всенародному пересмотру в церкве святаго Марка зело похвалена, и оценена десятию болше чево коштует, с педесталом маленким мраморним же и с палашем медным крашеным в особливой ящике без нумера ²⁷	150
червенных	1270
26, 27 Два ящика в них статуя мраморная, рапрезентуема Лусурию, то есть похоть телесную, с своим педесталом мраморным же ²⁸	100
28 Ящик, в нем гропо, то есть собрание разных фигур мраморных же, рапрезентуемы свадбу короля эпирсково, опроверзенну от чентавров под клеймом ²⁹	50
28, 29 Два ящика, в них статуя мрамора белово презрядной работы, рапрезентуема Венуса с купидом, с своим же педесталом мраморным ³⁰	80
30 Ящик в нем статуя мраморная, средной величины, рапрезентуема Ганимеде ³¹	40
31 Ящик, в нем статуя таковая же величиною, рапрезентуема Эбе ³²	40
34 Ящик в нем стол большой мрамора африканского червенных ³³	33
35, 36 Два ящика в них две педестали от мрамора желтово к вышереченному столу	13-10 46-10
Два ящика в них дванадцать голов d'asqua impetrata, то есть воды окамененной, с их педесталочками, преизрядной работы, которые были зделаны для галерии короля августа, ³⁴ а рапрезентуют: 12: Императоров римских, сиречь Галбу, Нерона, Отона, Вителлия, Калигулу, Тита Отавиана Цесаря, Флавия, Веспасиана, Тибериа, Домициана и Клаудиа ³⁵ по черв[еных] 7 една	—
Итого червенных	1710–10 ³⁶

ПРИЛОЖЕНИЕ III. Сигнификация статуев.³⁷

Две фигуры собраны, или соединены и изсечены в одном мраморе из которых одна изобразует мир триумfalной коронованной от другой которая изобразует викторию, или победу.³⁸

Первая с лавровым венцем на главе, что изобразует мир славной и триумfalной.

Корнокопия или знак изобилия с классом пшеничным с овощами и с цветами значит что мир приносит довольство.

Свеша, или пламент в руце оной которою зажигает воинские инструменты значит истинный и постоянный мир.

Вторая фигура изобразует викторию венчающу мир с лвом под ногою, и значит что сила утеснена викториою.

Якор и кормило значит, что виктория еще и морская бывала, понеже сухопутная изъяснена полевыми воинскими инструментами, сиречь пушками, щитами, знаменьями и прочим, котории вси инструменты зажжены от пламени мира.

Орел якобы взлететь хотел держащий финик значит с орлевым возышением преимущество, которое всеми владеет, символ великолепия якобы добра предречения, таково ветхии римляне в их знамях в наивящих своих актиях употребляли.

Сия статуа большая или Гропо вышиною десять футов.³⁹

При сей же гропе другие две статуи обыкновенной величины, на особливых pedestalах, с которых една изобразует Славу воинскую, а другая Мужество воинское.⁴⁰

¹ Эта интерпретация сокращения слова «црских» предложена О. Я. Неверовым.

² Данная «роспись» составлена Рагузинским в августе–сентябре 1716 г. и прилагалась к письму Петру I от 5 октября 1716 г. Возможно, другой список «росписи» был передан Петру I Рагузинским при личном свидании во Франции весной 1717 г. Сохранилось два варианта этого документа с небольшими разнотечениями (РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 33, л. 437–437 об. и л. 438–439 об.). Мы использовали для публикации первый вариант, отмечая некоторые разнотечения по второму варианту.

³ По-видимому, имелся в виду Юпитер («Гиове»)

⁴ Какая «Книга Тезаурова» и «крали итальянские» имеются в виду, установить не удалось.

⁵ Обе статуи – «Правосудие» и «Мир» – подписаны Пьетро Баратта и ныне находятся в Павловске.

⁶ Сохранилась только статуя, изображающая Адониса и подписанная Джузеппе Торретто (Эрмитаж). Парная к ней «Венера» утрачена.

⁷ «Флора», подписанная Генрихом Мейрингом (Меренго), находится в Летнем саду. Парный «Зефир» утрачен.

⁸ Статуя, изображающая лежащую Диану, подписанная Джузеппе Торретто, ныне в Эрмитаже (на временном хранении во дворце Меншикова).

⁹ Парный к «Диане» «Нарцисс» работы Торретто утрачен.

¹⁰ Все статуи до недавнего времени находились в Летнем саду: «Ночь», «Аврора», «Полдень» и «Вечер» работы Джованни Бонацца, «Рок» и «Немезида» работы Антонио Тарсиа, «Сатурн», «Вертумн» и «Помона» работы Франческо Кабианки.

¹¹ Из двух статуй работы Антонио Коррадини сохранилась лишь «Нереида» (в сильно поврежденном виде). Парная «Наядя» утрачена.

¹² Имеется в виду серия бюстов, изображающих древнегреческих богов и богинь, которую исполнили Антонио Тарсиа и Антонио Коррадини. Из 12 бюстов сохранился лишь «Юпитер» работы Тарсиа (Гос. музей-заповедник «Царское Село»).

¹³ Портретный бюст польского короля Яна Собеского, относящийся к числу первых приобретений Петра Великого, до недавнего времени по-прежнему находился в Летнем саду.

¹⁴ Серию бюстов, изображающих римских императоров и их супруг, исполнили Антонио Коррадини и Франческо Кабианка. Из них сохранились бюсты, изображающие «Тиберия», «Веспасиана», «Тита», а также императрицу Марцию Фульвию работы Кабианки. Два бюста, изображающих императриц Скрибонию и Петронию Приму, согласно данным альбома 1717 г. приписаны Коррадини, однако очень слабы по исполнению и скорее могут быть приписаны его мастерской. Все они до недавнего времени находились в Летнем саду.

¹⁵ Граф адмирал – Ф. М. Апраксин, также заказывавший скульптуру в Венеции с помощью Рагузинского. Судя по всему, Петр Великий был доволен бюстами этой серии, и они остались в императорской коллекции.

¹⁶ «вырезать» – л. 439 об.

¹⁷ О заказе статуи быка, как видно из переписки, ничего не знал даже А. В. Марков. Остается предположить, что имелась в виду знаменитая античная группа, известная как «Фарнезский бык», которую упоминает в своих записках П. А. Толстой.

¹⁸ Список статуй и бюстов, присланных Рагузинским из Венеции 3 сентября 1722 г., известен нам в трех вариантах. Оригинал подписан Рагузинским и содержит цену скульптур. Он датирован марта 1722 г. – временем отъезда «иллирического графа» из Венеции (РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 60, л. 1176–1176 об.). Копии списка, без оценки произведений: Там же, д. 63, л. 1120–1121; д. 94, л. 443–444.

¹⁹ Как видно из этого описания, статуя представляла собой копию с античной «Венеры Медичи» (ныне – Флоренция, Уффици). По-видимому, она не сохранилась.

²⁰ Предложенное ранее отождествление статуи со статуей, по иконографии близкой к Венере с Амуром, но с надписью «Флора» на подножии, которая располагается на каскаде Золотая гора в Петергофе, кажется ныне недостаточно убедительным. Скорее всего, эта «Флора» с пьедесталом и фонтанной чашей не дошла до наших дней.

²¹ Эту и предыдущую статуи невозможно отождествлять с одноименными статуями работы Кабианки из Летнего сада, привезенными еще в 1717 г. Очевидно, обе они не сохранились.

²² Статуи «Архитектура» и «Мореплавание» до недавнего времени находились в Летнем саду. Уже Ж. А. Мацулевич обратила внимание на их близость

к произведениям Пьетро Баратта. По-видимому, они были исполнены скульптором при участии его помощников.

²³ Эта статуя была заказана Рагузинским, очевидно, знаяшим об интересе Петра Великого к конному монументу Марку Аврелию в Риме. Можно предположить, что она была небольшого размера и без фигуры всадника. Последнее упоминание в документах статуи относится к 1841 г. Она не дошла до наших дней.

²⁴ Статуя «Антиноя», свободное повторение так называемого «Антиноя-Гермеса» из Музеев Ватикана, до недавнего времени находилась в Летнем саду. По нашему мнению, она могла быть исполнена в мастерской Франческо Кабианки.

²⁵ Статуя, сюжет которой правильно определен Ж. А. Мацулевич как «Юность», до недавнего времени находилась в Летнем саду. По нашему мнению, возможным автором статуи является Антонио Тарсиа.

²⁶ Статуи муз Терпсихоры и Эвтерпы, подписанные братьями Джузеппе и Паоло Гроппелли, до недавнего времени находились в Летнем саду.

²⁷ Знаменитая статуя «Религия» работы Антонио Коррадини находилась в Летнем саду до 1795 г., когда вместе со статуей «Вера» того же Коррадини была перенесена в Зимний дворец, где обе скульптуры стояли, фланкируя трон в Георгиевском зале. Они серьезно пострадали во время пожара Зимнего дворца в 1837 г. В настоящее время нижняя часть статуи «Религия» находится в Музее-заповеднике «Петергоф».

²⁸ Статуя «Сладострастие», по-видимому, созданная в мастерской братьев Гроппелли, до недавнего времени находилась в Летнем саду.

²⁹ Небольшая группа «Борьба лапифов с кентавром» находилась до конца XVIII в. в Гrotte Летнего сада, а ныне – в Эрмитаже. Она не подписана, но является характерным произведением скульптора Франческо Бертоса.

³⁰ Как представляется, именно это описание лучше подходит к статуе с каскада Золотая гора в Петергофе. По нашему мнению, автором ее был Пьетро Баратта.

³¹ Статуя отождествляется со статуей Ганимеда высотой 128 см, хранящейся в Музее-заповеднике «Царское Село». Она показывает определенную близость к произведениям Джузеппе Торретто.

³² Статуя «Геба», парная к предыдущей, по-видимому, не сохранилась.

³³ Стол идентифицировать не удалось.

³⁴ Имеется в виду польский король Август II Сильный, также приобретавший скульптуру в Венеции и Риме.

³⁵ Представляется вполне вероятным, что четыре бюста из этой серии, исполненные из селенита, в настоящее время хранятся в Эрмитаже.

³⁶ В обеих копиях добавлен еще один ящик: «№ 40 ящик в нем образец одной фантанны из воску».

³⁷ «Сигнификация статуов» прилагается к «доношению» Рагузинского, поданному в Кабинет Екатерины I в марте 1725 г., в котором речь идет о заказанных в Венеции скульптурах.

³⁸ Речь идет о мраморной группе, подписанной Пьетро Баратта и датированной 1723 г., которая находится в Летнем саду. До начала 1980-х гг. она числилась под неправильным названием «Мир и изобилие». Из данного документа,

подробно разъясняющего все символические детали, следует, что на самом деле группа должна называться «Аллегория Ништадтского мира».

³⁹ На самом деле высота группы 175 см. Рагузинский, находясь в Петербурге, никак не мог видеть ее в оригинале, чем, по-видимому, и объясняется эта неточность.

⁴⁰ Здесь упоминаются мраморные статуи «Воинская доблесть» работы Антонио Тарсия и «Слава» работы Альвизе Тальяпьетра, заказанные одновременно с предыдущей группой. Обе они сохранились и находятся ныне в Государственном музее-заповеднике «Царское Село».



Антонио Мария Дзанетти.
Портрет графа Саввы. Венеция,
Фондацьоне Джорджо Чини



Пьетро Баратта.
Мир.
Государственный музей-заповедник
«Павловск»



Пьетро Баратта.
Правосудие.
Государственный музей-заповедник
«Павловск»



Антонио Тарсия.
Немезида.
Санкт-Петербург, Летний сад



Антонио Тарсия.
Рок.
Санкт-Петербург, Летний сад



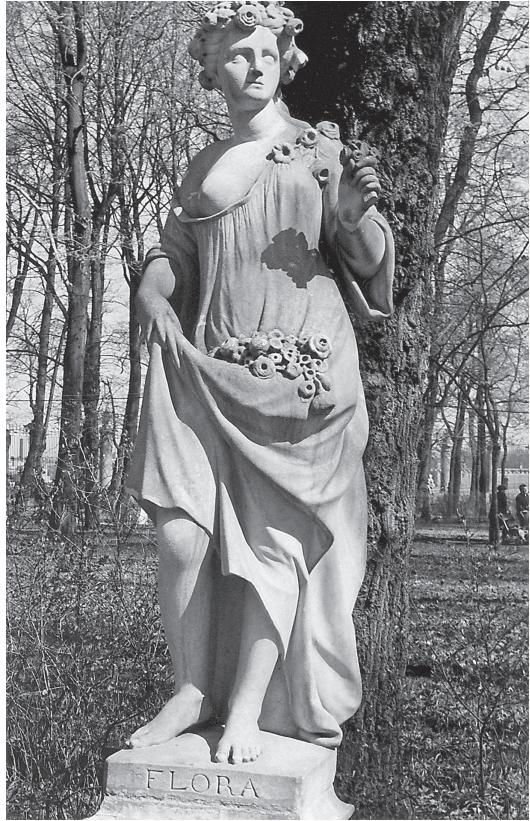
Джованни Бонацца.
Аврора.
Санкт-Петербург, Летний сад



Джованни Бонацца.
Полдень.
Санкт-Петербург, Летний сад



Джузеppe Торретто.
Адонис. Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж



Генрих Мейринг.
Флора.
Санкт-Петербург, Летний сад



Римский скульптор конца XVII–начала XVIII в.
Св. Тереза (?).
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



Джованни Дзордзони.
Оплакивание Христа.
Санкт-Петербург, Музей истории города



Пьетро Баратта.

Андромеда.

Государственный музей-заповедник
«Петергоф»



Пьетро Баратта.

Флора с купидоном.

Государственный музей-заповедник
«Петергоф»



Джузеppе и Паоло Гроппелли.
Талия.
Санкт-Петербург, Летний сад



Джузеppе и Паоло Гроппелли.
Диана.
Санкт-Петербург, Государственный
Эрмитаж



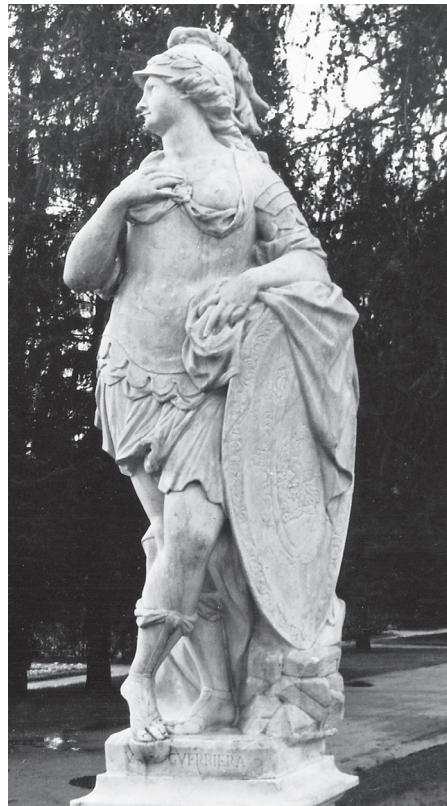
Пьетро Баратта и мастерская.
Мореплавание. Санкт-Петербург,
Летний сад



Пьетро Баратта и мастерская.
Архитектура. Санкт-Петербург,
Летний сад



Альвизе Тальяпьетра.
Слава.
Государственный музей-заповедник
«Царское Село»



Антонио Тарсия.
Воинская доблесть.
Государственный музей-заповедник
«Царское Село»

ИСТОРИЯ ОДНОЙ СТАТУИ

До недавнего времени эта статуя, ныне стоящая в экспозиции Дворца Меншикова, украшала небольшой, но очень уютный Висячий сад Малого Эрмитажа. Большинство статуй, находившихся в нем, были объединены в единый ансамбль достаточно поздно – в конце 1930-х гг. В то же время создатели этой экспозиции под открытым небом правильно почувствовали единство скульптуры и соответствие статуй друг другу. Действительно, большинство этих произведений было создано в конце XVII–начале XVIII в. Их объединяет близкое понимание красоты, связанное с чуть манерным идеалом позднего барокко, ставшего в начале XVIII в. интернациональным. Большинство статуй имело и похожую историю: они попали в Россию в петровское время, украшали Летний сад, а затем после ряда перемещений попали в Висячий сад.

Одна из статуй, изображающая богиню охоты Диану, привлекает внимание сначала своей необычностью.¹ Богиня изображена полулежащей на земле. Она опирается локтем правой руки на колчан со стрелами. Легкая туника облегает ее стройное тело, оставляя открытыми руки и ноги выше колен. Перед отдыхающей богиней сидит обнаженный мальчуган – путто, держащий собачку, так что композиция скорее является группой, чем одиночной статуей. Обе фигуры, несмотря на разницу масштабов, дополняют друг друга и как бы находятся в диалоге между собой. Линии складок струятся легко и музикально, подобно журчанию ручейка. Лицо Дианы привлекает миловидностью, оно оживлено чуть заметной улыбкой.

«Диана» относится к числу «лежащих» статуй, которые были довольно распространены в XVII–XVIII вв., но почти не дошли до нашего времени. Хотя скульптор и создал ее в начале XVIII в., он отразил в своем создании также определенные классицистические тенденции. Одним из отдаленных источников статуи могла послужить, например, знаменитая «Клеопатра» или «Аriadна» из Ватиканских музеев в Риме, римская копия с оригинала пергамской школы II в. до н. э.

Статуя Дианы ставит перед историками искусства ряд вопросов. Однако не спорный сюжет или проблема авторства заставляют нас избрать ее предметом исследования: на плинте спереди обозначен сюжет («DIANA»), а сзади скульптор позаботился вырезать свое имя – Джузеппе

Торретто («OPVS GIVSPPE TORRETI»). Нас привлекает не атрибуция «Дианы», а почти уникальная возможность проследить всю историю статуи, начиная с ее заказа в Венеции и кончая многочисленными перестановками в Петербурге.

Несколько слов о скульпторе. Джузеппе Торретто (1661–1743) принадлежал к числу наиболее известных венецианских ваятелей начала XVIII в. Он родился в Паньяно в 1661 г., возможно, учился у Генриха Мейринга, скульптора немецкого происхождения, известного в Италии под именем Меренго. В 1710 г. Торретто совершил путешествие в Рим вместе со скульптором Пьетро Баратта, чьи произведения также присутствуют в Петербурге, и архитекторами Доменико Росси и Скальфаротто. После возвращения Торретто исполнил немало ответственных заказов в Венеции: статую архангела Михаила для церкви Скальци и Мадонны с младенцем для церкви Санта Джустина (1716); алтарь св. Варвары в церкви Санта Мария Формоза (1719); статую «Невинность» для церкви Санта Мария дель Кармине (1721). Мастер работал также для венецианской провинции, в частности создал фигуры главного алтаря собора в Удине (1717). Торретто умер в глубокой старости 13 октября 1743 г.² Как и Баратту, Торретто относят к классицистическому направлению в венецианской пластике своего времени.

Известно, что большинство статуй и бюстов, украшающих Летний сад, а также сады и парки Пушкина, Павловска и Петергофа, было приобретено в Венеции графом Саввой Лукичом Владиславичем, обычно называвшимся в России Рагузинским (1669/70–1738). Именно изучение переписки Рагузинского с Петром Великим и его кабинет-секретарем А. В. Макаровым позволяет проследить историю создания «Дианы». Рагузинский прибыл в Венецию в начале августа 1716 г. и сразу занялся заказом и приобретением статуй. В число первых 6 заказанных статуй вошли «Иустициа» и «Паце», «Адонис» и «Венера», «Флора» и «Зефир», которые должны были быть готовы к марта 1717 г. По крайней мере, четыре из этих статуй дошли до наших дней. «Правосудие» и «Мир», подписанные Пьетро Бараттой, находятся ныне в Павловске. «Адонис» работы Джузеппе Торретто украшает ныне вестибюль Главного входа в Зимний дворец (Эрмитаж). Ему же принадлежала и несохранившаяся парная «Венера». Наконец, «Флора» с подписью Генриха Мейринга до сих пор находится в Летнем саду, в то время как парный «Зефир» утрачен. Чуть позднее в письме из Копенгагена от 8 сентября Петр Великий, удовлетворенный ценой статуй, распорядился заказать еще 12 статуй на определенные сюжеты (но в списке значилось только 11 сюжетов). Эти статуи также были исполнены ведущими мастерами в Венеции и вместе с указанными выше отправлены в Петербург весной 1717 г. Из них сохранились 9, которые находятся до сих пор в Летнем саду: «Ночь», «Аврора», «Вечер» и «Полдень», подписанные Джованни Бонацца, «Рок» и «Немезида» с подписью Антонио Тарсиа, «Сатурн», «Помона» и «Вертумн»

подписаны именем Франческо Кабианки. Две статуи нимф, заказанные Петром Великим, очевидно, тождественны «Нереиде» работы Антонио Коррадини (в Летнем саду, но во многих частях реставрирована) и несохранившейся «Нимфе» (того же скульптора).

Тогда же, осенью 1716 г., Рагузинский заказал еще две статуи, которым он дает следующее описание: «Венере младая приходит из лову с собачкою умывается при кладезе лежаща в белой рубахе»; «Нарцизе лежащий с другой стороны кладеза осмотряли в воде красоту Венесеву, приображается в цветок».³ Оставим на совести Рагузинского некоторую неточность в изложении мифологического сюжета и послушаем его комментарии к этим статуям: «По росписе вашего величества велено едну статуу подрядить Быка, а не написано лежащаго, или стоящаго. Разсуждают здешни мастери, что Бык стоящий на ногах очен чежел, и могут ноги сломитися, а статуа пречежелая, и коштом (ценой. – С. А.) станет более трех статуов человеческих, для того что мрамори очен много на оную надобно, и того для разсудили за благо вместо Быка делать младаго Нарциза, смотряющаго в воду любовь и сень венесеву. Другу же статуу младаго Венуса, приходящаго из лову купающагося с собачкою берзою, и с ребенкою оную держащую, и сии два коштом 120 червенных, для того что от иных менше, и сидящей на мраморовой доске без пьедесталов».⁴

Если в мифологии Рагузинский мог напутать, то по части коммерции и цены он, несомненно, не мог промахнуться. Большинство мраморных статуй высотой 190–200 см вместе с их пьедесталами оценивалось в 100 золотых дукатов (червонных). Лежащие статуи, как указывает Рагузинский, стоили дешевле, потому что мраморный блок можно было обрабатывать с трех сторон, а не с четырех, как при создании «круглой» статуи. Дополнительную экономию давал также отказ от пьедестала. Наконец, и размеры этих статуй были более скромными.

Из описания Рагузинского видно, что статуя «Венеры», заказанная в 1716 г., имела много общего с «Дианой» из Эрмитажа. Неясно только, какая связь могла возникнуть между статуями быка и Нарцисса. Возможно, и здесь Рагузинский допустил какую-то ошибку, потому что Макаров в ответном письме от 14 декабря 1716 г. недоумевал: «...в приложении о статуах ваше превосходителство пишете о быке что оного стоячего или лежачего делат. И о такой статуре к вашему превосходителству от его величества не писано но разве на словах от его величества вашему превосходителству приказано...».⁵ Предположительно «на словах» речь могла идти о знаменитой скульптурной античной группе, известной под называнием «Бык Фарнезе», которая тогда находилась в Палаццо Фарнезе в Риме (ныне – Неаполь, Национальный археологический музей). О ней, в частности, упоминает Петр Андреевич Толстой в своем описании путешествия по Европе, и можно понять, что она произвела на него сильное впечатление: «В том доме видел высеченного из одного камня быка превивною работою зделанаго...».⁶ Возможно, что желание получить копию

этой композиции как-то обсуждалось и с Петром Великим, однако это намерение не было понято, и замысел остался неосуществленным.

Тем временем Джузеппе Торретто продолжал свою работу над статуями «Венеры» и «Нарцисса», чтобы закончить их к весне 1717 г. А когда закончил – понял, что изобразил скорее не Венеру, а Диану со свойственными ей атрибутами. Неизвестно, пришлось ли ему уговаривать Рагузинского о необходимости изменить сюжет, но в «Росписи присланым мраморовым вещам от Рагузинского», сохранившейся в архиве (без даты, но относящейся к 1717 г.), значатся «2 гропи сиречь статуи, изобразующии нарциза и диану лежащих при кладезе».⁷ В этом же списке простоявлеена и цена обеих статуй – 100 червонных. Таким образом, по-торговавшись с мастером, Рагузинский смог сэкономить еще 20 червонных из «государевых денег». Теперь у нас не остается никаких сомнений, что статуя «Дианы» из Висячего сада и была той «Венерой», которую заказал Рагузинский осенью 1716 г. Как и парный «Нарцисс», она была исполнена Джузеппе Торретто между сентябрем 1716 и марта 1717 гг. Обе статуи отражены в так называемом альбоме 1717 г., представленном Рагузинским Петру Великому при встрече во Франции весной 1717 г., и эти рисунки окончательно снимают все возможные вопросы.⁸

Какова же была дальнейшая судьба парных статуй? Весной 1717 г. морским путем они были перевезены в Петербург и заняли почетное место в Летнем саду. В описи скульптуры Летнего сада 1728 г. они, почти единственные из всех статуй, названы со своими сюжетами. «2 статуи нарциза и дианна лежащие на деревянных педесталах» значатся в одном из уголков сада «в квартале где лужок».⁹ В 1771 г. «Нарцызус» и «Диана» находились в маленьком садике Эрмитажа, павильона, построенного Франческо Бартоломео Растрелли.¹⁰ В связи с началом строительства Михайловского замка «Диана» была перенесена в Гrot Летнего сада, находившийся на берегу Фонтанки. Здесь она пребывала до 1801 г., а потом, когда Гrot было решено разобрать, ее перенесли в Таврический дворец.¹¹

В 1835 г. скульптору В. И. Демут-Малиновскому было поручено «исправить и вычистить для постановки в Эрмитажный садик Зимняго дворца» ряд статуй. В их числе значилась и «лежащая Диана при ней мальчик с собакою».¹² После этого статуя, однако, попала в Зимний садик Таврического дворца, где она зафиксирована в 1859 г.,¹³ а затем – в Эрмитаж.

Гораздо меньше повезло «Нарциссу». По-видимому, уже в конце XVIII в. он был сильно поврежден и нуждался в реставрации. Его рассматривали как «инвалида», непригодного к использованию в качестве декоративной статуи. В 1824 г. статую перевезли в скульптурную мастерскую, находившуюся тогда в Михайловском замке. Она значится в списке как «Нарциз, без рук и поврежденной...».¹⁴ В 1841 г. «Нарцисс» упоминается как хранящийся в «магазинах Гоф-интенданской конторы» и нуждающийся в реставрации. Ему следовало «приделать вновь 2 руки,

левую коленку, нос, частями платье, у ноги палец и вычистить».¹⁵ Судя по всему, эта реставрация так и не была осуществлена, и в середине XIX в. статуя Нарцисса прекратила свое существование. Может быть, ее фрагменты до сих пор находятся в земле на территории Летнего сада...

Вернемся тем временем во дворец Меншикова, где находится «Диана», и еще раз посмотрим на статую. Немало пришлось перенести ей, прежде чем она попала в Эрмитаж. Но и теперь она радует глаз любителей искусства. А ее сходство со знаменитой статуй «Полины Боргезе» работы Антонио Кановы, по-видимому, не случайно. Одним из учеников Джузеппе Торретто, автора «Дианы», был его племянник Джузеппе Бернарди, также прозванный Торретто (1694–1774), ставший, в свою очередь, одним из учителей юного Кановы. Так тоненькая, но все же заметная ниточка связывает скромного венецианского ваятеля Джузеппе Торретто с прославленным художником, чье имя гремело в Европе в начале XIX в.

Впервые опубликовано: *Андросов С.* История одной статуи петровского времени // Искусство. 1987. № 4. С. 67–69.

¹ Инв. № Н. ск. 514. Высота 60 см, длина 109 см. Статуя передана в Эрмитаж в 1912 г. из квартиры, находившейся на территории Зимнего дворца.

² *Semenzato C.* 1) Giuseppe Torretto // Arte Veneta. 1964. XVIII. Р. 123;

2) La scultura veneta del Seicento e del Settecento. Venezia, 1966. Р. 38, 106.

³ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 33, л. 437 об.

⁴ Там же.

⁵ РГАДА, ф. 468, оп. 43, д. 3, л. 79.

⁶ Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе. 1697–1699. М., 1992. С. 201.

⁷ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 37, л. 361.

⁸ *Неверов О. Я.* Новые материалы к истории скульптурного убранства Летнего сада // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1986 г. Л., 1987. С. 309.

⁹ РГИА, ф. 467, оп. 2, д. 69, ч. 1, л. 20 об.

¹⁰ РГИА, ф. 470, оп. 1 (93/527), д. 3, л. 7 об., 33.

¹¹ Там же, оп. 1 (86/520), д. 25, л. 29; оп. 2 (133/567), д. 7, л. 60.

¹² Там же, оп. 1 (86/520), д. 62, л. 15.

¹³ Архив Государственного Эрмитажа, оп. VI «Ж», д. 36, ч. 1, № 1158.

¹⁴ РГИА, ф. 470, оп. 1 (93/527), д. 12, л. 3.

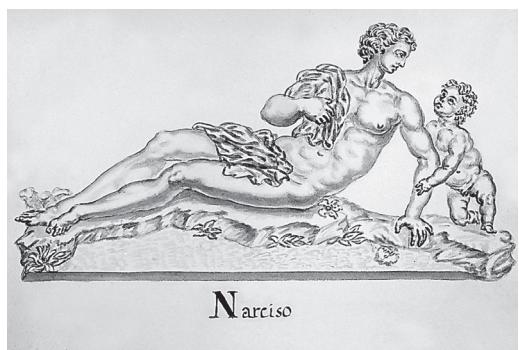
¹⁵ Там же, д. 18, л. 9 об.



Джузеppe Торретто.
Диана.
Санкт-Петербург. Государственный Эрмитаж



Неизвестный художник.
Зарисовка статуи «Диана».
Санкт-Петербург,
Библиотека Российской академии
наук



Неизвестный художник.
Зарисовка статуи «Нарцисс».
Санкт-Петербург,
Библиотека Российской академии
наук

НИДЕРЛАНДСКАЯ СКУЛЬПТУРА В РОССИИ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ

До недавнего времени практически вся скульптура, привезенная в Россию при Петре Великом, по традиции считалась итальянской, и только последние исследования показали, что в Петербурге сохранились также произведения фламандских и голландских ваятелей, входившие в состав коллекции Петра I.

Так, три мраморные статуи из Летнего сада могут быть с уверенностью приписаны фламандскому мастеру Томасу Квеллинусу (1661–1709), долго работавшему в Дании: «Минерва», «Флора» (?) и «Церера». На основании имеющихся документов можно предположить, что первоначально Летний сад украшали 9 или 10 статуй работы Квеллинуса или его мастерской.¹ Вероятно, именно их видел в 1710 г. в Летнем саду датский посланник Юст Юль; таким образом они относятся к числу самых ранних приобретений Петра Великого. Тем не менее вопрос о том, где был приобретен этот интересный комплекс, остается открытым из-за отсутствия документов.

Юст Юль прямо указывал, что статуи Летнего сада «вывезены из садов польских магнатов».² Швед Ларе Юхан Эренмальм, побывавший в Петербурге в 1710–1712 гг., упоминал «четыре изображения, или статуи из мрамора, которые были привезены в Петербург из Варшавы в Польше».³ Впрочем, здесь речь идет, по-видимому, о бюстах. Наконец, Савва Владиславич-Рагузинский также упоминал портретный бюст Яна Собеского из Летнего сада как привезенный «из Польши».⁴

Откуда на самом деле была привезена скульптура? В статье 1986 г. нами было высказано предположение, что статуи и бюсты Летнего сада могли происходить из замка Олеско, к востоку от Львова, до начала XVIII в. принадлежавшего семье Собеских.⁵ Позднее удалось обнаружить более конкретное указание на первоначальное местонахождение статуй и бюстов. Известный римский хронист Франческо Валезио записал 27 октября 1707 г.: «...царь Московии похитил из Виллануовы около Кракова, места отдыха покойного короля Джованни Субески (Собеского), несколько статуй и редкостей, послав их к Москве».⁶ Неизвестно, сколь достоверен был источник информации, которым здесь пользовался Валезио. Одна ошибка сразу бросается в глаза: Виланов находится не около

Кракова, а около Варшавы. Тем не менее свидетельство заслуживает большого внимания. Еще ранее мы обращали внимание на сходство статуй, украшающих фасад дворца в Вильянове и приписываемых некоему Мастеру АС, с произведениями Томаса Квеллинуса.⁷ Теперь же нам кажется возможным предположить, что таинственный Мастер АС не только знал произведения Томаса Квеллинуса, но тождествен этому скульптору на ранней фазе его развития. Такое предположение вполне подтверждает информацию Валезио.

Вероятно, в Берлине в 1716 г. Петр Великий получил в подарок от короля Пруссии Фридриха Вильгельма I несколько статуй, о чем сообщает в своих мемуарах принцесса Фредерика-София-Вильгельмина.⁸ Как кажется, в их число входили две забавные мраморные фигурки мальчиков, изображающие «Азию» и «Африку», подписанные работавшим в Берлине голландским скульптором Бартоломеусом Эггерсом (около 1630–до 1692) и датированные 1689 г. В XVIII в. обе они украшали Летний сад, откуда были в конце века переданы в Гоф-интенданцкие магазейны, а затем до середины XIX в. находились в Таврическом дворце в Петербурге. В настоящее время обе статуи принадлежат к коллекции Эрмитажа и экспонируются во дворце Меншикова в С.-Петербурге.⁹

Однако кроме этих, уже опубликованных и до какой-то степени изученных произведений в России петровского времени существовало значительное число статуй и бюстов, выполненных, очевидно, в Голландии, которые до сих пор не были отмечены в литературе. Речь идет о значительном комплексе свинцовых статуй, заказанных для России Борисом Ивановичем Куракиным, который с 1711 г. совмещал обязанности русского посла в Англии и Голландии.

Уже 24 марта 1716 г. Петр I поручил Куракину заказать «на пробу в Англии и Голландии по одному горшку медному и по одному свинцовому или оловянному чтоб всех было четыре».¹⁰ Вслед за этим, очевидно, последовало распоряжение о заказе свинцовых статуй с пьедесталами и балюсами. Возможно, обрывок этого письма Петра I, адресованного некоему полковнику, сохранился в Кабинете. В нем поручается подрядить «зделать в Голландии статуи свинцовые и урны».¹¹ Почти одновременно аналогичные указания получили русские дипломаты и агенты во многих европейских странах.

О выполнении приказа Куракин доносил царю из Гааги уже 11 августа 1716 г.: «По указу вашего величества все статуи подряжены, а за какую цену в приложенной ведомости изволите усмотреть такою же ценою всем прочим например ежели какие изволите делат...».¹² Из прилагаемых документов видно, что речь идет о 60 статуях высотой в 6 футов и 20 бюстах, которые следовало «фть из свинцу смешенными другими металми для крепости лутчей препорцио и самым добрым мастерством».¹³

Интересны сведения о стоимости статуй, которые приводил Куракин. Позолоченные статуи «без платья» оценивались в 160 гульденов или

64 ефимка (талера), а «с платьем» – в 185 гульденов или 74 ефимка. Статуи без позолоты стоили несколько дешевле: обнаженные – 130 гульденов или 52 ефимка, а задрапированные – 140 гульденов или 70 ефимков. Кроме того, Куракин уточняет: «Ежели при которой статуи будет купидо или какой зверь, или птица, за такую сверх вышепомянутой цены прибавить к золоченой 20 гулденов а без позолоты 8 гулденов а есть ли на одной педестал две персоны такая считается вдвое ценою».¹⁴ Куракин далее сообщал о заказе двух первых статуй «бес платья которые называются глодиаторис и венус». Поскольку их предполагалось позолотить, они оценивались в 160 гульденов.¹⁵ Как видно из дальнейшего, вторая статуя представляла «Венеру Пудика».

Особый интерес вызывает приложенный Куракиным список 60 заказанных статуй, в котором простираются листы, указывающие на издание, послужившее источником вдохновения литейщиков (см. Приложение к статье). Нам удалось установить, что источником для первых 46 статуй здесь послужило гравированное издание скульптуры Версаля, опубликованное в 1695 г. Симоном Томассеном и позднее неоднократно переиздававшееся.¹⁶ Вместе с тем Куракин, очевидно, произвел некоторый отбор, отвергнув по каким-то соображениям ряд произведений. Можно предположить, что он отдавал предпочтение одиночным статуям перед дорогостоящими группами и сериями перед разрозненными фигурами. За 46 статуями следует список на 14 статуй, выбранных «из разных листов», в котором также указаны номера по каким-то неидентифицированным изданиям, и наконец, бюсты 12 «цесарей римских» и 8 «философов старых» (без указания номеров).

Как можно предположить, статуи были завершены и позднее благополучно доставлены в Петербург. 4 мая 1717 г. Петр I давал указания «камисару Левкину» выплатить 861 гульден 16 штиверов «за перевоз от Гаги до Амстердама статуй и горшков» по росписи, представленной Куракиным.¹⁷

По сведениям Бориса Неронова, заведовавшего Садовой конторой, в 1717 г. были привезены в Петербург заказанные Куракиным «28 фигур свинцовых» (очевидно, статуй), «8 фигур свинцовых поясных» и «8 горшков свинцовых больших для садки дерев». В 1718 г. от того же Куракина было прислано «статуй свинцовых с педесталами 32», а также «статуй же свинцовых поясных 12».¹⁸ Поскольку общее количество составляет 60 статуй и 20 бюстов, нет сомнений, что эти записи относятся именно к скульптуре, заказанной Куракиным в 1716 г.

На основании имеющихся косвенных данных можно сделать вывод, что свинцовые статуи и бюсты создавались в Голландии, скорее всего, в Гааге. Во-первых, в цитированном письме Петра Великого речь шла о перевозе скульптуры из Гааги в Амстердам (откуда корабли отправлялись в Петербург). Во-вторых, цена статуй указывалась Куракиным в гульденах

с переводом стоимости в ефимки. Наконец, если не названный по имени полковник тождествен с Куракиным, то из письма Петра I явно следует, что скульптура заказывалась в Голландии.

Ознакомившись лично с мраморными статуями, привезенными из Венеции, и свинцовыми из Голландии, Петр Великий, судя по всему, был ими вполне удовлетворен и в дальнейшем следовал той же самой схеме. 8 ноября 1719 г. он писал Куракину: «При сем посылаем к вам два чертежа нишам с надписми которые потребны для убирания Грота здесь в нашем огороде против которых чертежей подрядите зделать в Голандии статуи и прочее что к тому принадлежит ис чистого мармору разных цветов как в описи написано к чему надобно тако ж и других материалов а имянно меди латуни и свинцу что усмотрите пространно на описи тех чертежей а ежели вы разсудите что мраморовые штуки лутче и дешевле зделат в Италии то отпишите туды к своим кореспондентам чтоб там зделали а что принадлежит из меди и свинцу то бы дешевле стало в Голандии...».¹⁹

Сама постановка вопроса в письме Петра Великого подталкивала Куракина на заказ мраморных ниш, орнамента (?) и статуй (?) для Грота из Летнего сада в Италии, однако свинцовые статуи совершенно недвусмысленно предписывалось заказать именно в Голландии. Возможно, эти статуи действительно были заказаны, исполнены и в следующем 1720 г. отправлены в Россию, но документы об этом пока не обнаружены.

Чуть большей информацией располагаем мы о следующем заказе Петра Великого. 7 декабря 1721 г. царь писал Куракину: «По приложенной при сем росписи велите подрядить зделать в Голандии статуи свинцовые и урны...».²⁰ Это были 12 аллегорических изображений месяцев и 12 ваз: «12 статуй свинцовых которые показуют 12 месяцев своими знаками... 12 урнов свинцовых же...».²¹ Эти статуи были сделаны уже к марта 1722 г., когда предполагалось отправить их в Петербург морским путем, а вазы, судя по всему, уже были к тому моменту посланы в Россию.²² Следует отметить, что и на сей раз в письме Петра Великого речь идет прямо о заказе свинцовых статуй в Голландии.

Таким образом, из Голландии в Петербург было привезено значительное число скульптуры. Следует говорить, на основании приведенных документов, по меньшей мере о 72 статуях в натуральную величину, о 20 бюстах (сюжеты статуй и бюстов нам неизвестны), а также о 12 вазах. Конечно, они должны были составлять значительный комплекс и даже, по-видимому, оказали некоторое влияние на развитие декоративной пластики в России. Известно, что работавший здесь скульптор из Флоренции Бартоломео Карло Растрелли много работал в свинце, материале весьма редком для Италии. Именно в этой технике выполнены были им декоративные композиции для Петергофа, в том числе знаменитый «Самсон со львом», «Нептун на колеснице» и «Диана». Использовалась эта

техника и другими мастерами, работавшими в Петербурге. В частности, в Летнем саду были созданы из свинца статуи и группы на сюжеты басен Эзопа. Тому же Растрелли приписывается композиция, изображавшая Нептуна и его спутников в Гроте Летнего сада.

По имеющимся документам, конечно, не всегда удается отделить свинцовую пластику голландского происхождения от созданной в России, но, как правило, и те и другие произведения ждала здесь одинаково печальная судьба.

Так, по описи, составленной в 1728 г., в Летнем саду и в сооружениях, расположенных на его территории, числилось 26 свинцовых статуй и одна группа, а также 8 ваз. В Петергофе же в 1736 г., не считая трех композиций работы Растрелли, находилось 39 свинцовых позолоченных,²³ 36 свинцовых статуй без позолоты и 4 статуи из свинца без уточнения.²³ Отсюда можно заключить, что большинство скульптуры, привезенной из Голландии, попало в Петергоф.

Наводнение, сопровождавшееся сильной бурей в Петербурге 10 сентября 1777 г., оказалось очень тяжелым для Летнего сада. Было вырвано с корнями много деревьев, опрокинуты статуи и бюсты, сломаны павильоны и беседки. От этого удара Летний сад, переставший к тому времени быть дворцовым садом, так и не смог оправиться, и приводить его в прежний вид явно не торопились.

После наводнения 1777 г. фонтаны, которые украшали статуи, созданные на сюжеты басен Эзопа, были разобраны. В 1781 г. в «магазайны» отправили и свинцовые статуи из Грота, изображавшие Нептуна и его свиту. Позднее «те свинцовые фигуры по требованиям к разным по ведению сей канторы работам... когда на какую надобность какому мастеру потребно свинцу по определениям сей канторы за неимением другого свинцу из магазеин сей канторы все изросходованы по частям...».²⁴

Остававшиеся на территории Летнего сада свинцовые статуи также были беззащитны перед лицом вандализма, тем более что свинец использовался для разных работ. В ночь на 23 апреля 1786 г., например, были сброшены с пьедесталов целых четыре статуи: «во 2 Летнем саду в бывшей фабольной роще у называемого яблоншнаго фонтана четыре свинцовые фигуры незнамо ком с пьедесталов на землю свалены, отломав и унесено у одной две руки и нога, у другой одна рука, а у третей одна ж рука помята...».²⁵ И все же какая-то часть свинцовых статуй и ваз просуществовала в Летнем саду до самого конца XVIII в., и в ведомости скульптуры, переданной в июле 1797 г. из Летнего сада в Гоф-интендантские магазайны, значились «свинцовых фигур в человеческой возраст 10... вазов свинцовых позолоченных 2».²⁶ Дальнейшая судьба этих произведений неизвестна.

Примерно то же самое можно сообщить о свинцовой скульптуре, укравшей Петергоф. Уже в 1744 г. скульптор Конрад Оспер сообщал в Канцелярию от строений о поврежденных статуях, одну из которых надлежало «за ветхостию переделать вновь».²⁷ Документы 1777 г. упоминают,

что статуи из «Нептунового бассейна весма погнулись и переломались и свинец перержавел».²⁸ И все-таки к 1794 г. основные скульптурные композиции Петергофа – «Самсон со львом», статуи Большого каскада, «Нептун на колеснице» продолжали существовать. Они были заменены бронзовыми статуями только на рубеже XVIII и XIX вв. По той же, довольно нечеткой «сдаточной» описи 1794 г. можно высчитать, что в Петергофе находились и одиночные свинцовые статуи, вероятно, из числа заказанных Куракиным в Голландии: «фигур свинцовых стоячих двенадцать» при Марлинской каскаде²⁹ (вероятно, изображения 12 месяцев). На Гроте Большого каскада находились «ваз свинцовых золоченных с крышками» 10 и «урнов свинцовых восемь».³⁰ Четыре «фигуры свинцовых стоячих» находились «при руинской каскаде» и 6 таких же статуй – «в момплезирском садике».³¹ Наконец, некоторое число статуй и ваз уже пребывало к этому времени в кладовых и мастерских.

По описи 1859 г. в Петергофе на каскаде «Золотая гора» еще значились 6 статуй в натуральную величину, каждая с указанием «весма ветхая и поврежденная». Возможно, это были последние из скульптур, приобретенных в Голландии Куракиным. До наших дней ни одна из них не сохранилась.

Таким образом, изучение даже частного вопроса показывает глубокие и прочные связи Голландии с Россией в петровское время. И если статуи, созданные в Голландии для петербургских заказчиков, оказались недолговечными, то сохранившиеся документы свидетельствуют об этом интереснейшем ансамбле.

Впервые опубликовано: Androsov S. Нидерландская скульптура в России петровского времени // Russia and the Low Countries in the Eighteenth Century. Groningen, 1998. Р. 181–190.

¹ Андросов С. О. Произведения Томаса Квеллинуса в Летнем саду // Музей-6. 1986. С. 54.

² [Юль Ю.] Записки Юста Юля датского посланника при Петре Великом (1709–1711). М., 1899. С. 203.

³ Цит. по: Беспятых Ю. Страницы старинной рукописи // Нева. 1982. № 5. С. 187.

⁴ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 28, л. 583. Ср.: Андросов С. О. Рагузинский в Венеции: приобретение статуй для Летнего сада // Скульптура в музее. Л., 1984. С. 66.

⁵ Андросов С. О. Произведения Томаса Квеллинуса... С. 59.

⁶ Valesio F. Diario di Roma. [Milano, 1978]. Vol. 3. P. 908 (...il czar di Moscovia haveva da Villanuova appresso Cracovia, luogo di delizie del fu re Giovanni Subieski, tolte alcune statue e rarita, mandandole verso Mosca...).

⁷ Андросов С. О. Произведения Томаса Квеллинуса... С. 60.

⁸ Memoires de Frederique Sophie Wilhelmine, Margrave de Bareith, soeur de Frederic le Grand. Brunswick, 1810. Т. 1. Р. 45.

⁹ Андросов С. О. Новые сведения о скульптуре Летнего сада (по описям XVIII в.) // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1984 г. Л., 1986. С. 247.

¹⁰ Архив ИИ РАН, ф. 270, д. 81, л. 315.

¹¹ РГАДА, ф. 9, отд. I, д. 57, л. 501.

¹² Там же, отд. II, д. 27, л. 535.

¹³ Там же, л. 537.

¹⁴ Там же, л. 534.

¹⁵ Там же, л. 534–534 об.

¹⁶ Tomassin S. Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases, statues, et autres ornements de Versailles. Amsterdam, 1695.

¹⁷ Архив ИИ РАН, ф. 270, д. 84, л. 409.

¹⁸ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 67, л. 1037 об.–1038.

¹⁹ Архив ИИ РАН, ф. 270, д. 91, л. 206.

²⁰ Там же, д. 98, л. 378.

²¹ РГИА, ф. 468, оп. 45, д. 566, л. 2 об.

²² Там же, ф. 467, оп. 2 (73/187), д. 81, л. 206.

²³ Там же, ф. 470, оп. 3 (145/579), д. 239, л. 3–3 об.

²⁴ Там же, оп. 1 (100/534), д. 19, л. 1.

²⁵ Там же, оп. 1 (93/527), д. 7, л. 3 об.

²⁶ Там же, ф. 490, оп. 1, д. 47, л. 7 об.

²⁷ Там же, д. 780, л. 3 об.

²⁸ Там же, д. 834, л. 159.

²⁹ Там же, л. 159–159 об.

³⁰ Там же, л. 160–160 об.

³¹ Там же.

Приложение¹

Выписаны из книги названной Requeil des Figures groupes, Thermes, fontaines, vases et autres ornemens de Versailles и которой нижепоследующие статуи выбраны и подряжены делать folio

1: Bachus	2: Бахус
2: Venus d'Arles	3: Венусдарлес
3: Germanicus	4: Германикус
4: Venus pudique	7: зделана Венусстыдящаяся
5: Jupiter tonnant	13: Юпитер гром испущающий
6: Apolon	17: Аполон
7: Antique	21: Антикве

8: Cleopatre	22: Клеопатра
9: Ceres Antique	23: Церес антикве
10: Faune qui dance	24: Фаун танцующий
11: Antique	26: Антикве
12: Hercules des Farnese	30: Геркулес Фарнезе
13: Hercules comode	32: Геркулес выгодной
14: Apollon pitien	34: Аполон питиен
15: Antinous	36: Антиноус
16: Faune de Borghese	38: Фаун из Борхеса
17: Venus de medicis	39: Венус де Медицис
18: Ganimede	40: Ганимеда
19: le petit Flateur	44: маленькой флетчик
20: Faune	48: фаун
21: Mercure	50: меркуриус
22: Mercure et Psiche	76: Меркуриус и псише
23: Satyre	80: Сатир
24: L'Aer	95: воздух
25: la Terre	96: земля
26: L'Eau	97: вода
27: le Feu	98: огнь
28: le Cholerique	99: холерик
29: le Sanquin	100: сангвиник
30: le Flegmatique	101: флегматик

31: le Melancolique	102: Мелинколик
32: L'Europe	103: Европа
33: 'Afrique	104: африка
34: L'Asie	105: азия
35: L'Amerique	106: Америка
36: le Poeme heroique	107: поэме героической
37: le Poeme lirique	108: поэме лирической
38: le Poeme pastorale	109: поэме пасторалской
39: le Poeme Satyrique	110: поэме сатирической
40: la Fidelite	111: верность
41: la Fourberie	112: фурберие
42: Amphitrite	118: Амфитрите
43: le Point du jour	121: расцветание дня
44: Orphee	123: орфее
45: la Clarte	126: свет
46: Faune aux Raislnes	127: фаун у винограда

Да из разных листов выбраны нижеследующие статуи

47: Mars	12: Марс
48: la Force	52: Сила
49: Selenus	46: Селенус
50: le gout	47: вкус
51: L'ouie	84: слух
52: la presentation	65: презентация
53: Gladiateur	86: мечник зделана
54: Sirene	81: сирена

55: Faunis	90: фаунис
56: Abondance	92: Преизобилие
57: la Paix	108: мир
58: Venus	112: Венус
59: Neptun	200: Нептун
60: Bacante	201: Баканте

Поясных статуй 12: цесарей римских

1: Julius Casar	Юлиус цесарь
2: Tiberius Casar	... Тибериус ²
3: Titus Vespasian	Тит Веспазиан
4: Servius Galba	Галба
5: Caius Caligula	Калигула
6: Vespasianus Augustus	Веспазиан август
7: Nero Claudius	Неро Клавдии
8: Claudius	Клавдии
9: Oct. Augustus	Окт: Август
10: Aulus Vitellius	Ауллюс Вителлий
11: Sylvius Otho	Силвии Отто
12: Flavius Domitianus	Флавии Дометиан

Философов старых

13: Diogene	Диоген
-------------	--------

14 Platon	Платон
15: Seneca	Сенека
16: Socrates	Сократес
17: Homerus	Гомерус
18: Cicero	Цицерон
19: Aristoteles	Аристотель
20: Hippocrates	Гипократ

¹ Список статуй прилагается к письмам Б. И. Куракина к Петру Великому 1716 г. (РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 27, л. 544, 544 об., 545, 545 об. – по-французски и л. 546, 546 об., 547, 547 об. – русский перевод). Мы позволили себе оба списка свести в один для большей наглядности и в целях экономии места.

² Здесь и далее текст частично залит чернилами.



Бартоломеус Эггерс.
Африка.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж

Бартоломеус Эггерс.
Азия.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж

ИСТОРИЯ «ВЕНЕРЫ ТАВРИЧЕСКОЙ»

Хочется остановиться на истории приобретения «Венеры Таврической» более подробно, не только потому что она интересна и очень показательна, но и из-за того, что она чрезвычайно засорена ошибками и легендами у различных авторов, которые, например, с разными подробностями и почти фантастическими ошибками излагают анекдот об обмене статуи на мощи св. Бригитты. При этом ссылаются, как правило, не на подлинные архивные документы, а на работы своих предшественников, которые, в свою очередь, не изучали бумаг петровского времени.

Внимательный анализ показывает, что до недавнего времени все, писавшие о «Венере Таврической», использовали два источника: публикацию 1848 г., подписанную инициалами Ю. Ф., и раздел в книге «200-летие Кабинета Его Императорского Величества», составленный В. Н. Строевым. Рассмотрим оба сочинения более подробно.

Первая статья, как видно из ее заголовка («Археологическое исследование о статуе Таврической Венеры и акты, относящиеся к ея приобретению»), претендовала на документальную точность. Однако на самом деле в ней публиковались не подлинные документы, а лишь их изложение, сделанное в первой четверти XIX в. Поэтому в статье есть отдельные неточности: неправильно назван маршрут доставки статуи в Россию, искажено имя скульптора, реставрировавшего «Венеру», да и ошибочно указание о том, что этому «Легри» принадлежит доделка рук. Тем не менее автор статьи ни слова не говорит о том, что статую обменяли на мощи св. Бригитты: «Папа... назначил статую в подарок Государю с таким объяснением, что хотя, по всем в Риме установленным правилам, нельзя и не позволено вывозить никакой древней вещи, но он сделал то в угодность Государю, признавая себя одолженным за оказанную им, по его требованию, благосклонность к миссионерам». ¹

Легенда об обмене мощей св. Бригитты на античную статую встречается у В. Н. Строева: «...после продолжительных переговоров с папой, кардиналом и губернатором Рагузинский, с согласия Государя, предложил в обмен на статую Венеры мощи... святой Бригитты, которые были захвачены русскими при взятии Ревеля». ² Эта фраза содержит, по меньшей мере, три ошибки, самая серьезная состоит в том, что мощей святой никогда не было в Ревеле. Она тем более удивляет, что В. Н. Строев хорошо

знал документы и обычно был достаточно точен в их интерпретации. И хотя исследователь повторял в дальнейшем положение Ю. Ф., что статуя была уступлена Петру Великому «за благосклонность католическим миссионерам», именно первая информация была подхвачена позднейшими компиляторами, став источником разнообразных фантазий и трудно объяснимых ошибок. При этом историю статуи «обогатили» многочисленными подробностями, которые могут быть объяснены только избытком воображения.³

В начале 1980-х гг. были сделаны важные уточнения в истории приобретения «Венеры Таврической». А. Г. Каминская, по письмам Кологривова, проследила первый этап новой жизни статуи, до ее конфискации римскими властями. Это дало ей возможность решительно отвергнуть легенду об обмене Венеры на мощи св. Бригитты.⁴ И. С. Шаркова уточнила маршрут, по которому статуя попала в Россию.⁵ Наиболее подробно вопрос исследован в нашей статье 1987 г.,⁶ однако в настоящее время ее можно дополнить неизвестными ранее материалами, которые кажутся довольно важными для воссоздания подлинной истории «Венеры Таврической».

История эта довольно сложна и состоит из нескольких этапов, связанных с деятельностью агентов Петра Великого: Юрия Кологривова, Саввы Владиславича-Рагузинского, Петра Беклемишева. Именно в результате умелых и искусных маневров этих дипломатов, которые являлись также и знатоками искусства, «статуя Венусова» была приобретена, освобождена после конфискации, реставрирована в Риме и благополучно доставлена в Петербург.

Первый этап истории «Венеры Таврической» можно проследить по письмам Юрия Кологривова, который не только был единственным русским представителем в Риме, но также располагал значительной суммой денег на покупку скульптуры. Уже весной 1718 г. Рагузинский, по указу царя, выделил Кологривову крупную сумму денег, исчислявшуюся в 10 740 ефимков, на покупку статуй (письмо Рагузинского от 2 мая 1718 г.).⁷ Не испытывая, судя по всему, денежных затруднений Кологривов и во время своего второго пребывания в Риме, куда он вернулся в июле 1718 г. Распоряжение о выделении Кологривову до 30 тыс. рублей на покупку статуй было дано Петром Великим одновременно с разрешением на возвращение Кологривова в Рим.⁸

Именно в «вечном городе» Кологривову удалось приобрести, очевидно, в конце февраля или в начале марта античную статую, ставшую потом столъ знаменитой. Первое упоминание, безусловно к ней относящееся, содержится в письме Кологривова к Петру Великому от 7 марта 1719 г.: «Всенижайше вашему величеству доношу на сих днях купил я статуу мармортную венуса старинная и найдена с месец как могу хоронюся от известного охотника и скульптору вверил которому починить ее не разнит ничем противу Флоренской славной но еще лутче тем что вся целая,

а Флоренская изломана во многих местах. У незнамых людей попалась и ради того заплатил за нее 196 ефимков... и как скульптор говорит тысяч десять стоит и больше только зело опасаюся о выпускे однако же она вашего величества и еще на месеца на два будет починки кругом ее».⁹

Кого имел в виду Кологривов под «известным охотником», оставилось неясным. А. Г. Каминская, например, полагала, что речь шла об Алессандро Альбани (1692–1779), племяннике папы Климента XI, известном любителе искусства и коллекционере.¹⁰ Однако этому предположению противоречат факты. В соответствующей переписке упоминается кардинал Альбани, но кардиналом Алессандро Альбани стал только в 1721 г.¹¹ Еще раньше него стал кардиналом другой племянник папы – Аннибале Альбани (1682–1751). Очевидно, именно он, «племянник папежский», упоминаемый Кологривовым, и был заинтересован стаей Венеры.

«Флоренская славная», с которой Кологривов сравнивает свою покупку, несомненно, знаменитая «Венера Медичи», принадлежавшая с первой половины XVII в. великим герцогам Тосканским и считавшаяся одним из самых замечательных памятников античного искусства. В настоящее время она хранится в галерее Уффици и рассматривается как копия, возможно, афинской школы I в. до н. э. с бронзового оригинала, близкого к типу «Венеры Кnidской» Праксителя.¹²

Наконец, цену статуи в 196 ефимков (т. е. серебряных монет, скорее всего, римских скудо) действительно следует признать низкой. В то время мраморная статуя в натуральную величину, сделанная по заказу современным скульптором, оценивалась в 100 золотых дукатов, что примерно равнялось 200 скудо. В случае особых художественных достоинств цена за такую статую могла доходить до 150 дукатов (столько стоила, например, «Религия» работы Антонио Коррадини в 1722 г.). Конечно, приравнять хорошую античную статую к современной могли только несведущие люди.

В письме от 7 марта Кологривов, очевидно, не без оснований опасался затруднений с вывозом античной статуи из Рима. Его опасения оправдались очень скоро. Скульптор Пьер Легро, которому была поручена реставрация статуи, прислал Кологривову записку по-французски, которая вместе с русским переводом была прислана в Кабинет: «Прислан ко мне указ от господина Фалкониера Губернатора Римского чтоб не давать увозить венуса которую вы привезли ко мне под пенею дву тысяч рублей и еще под наказанием телесным и тако изволите вы идти видеть Губернатора и дать ему ваши резоны. Петр Легро».¹³ В сопроводительном письме Кологривов просил Макарова немедленно довести эту информацию до Петра Великого: «Пожалуй мой государь донеси Его величеству какую помочь дать чтоб у меня не отнели тое статуи понеже очень ластята и уже срисовали и прочат себе а я лутче умру нежели моими трудами им владеть я чуть не пропал ее искал».¹⁴

Одновременно Кологривов обратился за помощью к кардиналу Пьетро Оттобони, занимавшему в Ватикане высокий пост вице-канцлера церкви.

Вероятно, основанием для этого обращения были уже существовавшие ранее контакты с кардиналом. Так, 24 января 1719 г. Кологривов писал: «Получая многие споможения в покупке статуй от кардинала Оттобони, также и в договоре с архитектором Микетти немалое вспоможение он учинил...».¹⁵

В. Н. Строев и многочисленные компиляторы его сочинения рассматривают кардинала Оттобони в числе противников Кологривова, что абсолютно неверно, как можно заключить хотя бы из цитированного письма. В дальнейшем Оттобони неоднократно помогал русским агентам Петра Великого и даже посыпал подарки русскому царю. Давнее знакомство связывало его с Рагузинским, что объясняется венецианским происхождением кардинала (он родился в Венеции в 1667 г., а умер в Риме в 1740 г.). Возможно, что именно через Рагузинского Кологривов и познакомился с Оттобони. Покровителем русских в Риме кардинал оставался и далее, помогая ученикам архитектуры Усову и Еропкину.

Послания Кологривова были получены в Петербурге и произвели там должное впечатление. 11 июня 1719 г. Макаров писал канцлеру Г. И. Головкину: «Его ц[арское] в[еличество] указал послать грамоту к агенту Беклемишеву дабы он старался в Риме достать штату мраморовую именуемую Венуса которую там Юрия Кологривой сторговал и деньги заплатил и как ее задержали о том изволите обстоятельнее усмотрет ис писма Юрия Кологривова... о том же изволите приказат написат писмо и к господину Саве Рагузинскому дабы он о том обще з Беклемишевым старался...». ¹⁶ Выполняя указ царя, Головкин 17 июля послал в Италию два письма – к Рагузинскому и к кардиналу Альбани. Пожалуй, более важно для нас письмо к Альбани, в котором русский канцлер излагал события, увиденные из Петербурга: «...мой Г[осу]д[а]рь отправя от себя одного шляхтича именуемаго Кологривой дабы купить в Риме статуи и другие куриозные вещи который купил от оных одну мраморную названную венерэ и дал оную починить одному сколтору Легро, то оная по приказу господина Фалкониера губернатора римского заарестована и одыне еще ему неотдана. Между тем я воспринимаю честь просит ваше преимущ[ество] соблаговолите исходатайствовать потребные указы вручителю сего или агенту его царского в[еличеств]а пребывающему в Венеции г[оспо]д[и]ну Беклемишеву дабы помянутая статуа ему была отдана». ¹⁷ Примерно так же была освещена история «Венеры» и в письме к Рагузинскому, которому дополнительно были направлены копии с писем Кологривова. В заключение Головкин указывал: «...и понеже помянутая статуа его царскому ве[личеств]у зело угодна и весма потребна, того ради повелел его ве[личеств]о к вашему благородию писат, дабы вы б аще с агентом господином беклемишевым об освобождении помянутой оной из Риму... старание прилежное приложили». ¹⁸

Примерно тогда же, когда Головкин писал свои письма, еще не зная, чем закончатся его старания, Кологривов покинул Рим, направляясь в Милан.

По дороге он исчез и не подавал никаких признаков жизни более семи лет. Поэтому его роль в истории статуи была исчерпана, и на первый план выступили Беклемишев и особенно Рагузинский.

Важную информацию содержит уже письмо Рагузинского, отправленное к Петру Великому 23 октября 1719 г., в котором он отвечал на послание Головкина: «...я писал в Рим моим приятелям о оной (статуе Венеры. – С. А.) и как скоро услышал что тая статуя еще не освобожена и обретается в ареште, писал два письма моему приятелю г[оспо]д[и]ну кардиналу отобони... На которые мои письма на сей почте получил я от его кардинала пространны ответ... из которого прикладываю присем перевод, по которому можно видеть что ону статуу он кардинал отобони по возвращению кардинала Альбани в Рим всеконечно освободит. К тому же г[оспо]д[и]н агент Беклемишев прежде сего ответу из Рима, прошлей недели за тое дело в Рим поехал... При том же, когда г[осподин] Беклемишев вручит кардиналу Албани письма господ министров в[еличеств]а в[аше]го то без жадного сумнения тая статуа будет освобождена которая чаю вещь предивна, и каким способом оную отпускать в Русию, о том будем ожидать указу в[еличеств]а в[аше]го».¹⁹ К письму действительно прилагался перевод с письма кардинала Оттобони к Рагузинскому от 20 октября. В нем кардинал заверял русского агента в добром отношении папского двора к Петру I «за протекцию показанну миссионерам католикам» и выражал надежду на скорое возвращение статуи. Однако в том же письме звучит и осуждение авантюрных действий Кологривова, которые привели к создавшейся ситуации: «Но образ по которому из началу странно вызывает знатну статуу преизнес трудности не изреченные, по-неже было против закона и регулы сей державы. Я имел в руках сие дело когда уже было в пагубе, и надлежало приставит всю мою силу, даб оное принести в добрии термины, в котором ныне обретается». В постскриптуме того же письма Оттобони выражал желание, чтобы царь помог ему «в вывозе из Швеции тела святой Бригиды».²⁰

Прошло совсем немного времени, и уже в начале ноября 1719 г. Оттобони сообщил Рагузинскому о том, что после возвращения кардинала Альбани принято решение об освобождении статуи (письмо от 4 ноября 1719 г.).²¹ Чуть позднее Оттобони послал аналогичные послания Петру Великому и Головкину. Оба письма датированы 18 ноября 1719 г. и наполнены витиеватыми итальянскими комплиментами.²²

Одновременно с письмами Оттобони в Петербург пришло также послание кардинала Альбани к Головкину, датированное 18 ноября. Оно имеет важное значение, потому что в нем содержится точка зрения римских властей на произшедшее событие, а также потому что оно дает некоторые новые факты: «Обиавляю вашему сиятелству о партикулярном почтении нашего г[осу]д[а]ря которое к царскому величеству имеет и всегда иметь тщится, о чем известно вашему сиятелству чего ради разсудил за благо восприять новое и особливое побуждение, которым представляет его

величеству в дар из преизрядных украшений сего града [что уже и определено] одну статуу венеры зело старинную и предивной работы которая нашлася невдавне в некоем партиколарном месте в близости Рима, оную хотели бы было продав тайно и безобычайного позволения из Рима вывесть за что была от министров [которым надлежит таковые вещи осматривать] заарестована и положена в казну для публичнаго обявления продавца и купца, однако ж некая персона имеющая силу у министра здешняго двора по писмам через посланника обретающеся в Венеции его святости царского величества желание об оной статуе предложено, и его святость несмотря на жестокия нравы наипаче здешняго правления, ниже на толь древнюю и дивную вещь, которою надлежало было за древность хранить иако драгоценные мощи в память величества римскаго... сего ради может ваше сиятельство обнадежит его величество что оную статуу в дар его величеству уже представил по его желанию и вручится оная той персоне которой от его величества повелено будет...».²³

Из этого письма кардинала Альбани мы узнаем, что статуя была найдена в окрестностях Рима. Кологривов приобрел ее тайно от римских властей, вероятно, рассчитывая контрабандно вывезти ее из страны. Статую конфисковали именно исходя из незаконности сделки Кологривова с людьми, нашедшими «Венеру». Получение писем от Головкина, с одной стороны, и от Рагузинского, с другой стороны, изменило результат, но не изменило отношения к действиям Кологривова. Статуя продолжала рассматриваться как конфискованная римским губернатором, но, учитывая заслуги русского царя перед папой, ее решили передать в подарок Петру Великому.

В письме Рагузинского к Петру Великому от 23 октября 1719 г., цитированном выше, сообщалось об отъезде Беклемишева в Рим. В нашей статье 1987 г. отмечалось, что письма русских агентов в Италии конца 1719 и начала 1720 гг. сохранились не полностью.²⁴ Однако позднее нам удалось обнаружить подобные письма.

Особую важность здесь имеют письма Беклемишева, относящиеся ко времени его путешествия в Рим. В письме к Петру Великому от 9 (20) октября 1719 г. агент сообщал, что Кологривов поручил наблюдать за статуей архитектурному ученику Тимофею Усову, который, однако, ничего не мог добиться от римских властей. Поскольку сам Кологривов выехал из Рима уже три месяца назад, но так и не объявился в Венеции, Беклемишев решил поехать в Рим сам: «...я согласяся с господином надворным советником (Рагузинским. – С. А.) и так по нашей должности за благо разсудили неупускат времени больше ради исполнения поуказу вашего величества о вывоске вышеупомянутой статуе венуса из Рима куды надлежит мне ехат самому и о том старатца прилежно чего ради завтре отсюда отезжаю в Рим...».²⁵ Следующее письмо Беклемишева датировано 24 октября (4 ноября) и послано уже из Рима. Он сообщал о своих визитах к кардиналам Альбани и Оттобони, которые приняли русского агента очень приветливо и уверили его в скором возвращении статуи. Кардинал Альбани

«ответствовал мне что понеже ныне папа немножко болен, однакож при случае способном не оставит о сем обо всем папе донесть и обещал весьма что все будет изполнено по желанию вашего величества». Кардинал Оттони «обевил именем папиним, что вышепоменутая статуя будет мне вскоре отдана». К этой информации Беклемишев добавил от себя: «Еще же сей вышепоменутый кардинал являетца весьма доброжелательным и готовым быт ко услужению вашему величеству».²⁶ Неделю спустя, 31 октября (11 ноября), Беклемишев снова сообщал о своем посещении кардиналов Альбани и Оттони, «которые оба мне обявили что оне о вышепоменутой статуи венусе папе доносили которой весьма приятно принял и определил вышепоменутую статуу в подарок вашему величеству притом изясня что хотя о всем правам постановленным в Риме никакой древней вещи нельзя вывозит, и непозволено но понеже оная статуа угодна вашему величеству и папа признавая себя одолженна за некоторые склонности которые были показаны от стороны вашего величества по его требованию а именно что принадлежало Миссионариев от его стороны отправленных...».²⁷ Особый интерес в том же письме Беклемишева представляют сведения, собранные им о статуе «Венеры» и ее оценке римскими знатоками, частично использованные в публикации Ю. Ф. Беклемишев писал: «Здесь вышепоменутую статуу венуса ставят в велико которая по учиненном аресте от школтора Легро была взята без починка и была поставлена в саду папешском в одном месте скрытно и при случае сем когда я был в вышеупомянутом саду и получил видет вышепоменутую Венуса которая и поныне непочинена но так как была куплена а именно без рук голова есть только отшибена которую надлежит приделать как и господин Кологривой тогда отдал вышепоменутому Легро ради починки головы такожде ради приделки вновь рук обоих которых не было. Еще же у сей статуи в трех местах было скоблено далотом которое было учинено по соизволению папину хотя ведать о мраморе подлинноли старой греческой по которой пробе учиненной весьма ставят что вышепоменутую статуу весьма хвалят дай боже чтоб была угодна вашему величеству».²⁸ Значение этой информации трудно переоценить. Она подтверждает, что статуя была найдена без рук, но с сохранившейся, хотя и «отшибенной», головой. Интересны также и сведения об экспертизе статуи, проведенной по указанию папы, которая подтвердила ее древнее происхождение.

В том же письме, уже не сомневаясь в успешном исходе своей миссии, Беклемишевставил вопрос о предстоящей и необходимой реставрации статуи: «...я даношу всепокорно вашему величеству когда оная статуа будет отдана то о починке и об отправлении оной что да повелит ваше величество на что буду ожидать указ вашего величества понеже оной Легро умер которому напред сего была отдана статуа ради починки но ныне еще есть другия два которые весьма знают починивать и уподоблять к старине а об отправлении иного способа не находитца что надлежит отправит в Ливорну х корреспондентам моим и Господина надворного

советника а из ливорны в Галандию ежел нельзя будет найти оказии в Сапитербурх...».²⁹

Наконец, в письме Беклемишева от 7 (18) ноября сообщалось о новых встречах агента с кардиналами Альбани и Оттобони. Информация, полученная от них, оказалась настолько обнадеживающей, что Беклемишев представил им Тимофея Усова на случай решения текущих вопросов и на следующий день (8 ноября), считая свою миссию выполненной, выехал из Рима в Венецию.³⁰ Как мы уже видели ранее, тогда же, т. е. 18 ноября 1719 г., кардинал Оттобони информировал Рагузинского, а кардинал Альбани – Головкина о решении папы вернуть статую Петру Великому.

На самом деле, с отъездом Беклемишева из Рима отпала необходимость в быстрых действиях со стороны римских властей. Из письма Беклемишева от 8 (19) января 1720 г. видно, что статуя в это время все еще находилась в Ватикане и только на будущей неделе должна была быть передана кардиналу Оттобони, с которым удалось договориться о помощи в ее реставрации. В этом же послании упоминается старинный постамент статуи, с которым будто бы она была найдена «про которой pedestal господин Кологривой знал и хотел купить но когда вышепоменутая статуя была арестована, и оной продавец чего ради об оном pedestalе господин Кологривой умолчал pedestal старой и старинною подписию и я будучи в Риме о сем pedestalе обевил Господину кардиналу что весьма нужен к оной статуе Венере которой обещал исполнить итак ныне пишет ко мне как здесь выше доносил статуя и с pedestalом будут присланы в дом кардиналской и там в доме будет починена и будет со всякой готовности и целостию».³¹

Сведения об античном постаменте, да еще с надписью, выглядели очень интригующие, хотя постамент, упоминаемый вместе со статуей еще в конце XVIII в., очевидно, не сохранился. Тем более важным оказался рисунок, обнаруженный среди переписки Рагузинского. Он изображает статую «Венеры» в реставрированном и реконструированном виде, наподобие «Венеры Медичи». Богиня прикрывает руками свою наготу, у ног ее располагается ваза с драпировкой. Рисунок этот выполнен вполне профессионально и по качеству даже превосходит зарисовки скульптурных групп «Венера с Амуром» и «Амур и Психея», присланные из Рима Кологривовым. Можно предположить все же, что автором его был также один из русских учеников архитектуры в Риме, например, уже упоминавшийся Тимофей Усов.³² На этом рисунке четко видна латинская надпись на профицированном постаменте. Она гласит: «DIIS MANIBVS / RVSILAE / EROTICES», что означает «Богам подземным Рутилии (дочери) Эротика». Судя по тому, что здесь упоминаются подземные боги, этот постамент не имеет никакого отношения к статуе Венеры и являлся античным надгробным камнем. Можно предположить, что он был найден в земле одновременно или неподалеку от античной статуи. Это и могло привести к тому, что их связали друг с другом и рассматривали как происходящие из одного комплекса.

Судя по отчетам Рагузинского, этот рисунок прилагался к одному из писем Кологривова – к письму от 7 марта 1719 г., тому самому, в котором впервые агент сообщал о приобретении статуи «Венеры». Это «письмо вместе с чертежом» было отправлено Рагузинским в Петербург к своему представителю – Жану Батисту Маньяну. В делах Кабинета Петра Великого рисунок сохранился поэтому не среди переписки Кологривова, а среди писем Рагузинского.³³

Только в начале 1720 г. в Риме приступили наконец к реставрации статуи Венеры. Так, Беклемишев 22 января (2 февраля) сообщал, что получил два письма от кардинала Оттобони. Из них следовало, что статуя «уже принесена в его дом и зачата починевать».³⁴ Более подробно писал о том же Рагузинский к Головкину 28 января 1720 г.: «...вышеписану статуу господин Кардинал Отобони по моему письменному прошению взял с pedestalом в свой дом призвав для починку оной наилуччаго скултора римскаго...».³⁵ Примерно ту же информацию повторял Рагузинский и в письме к Макарову от 12 февраля: «...пишут починка немала ибо для древности была немало сот лет в земле которой отбита глава от тела а рук нет, однакож пишет господин Усов что к починке приставлен наилуччей шкултор римской и не будет починена и не совершена до месяца апреля...».³⁶ Современные сведения о римской скульптуре раннего Сеттеченто позволяют высказать предположение, кем мог быть этот «наилуччей» скульптор. Реставрация, как видно, осуществлялась в доме кардинала Оттобони, который как канцлер церкви жил в Палаццо Канчеллерия. Очевидно, скульптор должен был быть близок к его двору и одновременно работать по заказам кардинала. Нам известно, что таким мастером был, например, Франческо Модерати (около 1680–1728), занимавшийся также и реставрацией античной скульптуры. В 1719 г. он исполнил две несохранившиеся статуи из стукко для Палаццо Канчеллерия, заказчиком которых выступил как раз кардинал Оттобони. Вероятно, на основании этих фактов мы можем выдвинуть предположение, что именно Франческо Модерати была доверена первая реставрация «Венеры Таврической».

В последующих письмах Рагузинского и Беклемишева содержались просьбы дать указания, кому из них поручается забрать в Риме статую после окончания реставрации. Послания Головкина от 20 марта 1720 г. к кардиналу Оттобони и от 21 марта к Рагузинскому решили вопрос: взять статую в Риме и отправить ее в Ливорно до получения дальнейших указаний поручалось Рагузинскому.³⁷ Немного позднее, в письме от 10 июня, Головкин дал Рагузинскому еще более точные указания о маршруте, по которому должна была быть отправлена статуя: «...его царского величества соизволение есть, чтоб вы статуу венуса отправили из Ливорны сухим путем через вену и краков, а прочие мраморные вещи морем в Амстердам...».³⁸

Однако, чтобы отправить статую в Россию, ее нужно было получить в Риме. Поэтому весной 1720 г. Рагузинский совершил путешествие

в «вечный город», которое представляет, на наш взгляд, чрезвычайный интерес как для истории русского коллекционирования, так и для изучения дипломатии петровской эпохи.

Краткий отчет о получении статуи в Риме Рагузинский направил Петру Великому непосредственно из «вечного города» 14 мая 1720 г.: «...я суда из Венеции прибыл для приему и вывозу статуи венус которую с немалыми трудами вчерашнего числа по писму того же канцлера (Головкина. – С. А.) писанное к кардиналу оттобони получил хотя здешней двор был намерен что никому тое статуи неодавать без писма благодарного за властною (собственною. – С. А.) рукою вашего величества почтая что подобной вещи нет на свете которая зделана болше двух тысяч лет и я сколко видел воистинну лучшая нежели которая славная у князя флоренского в галери называемая венус медичи безценная всем деле воистинну господин кардинал оттобони усердно величеству вашему служил...». В том же письме Рагузинский сообщал, что на следующий день он надеется отправить статую Венеры, вместе с другими приобретениями, сделанными им в Риме, в Ливорно на корабле.³⁹ Это свидетельство интересно прежде всего личным впечатлением, которое Рагузинский получил от знакомства со статуей (а у нас нет никаких сомнений в том, что он хорошо разбирался в искусстве). С одной стороны, граф Савва подчеркивает древность скульптуры, которая действительно впечатляет, с другой стороны, ее художественные достоинства, которые сравниваются с «Венерой Медичи», и предпочтение совершенно явно отдается будущей «Венере Таврической». Даже если сделать скидку на то, что Рагузинский просто обязан был представить покупку Кологривова в самом лучшем свете, его восхищение кажется вполне искренним и передает непосредственные чувства, возникшие при созерцании замечательного произведения искусства.

Более пространная реляция о путешествии в Рим была послана Рагузинским после его возвращения в Венецию, 10 июня 1720 г. В ней сообщается об аудиенции папы Климента XI, о покупке других статуй, подчеркиваются заслуги кардинала Оттобони в деле освобождения античной Венеры. Письмо это так интересно, что его хочется привести если не целиком, то в значительной части.

«...За... статуу я папе благодарствовал от себя словесно, который меня принял преизрядно с шпагою, как принимают полномочных послов, хотя я и протестовал не имея никакого характера министерского, ниже комиссии кроме получения отпуска статуи. Однакож за почтение вашего величества сие учинил он по своей охоте, и зело спрашивал с превеликим респектом о здравии и щастии вашего величества, обещаясь впредь во всяком случае всякому повелению вашего величества показывать прилежность склонную, и желая прежде своего издыхания лицевидно кланяться в Риме вашему величеству, не за иную причину, токмо за вашего величества славу, милосердие, храбрость, великодушие и монаршеское снисхождение к попам и церквам римского закона, в ымперии вашего величества обретающихся.

Я увидя таковое склонение разсудил за благо купить в Риме еще некоторых мраморных старинных и модерных галантария преизрядных с которых дерзаю при сем приключить роспис в надежде, что аще оные в целости прибудут в Росию, будут угодны в Галерею вашего величества.

А оные мои покупки купно статуею Венусовою отпустил до ливорно в 14 : ящиках и имею уже известие от моих верных корреспондентов что в ливорн прибыли в целости и в надежные анбары положены до указу Вашего величества когда и каким образом милостиво ваше величество повелеть изволит вышеписанные вещи отпустить в Росию, на что буду ожидать милостиваго указу.

Господин же кардинал Отобони впервых вместо его святейшества писал во ответ о отдаче статуе вышепомянутому Графу Головкину.

Тут же дерзнул уже третьим своим писмом оферовать (представить. – С. А.) вашему величеству доброе свое желание и всякую склонность к подобным вашего величества что уже и показал действително.

Притом же просит ваше величество о теле святой Бригиды, которое в Швеции обретается ежели оное чрез оружие или чрез трактат получит возможно, и к нему в Рим отпустить за печатью вашего величества. То вечно обязан будет вашему величеству и на олтаре в церкви в Риме где оное тело положено будет обещается вырезать славу неумершую и велико-душие вашего величества. И хотя иного получит не может, чрез меру желает получить Грамоту вашего величества за власною рукою во ответ, которую будет держать в превеликом почтении в доме своем ради чести, фамилии, имел в своем кабинете не одну грамоту короля французского, которого дому пишется протектор, так же за рукою римского цесаря, короля Шпанского и короля августа полского которые мне показывал, а каковый титул ему дают все вышеписанные потентаты хотя невеликий дерзаю послать копию присем.

А по моему рабскому разсуждению я нечаю чтоб было противно высокой славы вашего величества его кардинала особливым монаршеским писмом в кратких терминах пожаловат, показуя доволство его усердию, обнадеждуя повозможности монаршеским склонением, о прииске и высылке вышереченной мощи. Что все полагаю на премудрую вашего величества рафлесию (размыщление. – С. А.), ибо человек умен и в Риме силен, и впредь во всяком случае может в повелениях вашего величества показать службу и ныне младаго Еропкина и Усова [которые учатся делу архитекторскому и рабята преизрядные] держит крепко под своею опекою и впред российскому народу людем во всяком случае обещается быть приятен...»⁴⁰.

Эта обширная цитата, помимо прочего, характеризует большой интерес папы к России и его уважение к личности Петра Великого. Папство в начале XVIII в. могло рассматривать Россию как своего естественного союзника в борьбе как с мусульманской Турцией, так и с лютеранской Швецией. Возможно, церковная реформа в России воспринималась в Риме как шаг навстречу объединению Восточной и Западной церквей. В публикации

документов, осуществленной Н. Н. Бантыш-Каменским, приводится проект договора, который предполагалось заключить между Ватиканом и Россией.⁴¹ Однако, как видно из сопроводительного письма Рагузинского к Петру Великому от 3 февраля 1721 г., эти пункты являются лишь переводом проекта, присланного Рагузинскому кардиналом Оттобони 1 февраля.⁴² Они официально не обсуждались во время пребывания Рагузинского в Риме, да он и не имел полномочий их обсуждать. Насколько нам известно, Петр Великий также не обсуждал предложения Оттобони, возможно, из-за последовавшей вскоре (8/19 марта 1721 г.) смерти папы Климента XI.

Особый интерес представляют списки скульптуры, приобретенной Рагузинским в Риме и отправленной в Ливорно. (Этот документ был опубликован нами в статье 1987 г.⁴³ и, вероятно, на нем можно не останавливаться более подробно.) Судьба этих произведений не совсем ясна. Все они значатся в списке «мраморных вещей», привезенных в Петербург морским путем 15 августа 1722 г.⁴⁴ Однако отождествляются лишь три произведения из этого списка. О. Я. Неверов опознает античные статуи «Венеры» и «Адона» средней работы в двух мраморных фигурах, ранее находившихся в Летнем саду, а ныне хранящихся в Эрмитаже.⁴⁵ Статуя «Фавн с козленком», копия со знаменитой античной статуи из коллекции королевы Христины Шведской (ныне в Музее Прадо в Мадриде), сразу же попала в Петергоф и вплоть до начала 1940-х гг. украшала каскад «Золотая гора». Во время оккупации Петергофа немецкими войсками эта статуя была утрачена.

Говоря о визите Рагузинского в Рим, следует рассмотреть также вопрос о предполагаемом обмене статуи «Венеры» на мощи св. Бригитты. Как мы видели ранее, никакие документы не говорят прямо о возможности такого обмена, хотя можно понять, на каком основании могла возникнуть подобная легенда. Разговор о мощах неоднократно поднимал кардинал Оттобони, желавший получить эти реликвии для своей кардинальской церкви Сан Лоренцо ин Дамазо. Впервые об этом его желании упоминал еще Кологривов в письме к царю от 24 января 1719 г.⁴⁶ Позднее кардинал Оттобони неоднократно писал о мощах святой Бригитты канцлеру Головкину и самому Петру Великому. Важно подчеркнуть: кардинал знал, что мощи находятся в Швеции, но надеялся получить их путем переговоров или в качестве военного трофея русского оружия. Эти надежды кардинала Оттобони поддерживались и из России. Так, Головкин писал ему 21 марта 1720 г.: «Того ради принимаю честь паки преимущество ваше обнадежить, что его величество не оставит елико возможно будет прилагая труды исполнить благоговейное ваше желание об оных святыя Бригиды мощах, как в минувших моих к вам упомянуто было...».⁴⁷ О том же самом уверял Оттобони и сам Петр Великий (письмо от 14 августа 1720 г., то самое, о котором его просил Рагузинский): «...присем вас нашим благоволением обнадеживаем что мы ваше и всего тамошняго града желание

и почитание которое от вас к мощам святой бригиды имеется удоволст-
вовать труд приложим чрез оружие егда всевышний нам в том преду-
спеяние подать изволит или чрез иной какой случай». ⁴⁸

Однако на самом деле никакой практической возможности получить
мощи св. Бригитты у русского царя не было. Они находились в швед-
ском городе Вадстене, достаточно далеко от границы, и, насколько из-
вестно, при заключении Ништадтского мира вопрос о мощах даже не под-
нимался.

Знакомство с письмами кардинала Оттобони, присланными позднее
в Россию, также подтверждает наши выводы. Так, 30 октября 1721 г.
кардинал направил письмо Петру Великому, в котором поздравлял царя
с заключением мира и еще раз напоминал о мощах св. Бригитты: «...с ве-
ликим увеселением уповаю видеть ныне исполнено мое желание в толиком
ожидании мощей святой Бригиды, яко единой моих упований вещи...». ⁴⁹
Ответа, по-видимому, не последовало. Тогда следующее письмо к Петру
Великому Оттобони направил по-русски (от 15 марта 1722 г.). Оно на-
чиналось с поздравлений по случаю заключения мира и снова содержало
напоминание о мощах: «Аще и известен есмь даже до ныне дерзновенна
мя бывшая моими всепокорными прешении о мощах святыя Бригитты,
однако ж принимаю дерзновение и ныне усугубити сие прошение со
всяким прилежанием, и упование, который дару будет во общее благо-
действие всему Риму, который не закоснит изобразити на мраморе преслав-
ное имя вашего повелителского величества, в память вечную так великаго
и изобилнаго благодеяния». ⁵⁰

Отчаявшись получить ответ от Петра I, кардинал Оттобони обратился
к П. А. Толстому, неоднократно бывавшему в Италии, который занимал
тогда пост президента Коммерц-коллегии. Из этого письма, датирован-
ного 6 августа 1722 г., можно увидеть обиду кардинала, не получавшего
из России никаких ответов. «С того часа как бывший мой архитектор
Николай Микети в службу его ц[арско]го в[еличеств]а принят, и через
его венусова статуя его величеству доставлена, то я имел честь о многих
материях дославной вашей Нации касавшихся трактоват а наипаче весма
желал соединит между двумя дворами согласие и постановит между папою
и его величеством церемониальную писменную корреспонденцию. О дипломе
раде наших миссионариев, и о мощей святой Бригиды, многократно писал
и частые имел разговоры с Графом Господином Савою, которой ради
назначенной статуи к нам отправлен был, и оной чрез меня от бывшаго
папы Клементия 11 милостиво и немедленно вручена, також о представ-
лении той статуи его ц[арском]у величеству я к Микетию писал, однако
ж кроме двух первых писем каковы ко мне писал из венеции Господин
Граф Сава, не токо боле ко мне не писал, но отъездом его в Санкт Петер-
бург никакое от него известие не получил.

Микети несколкратно писал ко мне, однако ж его достоинство и отсут-
ствие его величества из Санкт петербурха не способствовали ко исполнению

того дела. Не ведаю також ежел вручены отправленные от меня как к его величеству поздравителное о учиненном с Швециею мире, так и особливое к вашему пре[восходительств]у с некоторыми реляциями письма...».⁵¹

Насколько можно понять, письмо Оттобони Толстой представил в Кабинет, но никаких свидетельств об ответе у нас нет. Статуя была получена, и о кардинале Оттобони решили забыть. Вероятно, вскоре это понял и сам кардинал. Его письма в Петербург прекратились, а от возвратившегося в конце 1723 г. в Рим Микетти он должен был получить полную информацию о положении дел в России.

Всех этих фактов достаточно, чтобы покончить с эффектной легендой об обмене античной статуи на мощи католической святой.

После того, как статуя Венеры была отреставрирована, нужно было доставить ее в Россию. Петр Великий, очень заботившийся о безопасности драгоценной статуи, распорядился везти ее сухим путем. В августе 1720 г. Макаров писал Рагузинскому: «...сего месяца в 15 д[ень] от Его Ц[арского] В[еличества] писано к вашему п[ревосходительств]у о отправлении статуи венуса чтоб отправит сухим путем на мулах как называют поиталиански летикою (или качалкою) до инзбрука а отоль дунаем водою до вены. А в вене адресоват Ее Господину Генералу Маеору и капитану от гвардии Ягужинскому х которому от его величества писано чтоб он сделал для оной корету покойную на пружинах и отправил до Кракова. А от Кракова оную отправил паки водою и для того чтоб послать с нею доброва провожаташа а именно хотя Иосифа Франки». ⁵² Одновременно аналогичные указания были даны П. И. Ягужинскому в Вене.⁵³

Однако Рагузинский вынужден был нарушить императорский указ. В письме к Петру Великому из Венеции от 28 ноября он дает подробные объяснения по этому поводу: «...привезена в целосте из Ливорна сюды, да отсюда отпущена 13 д[ня] настоящаго до С[анкт] П[етер] Бурха знатная статуя Венуса с Иосифом Франки чрез Авсбурх, Берлин, Кенисберг, Данцик и Ригу, ибо в посылке оной чрез Виену приключилися многие препятствия». ⁵⁴ Препятствия заключались в следующем: австрийский посланник не дал разрешения на провоз статуи через Вену без таможенного досмотра, а Дунай к этому времени замерз. Что же касается упаковки и транспортировки, то Рагузинский не без гордости подчеркивал: «...она в Риме крепко вложена, в Ливорне и здесь увязана прилежностию, и запечатана, которой я здесь и нарочно карету велел зделать на пружинах и обвил так что хотя б кристалная (стеклянная. – С. А.) была [кроме последнего безщастия] неповредилася б, которым образом я надеюсь что Франки либо и в 2: месяца ее поставит в С[анкт] П[етер] бурх». ⁵⁵

Решение, принятое Рагузинским, было вполне логичным и потому не вызвало гнева Петра Великого. 23 января 1721 г. Макаров писал Рагузинскому: «...об отправлении статуи чрез аугсбурх берлин кенигсберг данцик и ригу Его ц[арское] в[еличество] известен и что оная не чрез

Вену отправлена то его ц[арское] в[еличество] не изволил за противление принят, а об отправлении господина Франки из риги с statuею указ к рижскому губернатору послан...».⁵⁶

Путь Джузеппе Франки, итальянца, находившегося на службе у Рагузинского и неоднократно посещавшего Россию, оказался трудным, и продолжалось его путешествие дольше, чем предполагалось. Около четырех месяцев Франки находился в дороге. Только 13 марта 1721 г. Макаров смог сообщить Рагузинскому: «Иосиф Франки сюды приехал и statou Венуса счастливо довес, которая Его царскому [величеству] зело угодна».⁵⁷ За этими скромными словами царя можно увидеть удовлетворение от сложной и трудной дипломатической операции, в которой принимали участие многие русские представители за рубежом.

Когда «Венеру Таврическую» привезли в Петербург, ее установили в средней части галереи, построенной при входе в Летний сад со стороны Невы. Берхгольц пишет об этом: «...в средней галерее находится мраморная статуя Венеры, которую царь до того дорожит, что приказывает ставить к ней для охранения часового. Она, в самом деле, превосходна, хотя и покорчена немного от долгого лежания в земле».⁵⁸

Однако вскоре после смерти Петра I статуя была перенесена в Гrot, находившийся на территории Летнего сада на месте нынешнего Кофейного домика. Там хранились наиболее ценные скульптуры. Конечно, передвижение «Венеры Таврической» в полностью закрытое помещение имело положительное значение для ее сохранности. Нахождение статуи в Гrotе фиксировано в описях 1736 и 1771 гг.⁵⁹ В 1740-е гг. ею восхищался Якоб Штелин, записавший в свою опись скульптуры Летнего сада: «Венера Книдская. Великолепнейший антик, на подлинном античном пьедестале из порфира...».⁶⁰ Т. Байер посвятил ей специальную работу под названием «О Венере Книдской в Гrotе, украшенном раковинами, императорского сада».⁶¹

Проходили годы. Ветшал Гrot. Приходил в запустение Летний сад, сильно поврежденный наводнением 1771 г. Антики, находившиеся в Гrote, оказались заброшенными. Но «Венера» по-прежнему привлекала внимание знатоков. Один из них, антиквар Альфонсо Милиотти, в 1792 г. счел необходимым обратить внимание Екатерины II на этот шедевр древней скульптуры, направив ей письмо по-французски.⁶² В своих записках А. В. Храповицкий сообщает о реакции императрицы: «20-го (октября 1792 г. – С.А.). Докладывал по записке Милиотти о Венере Медицкой, находящейся в гроте Летняго сада, что статуя редкая, но не в бережи и худые руки к ней приделаны. Отзывались: ...Венеры не трогать, пусть стоит там, где Петр I поставил ее».⁶³ Никаких мер принято не было, и статуя Венеры оставалась в Гrote до начала XIX в.

В феврале 1801 г. Павел I решил перестроить находившийся в аварийном состоянии Гrot, и было предписано Гоф-интендантской конторе «статуи

и раковины из помянутаго гротта приказать выбрать».⁶⁴ Замедлить с выполнением указа грозного императора было невозможно, и сейчас же, несмотря на зимнее время, начались работы по разборке Грота.

В ночь на 12 (24) марта 1801 г. Павла I «не стало», и его преемник Александр I уже 19 марта по поводу Грота «высочайше повелеть соизволил, оное строение остановить».⁶⁵ Пришлось составлять описание Грота и смету расходов, необходимых для его восстановления. Но большинство статуй, и среди них «Венера Таврическая», были уже вывезены из Грота и сданы в гоф-интендантские магазейны. В списке принятых в магазейны статуй значится под курьезным описанием: «Венус антик или ревность статуя вышиною в человеческий возраст на пьедестале из порфироваго камня».⁶⁶ Слово «ревность» трудно было бы объяснить, если бы описание 1801 г. не представляло собой повторение описей 1736 и 1771 гг. Механически переписывая документ, писарь написал это слово по ошибке, вместо «древняя». Насколько нам известно, вывезенные из грота статуи не были возвращены назад. В описи произведений, находившихся в Таврическом дворце в 1803 г., «Венера» значится под №71.⁶⁷

Архивные документы вновь выхватывают «Венеру Таврическую» из мрака в 1827 г. Министр Императорского Двора Волконский писал 4 февраля начальнику Гоф-интендантской конторы П. Р. Альбедилю: «Препровождая при сем к Вашему Высокопревосходительству найденную в Кабинете блаженныя памяти Императрицы Елизаветы Алексеевны записку о статуе Венеры, купленной в Риме императором Петром I, я предлагаю Вам приказать спрятаться в Гофинтендантской конторе и меня уведомить: не имеется ли в оной сведения, где находятся, как та статуя, так и прочия вещи, в помянутой записке означенныя».⁶⁸ К письму прилагалось «Сведение о статуе Венере купленной императором Петром I^м в Риме».⁶⁹ Это «Сведение» оказалось тождественным материалам, опубликованным Ю. Ф. в 1848 г.⁷⁰ Таким образом, хотя мы и не знаем, кем и для какой цели составлялось «Сведение», ясно, что датировать его нужно первой четвертью XIX в. (Елизавета Алексеевна, жена Александра I, умерла в 1825 г.). Поэтому его нельзя рассматривать как подлинный источник, и содержащийся в нем материал нуждается в проверке.

«Сведение», обнаруженное в бумагах Елизаветы Алексеевны, привлекло внимание Николая I к истории статуи, что заставило Гоф-интендантскую контору произвести розыск. Впрочем, долго искать статую не пришлось. Она находилась в это время в Академии художеств, где ее реставрировал В. И. Демут-Малиновский. Еще в 1822 г. журнал «Отечественные записки» советовал любителям изящного осмотреть статую в Академии и убедиться в том, что она не только не уступает «славной Венере Медицисской», но в некоторых отношениях и превосходит ее: «...голова у нее несравненно пропорциональнее, уборка волос отделана окончательнее... формы ее легче, в них еще более прелестей, более гармонии».⁷¹ Сам Демут-Малиновский в своем рапорте в Гоф-интендантскую контору от 16 апреля

1827 г. докладывал: «...мраморная статуя Венера, купленная в Риме Петром I^м, при вступлении моем в должность в ведомство сей Канторы находилась в Таврическом дворце; у статуи сей нашел я руки непропорциональны и не того мрамора как статуя, хотя по описанию в Риме были приделаны скульптором Легри, равно и в ногах была чрезвычайно худо составлена, о чем доведено было до сведения Господина главноначальствующего над конторю, Обер-гофмейстера и кавалера Барона Петра Романовича Альбедиля, и по приказанию Его Высокопревосходительства, взята была мною оная статуя в 1824^м году в мастерскую, состоящую в Императорской Академии Художеств, где найдя кусок мрамора греческого поросского, с позволения Господина президента Алексея Николаевича Оленина, употребил на исправление статуи, и сделал вновь руки по силе возможности в искусстве, подражая стилю столь превосходной и древней статуи, и переставив благополучно в ногах лучшим образом, сохранил до ныне во всякой бережливости; недоставлена же мною обратно в Таврический Дворец, по случаю бывшаго там празднества и маскера, и по неудобному месту где статуя стояла; а не благо ль угодно будет приказать поставить в лучшем месте, чтобы видеть искусство и красоту ее сверх того нужно будет сделать пиедестал и поставив на оный статую, оградить железою решеткою и вырубить в плинтусе сии слова: [Императору Петру I под. в угод. Папа Климент XI в 1719^м году]. Описанная же мера той статуи в 6^{тв} футов, не согласна и несправедлива, ибо в ней только 5^{тв} футов и 5^{тв} дюймов, что делает натуральный хороший рост девицы, а не колосальной в 6^{тв} футов, прочее с описанием как то проба на мраморе инструментом, так и приделанием обеих рук и приставкою бывшей отломанной головы; согласно пиедестала же с древнею надписью под оную статую в 3^{1/2} фута не мог найти». ⁷² В заключение своего рапорта скульптор предлагал отождествить «Адониса», «Венеру» и круглый порфировый стол, купленные Рагузинским в Риме, с предметами, находящимися в конторских магазейнах.

Этот рапорт имеет чрезвычайно важное значение. Мы впервые узнаем из него, что статуя «Венеры Таврической» была подвергнута в 1822–1827 гг. серьезной реставрации, причем руки, доделанные в Риме в 1719 г., были заменены другими, созданными Демут-Малиновским. Важно также сообщение о том, что к 1824 г. порфировый пьедестал с надписью уже был утрачен. Наконец, из документа видно, что именно Демут-Малиновский предложил сделать новый постамент с надписью, резюмирующей историю статуи. Вместе с тем создается впечатление, что Демут-Малиновский, вероятно, невольно ошибся в датах. Ведь уже в 1822 г. П. П. Свињин писал о завершившейся реставрации статуи.

О «находке» статуи и стола было доложено Николаю I, который, очевидно, заинтересовался покупками Петра I. По предписанию от 19 июля 1827 г. следовало «поставить две статуи Венеры, одну Адониса и круглый

стол в Таврическом дворце в большой круглой зал и показать Его Величеству».⁷³ Позднее документ от 12 декабря 1828 г. гласил: «Государь Император Высочайше повелеть соизволил: мраморную статую Венеры, подаренную Императору Петру папою Климентом XI, поставить на избранном месте в Зимнем садике Таврического дворца и сделать к оной означенную на прилагаемом при сем рисунке надпись, но предположенной к ней решетки не делать».⁷⁴ Из рапорта Демут-Малиновского от 5 января 1829 г. видно, что статуя «Венеры» поставлена на указанное место в Зимнем садике на деревянном пьедестале.⁷⁵ Несколько позднее Демут-Малиновский подобрал для статуи пьедестал тивдийского красного мрамора, а архитектор Висконти – постамент белого мрамора.⁷⁶ Предпочтение было отдано постаменту тивдийского мрамора, и 17 января 1829 г. Висконти рапортовал, что избран им «обще с г. профессором скульптуры Демутом пиедестал, который уже и поставлен на назначенное место...».⁷⁷

Наконец, из документа от 2 апреля 1829 г. можно сделать интересные наблюдения об истории надписи на постаменте статуи. Демут-Малиновскому было предписано «вырезать на бронзовом вызолоченном ободке плинта» утвержденную Николаем I: «Императору Петру I подарил папа Климент XI 1719 г.». Однако Демут-Малиновский, «найдя надпись сию не столь сходною с имеющимися о статуе сведениями, прибавил ко оной слово в угодность...».⁷⁸ Как мы знаем, именно такая редакция предлагалась скульптором с самого начала. Самостоятельность Демут-Малиновского могла привести к большим неприятностям – ведь скульптор изменил «высочайше утвержденную надпись». К счастью, тут же министр Императорского Двора П. М. Волконский «дал знать, что надпись можно оставить, так как Его Величество ее уже видел...».⁷⁹

При строительстве Нового Эрмитажа статуя «Венеры Таврической» уже в 1843 г. по инициативе архитектора Л. Кленце была внесена в список скульптуры, предназначенной для «вновь строющегося музеума».⁸⁰ В сентябре 1850 г. она покинула дворец, которому обязана своим обще-принятым названием: «Венера Таврическая». В списке «античным бюстам, фигурам, вазам и барельефам, назначенным по Высочайшему повелению к помещению в Императорский музей» под № 270, значится «Венера превосходнейшая, антик в рост с надписью на бронзе вызолоченной, во круг плинта, надпись: Императору Петру I^{my} в угодность подарил Папа Климент XI в 1719 году».⁸¹ Вскоре после переноса в Новый Эрмитаж были сняты руки, сделанные Демут-Малиновским, и статуя стала такой, какой мы ее видим и сейчас. Вот уже более 150 лет «Венера Таврическая» является украшением музейной коллекции Эрмитажа.

Впервые опубликовано: Андросов С. О. История «Венеры Таврической» // Музей-8. 1987. С. 122–133.

¹ Ю. Ф. Археологическое исследование о статуе Таврической Венеры и акты, относящиеся к ея приобретению // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете, год третий. 1848. № 7. С. 144.

² 200-летие Кабинета Его Императорского Величества. 1704–1904. СПб., 1911. С. 115.

³ Например: Канн П. Мраморная скульптура // История одного экспоната. Л., 1982. С. 59.

⁴ Каминская А. Г. К истории приобретения статуи Венеры Таврической // Проблемы русского искусства. 1981. Вып. 14. С. 7.

⁵ Шаркова И. С. Россия и Италия: торговые отношения XV–первой четверти XVIII в. Л., 1981. С. 158.

⁶ Андросов С. О. История «Венеры Таврической». С. 122.

⁷ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 37, л. 299.

⁸ Архив ИИ РАН, ф. 270, д. 88, л. 62.

⁹ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 41, л. 234–234 об.; ср.: Каминская А. Г. К истории приобретения... С. 11. Следует заметить, что публикация текста XVIII в. А. Г. Каминской не всегда точна. Поэтому мы пользуемся случаем уточнить написание некоторых слов по сравнению с предыдущими публикациями. В данном случае следует оговорить особо, что письмо датировано 7 марта, а не 17 марта, как считала исследовательница.

¹⁰ Каминская А. Г. К истории приобретения... С. 10, 16.

¹¹ Dizionario di erudizione storico – ecclesiastico. Venezia, 1840. Vol. 1. P. 180.

¹² Haskell F., Penny N. Taste and the Antique. New Haven; London, 1981. P. 325. No. 88.

¹³ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 41, л. 251; Каминская А. Г. К истории приобретения... С. 11. Несомненной заслугой исследовательницы является отождествление скульптора с известным ваятелем французского происхождения Пьером Легро-младшим (1666–1719). Ранее реставрация статуи приписывалась легендарному «Легри».

¹⁴ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 41, л. 246; Каминская А. Г. К истории приобретения... С. 11.

¹⁵ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 41, л. 238; Каминская А. Г. К истории приобретения... С. 12.

¹⁶ РГАДА, ф. 9, отд. I, д. 54, л. 25.

¹⁷ Там же, ф. 78, оп. 1, д. 22, л. 4–4 об.

¹⁸ Там же, л. 1–1 об.

¹⁹ Там же, ф. 41, 1719 г., д. 4, л. 11–11 об.

²⁰ Там же, л. 13–13 об.

²¹ Там же, ф. 9, отд. II, д. 41, л. 1027.

²² Там же, ф. 78, оп. 1, д. 22, л. 9–9 об., 12–12 об.

²³ Там же, л. 16–17.

²⁴ Андросов С. О. История «Венеры Таврической». С. 127.

²⁵ РГАДА, ф. 41, 1719 г., д. 3, л. 98 об.

²⁶ Там же, л. 102–102 об.

- ²⁷ Там же, л. 104.
- ²⁸ Там же, л. 104 об.–105.
- ²⁹ Там же, л. 105 об.–106.
- ³⁰ Там же, л. 108–110.
- ³¹ АВПРИ, ф. 41, оп. 1, 1720 г., д. 2, л. 4–4 об.
- ³² РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 51, л. 554.
- ³³ Там же, л. 577.
- ³⁴ АВПРИ, ф. 41, оп. 1, 1720 г., д. 2, л. 10.
- ³⁵ Там же, д. 4, л. 2–2 об.
- ³⁶ Там же, л. 6–6 об.
- ³⁷ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 52, л. 687–688.
- ³⁸ Там же, л. 739 об.
- ³⁹ Там же, д. 51, л. 519–519 об.
- ⁴⁰ Там же, д. 52, л. 443, 443–444 об.
- ⁴¹ *Бантыш-Каменский Н. Н. Обзор внешних сношений России (по 1800 год).* М., 1896. Ч. 2. С. 239.
- ⁴² АВПРИ, ф. 78, оп. 1, 1721 г., д. 1, л. 1–4.
- ⁴³ *Андросов С. О. История «Венеры Таврической».* С. 129.
- ⁴⁴ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 94, л. 442–442 об.
- ⁴⁵ *Неверов О. Я. Памятники античного искусства в России петровского времени // Культура и искусство петровского времени.* Л., 1977. С. 47–48.
- ⁴⁶ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 41, л. 238.
- ⁴⁷ Там же, ф. 78, оп. 1, д. 22, л. 30 об.
- ⁴⁸ Там же, л. 38.
- ⁴⁹ Там же, ф. 9, отд. II, д. 60, л. 965.
- ⁵⁰ Там же, л. 966.
- ⁵¹ Там же, д. 61, л. 483.
- ⁵² РГИА, ф. 468, оп. 43, д. 8, л. 79 об.
- ⁵³ Там же, д. 11, л. 45 об.
- ⁵⁴ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 56, л. 878.
- ⁵⁵ Там же.
- ⁵⁶ РГИА, ф. 468, оп. 43, д. 20, л. 21.
- ⁵⁷ Там же, д. 15, л. 19.
- ⁵⁸ *Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России...* М., 1857. Ч. 1. С. 90.
- ⁵⁹ РГИА, ф. 467, оп. 2 (73/187), д. 81, л. 109 об.; ф. 470, оп. 93/527, д. 3, л. 4 об., 17.
- ⁶⁰ *Малиновский К. В. Записки Якоба Штелина о скульптуре в России в XVIII веке // Русское искусство второй половины XVIII–первой половины XIX века,* М., 1979. С.125.
- ⁶¹ *Bayerus T. Opuscula ad historiam antiquam.* Halle, 1770. Р. 1–13.
- ⁶² РГИА, ф. 487, оп. 21, д. 178, л. 58–58 об.
- ⁶³ *Памятные записки А. В. Храповицкаго // Отечественные записки.* СПб., 1827. Ч. 31. С. 423.

⁶⁴ РГИА, ф. 470, оп. 1 (86/520), д. 25, л. 4.

⁶⁵ Там же, л. 8.

⁶⁶ Там же, л. 28.

⁶⁷ Там же, оп. 2 (133/567), д. 7, л. 62 об.

⁶⁸ Там же, оп. 1 (93/527), д. 13, л. 5.

⁶⁹ Там же, л. 6–9.

⁷⁰ Ю. Ф. Археологическое исследование... С. 143.

⁷¹ Мраморная статуя Венеры, подобная Медицисской. Греческий антик // Отечественные записки. 1822. Дек. № 32. С. 403–404. Ср.: Шмидт И. Василий Иванович Демут-Малиновский. М., 1960. С. 143.

⁷² РГИА, ф. 470, оп. 1 (93/527), д. 13, л. 12–12 об.

⁷³ Там же, л. 24.

⁷⁴ Там же, л. 29.

⁷⁵ Там же, л. 36.

⁷⁶ Там же, л. 38–38 об., 41–41 об.

⁷⁷ Там же, л. 44.

⁷⁸ Там же, л. 56–56 об.

⁷⁹ Там же, л. 56 об.

⁸⁰ Там же, д. 19, л. 5.

⁸¹ Там же, оп. 1 (100/534), д. 122, л. 142 об.



Неизвестный художник.
Зарисовка статуи Венеры на пьедестале.
Москва, Российский государственный
архив древних актов



Пьер Леоне Гецци.
Портрет папы Климента XI.
Рим, Музей Рима



Франческо Тревизани.
Портрет кардинала Пьетро Оттобони.
Бернард Кастрл, Музей Боуэса

«ЦАРЬ ПЕТР НА КОНЕ»: НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЙ МОНУМЕНТ КАМИЛЛО РУСКОНИ

Показ в Риме и в Венеции выставки из Государственного Эрмитажа в 1991–1992 гг. является поводом, чтобы возвратиться к анализу статуэтки из терракоты, изображающей всадника на вздыбленном коне. Она уже была предметом нашего исследования,¹ однако выводы его могут быть ныне несколько уточнены. С другой стороны, краткая каталожная карточка² не позволила достаточно подробно остановиться на истории этого произведения – одного из прижизненных проектов памятника Петру I, выполненного в Риме.

Мы позволим себе начать повествование с тех фактов, которые подтверждаются документами и не вызывают никаких разногласий. Итак, в 1800 г. в Петербург из Венеции прибыло собрание Фарсетти, включавшее в себя боццетти и модели мастеров итальянского барокко, а также гипсовые слепки со знаменитых произведений античной пластики. Коллекция, как известно, сначала была размещена в здании Академии художеств, а в 1919 г. произведения мастеров XVI–XVIII вв. были переданы в Эрмитаж. Такой же путь проделала и рассматриваемая статуэтка, изображающая скачущего всадника.³ К сожалению, сохранность терракоты оставляет желать лучшего. Так, фигура всадника лишена головы, рук, правой ноги, отсутствуют также передние ноги коня. Еще хуже сохранилась фигура поверженного противника под животным. От него уцелела лишь голень левой ноги и кисть руки, упирающаяся в грудь лошади. Тем не менее создается впечатление, что мы имеем дело с произведением большого мастера. Превосходно моделирована, например, благородная голова коня с раскрытым ртом и развевающейся гривой.

В инвентарь Эрмитажа статуэтка была внесена как произведение неизвестного итальянского скульптора XVII в., и до 1980-х гг. попыток ее изучения не предпринималось. Тем более неожиданным оказалось, что в инвентаре собрания Фарсетти, изданном в конце XVIII в., она упоминается под названием «Царь Петр на коне с фигурой внизу, Рускони».⁴

Речь идет, таким образом, о конной статуэтке, изображающей русского императора Петра I, исполненной одним из ведущих современных ему римских скульпторов, Камилло Рускони (1658–1728). Какая связь могла

существовать между этими современниками? Почему Рускони работал над монументом, предназначенным для далекой России? По какой причине, наконец, этот монумент так и не был осуществлен? Искать ответы на поставленные вопросы пришлось достаточно долго, да и сейчас трудно утверждать, что найдено исчерпывающее объяснение всех обстоятельств создания этого произведения. Тем не менее представляется, что собран достаточный материал, чтобы попытаться реконструировать историю этого замысла.

Ключ к разгадке дает недатированное, но, по косвенным данным, относящееся к началу 1719 г. письмо русского агента Юрия Ивановича Кологривова, находившегося в Риме, к кабинет-секретарю Петра Великого Алексею Васильевичу Макарову. Кологривов, обучавшийся архитектуре в Риме, в начале 1718 г. был снова отправлен Петром I в Италию для покупки статуй и картин и находился здесь до середины 1719 г. Летом 1718 г. он отправил в Петербург первую партию скульптуры. В начале 1719 г. ему удалось приобрести целый ряд ценных произведений, в том числе античную Венеру, вошедшую в историю как «Венера Таврическая» (Эрмитаж), и скульптурную группу «Амур и Психея», созданную, вероятно, по рисунку Джан Лоренцо Бернини его учеником Джулло Кардари (Летний сад). Кологривов также принял на русскую службу архитектора Николу Микетти (1677–1758), прибывшего в Петербург в июле 1718 г. и проработавшего здесь около пяти лет.⁵

Текст письма Кологривова, частично опубликованного еще в начале XX в.,⁶ казался таким неясным и отрывочным, что не сразу удалось соотнести его с рассматриваемой статуэткой. Кологривов писал почти без знаков препинания: «Ежели бы чрез власную [собственную] руку моего всемилостивейшаго Государя не был уверен я о архитекте Микетти то бы сумневался, достоин ли он того во что я его выбрал, понеже он меня не удостоил выбрать каменщиков. Я ему говорил здесь какие художники удобны еще, и он сказал что никаких не требует, и ежели де есть у вас, то я указать могу именно сказал что ненадобно главный каменщик, а ныне знатно он манжеты надел и заморат их не хочет правда Микетти рисует неимако [?] а писать не умеет, между прочим пишет к своему другу попу что его величество указал ему модель зделать лошеде, и хотя Микетти его величество уверил о искусстве оного но всегда таки поп, и как я мог выразуметь делает лошедь лизетку а кладет под нее турков, и мне кажетца несходно полтавская баталия с турецкою, но еще против нрава нашего всемилостивейшаго государя, он не топтал неприятелей, но от смерти избавил многих, мне поистинну не ради чего, только ради того что нищет скултор делает бернардино, который ничего не знает, а дело славное и вечное, не погневайся, что дерзнул вас утрудит сим, но смело говорю ради того что правда, с тою же остаюся».⁷

Первые слова, относящиеся к каменщикам, дают возможность датировать письмо весной 1719 г., потому что договор с двумя каменщиками,

Джузеppe Коррадини и Паоло Кампаниле, был заключен Кологривовым в Риме 21 марта 1719 г. Кологривов недоволен этим, потому что при приеме на русскую службу Микетти не оговаривал необходимости в этих мастерах. Недоволен русский агент и обращением Микетти к своему другу «попу», к которому архитектор писал о желании русского царя сделать «модель лошади», по-видимому, подготовительную к конному монументу. Этот «поп», о мастерстве которого Микетти уверил Петра I, успел уже начать работу. Царь был изображен сидящим на лошади, похожей на Лизетту (на которой он был в день Полтавского сражения). Под ее ногами автор поместил побежденных противников, то ли турок, то ли, поскольку речь шла о Полтаве, шведов. Признавая этот проект в целом «делом славным и вечным», Кологривов высказывает целый ряд критических замечаний относительно этой работы, которую, вероятно, он видел. Он недоволен тем, что Петр I представлен топчущим врагов, тогда как на самом деле царь славился своим великолюбием к побежденным. С другой стороны, Кологривову не нравится, что этот заказ дан «нищему скульптору» Бернардино (то ли имя, то ли указание на членство в Ордене бернардинцев), либо из-за его недостаточного умения, либо из-за незнакомства с ситуацией в России. Остается неясным один очень важный момент: кто именно работает над заказом – друг Микетти «поп» или же «нищий» Бернардино. В тексте оба имени идут с одним и тем же глаголом «делает». Главное же, что читается между строчек письма, – недовольство Кологривова, что Микетти дал заказ, не согласовав его с самим русским агентом.

Указание в тексте на «Полтавскую баталию» заставляло ранее думать, что речь здесь шла о заказе какой-то картины. Однако учитывая, что автор назван скульптором и речь идет о «модели лошади», более вероятно, что имелся в виду именно памятник. Нельзя не отметить, что, исходя из имеющегося описания (довольно сбивчивого), интерпретация образа Петра I в целом была близка к тому, как царь представлен в статуэтке из собрания Фарсетти.

Следующее звено к воссозданию неосуществленного замысла, по нашему мнению, относится к началу следующего 1720 г. Среди черновиков писем, отсылаемых из Кабинета Петра Великого Макаровым, хранится один, датированный 1 февраля. В нем содержатся указания гамбургскому купцу Эрнесту Говерсу, выступавшему в качестве агента русского правительства. Говерсу поручалось получить в Гамбурге две модели, посланные из Рима. «Царское величество» указал к вам отписать что вы посланные из Рима две модели вощаную и глиняную которых презентуют триумф Его Царскому величеству [приняли в Гамбурге против приложенного при сем коносамента (и отправили сюды весною) а онья Модели отправлены из Рима от Александра Салароли к архитекту Микетти которой здесь обретается в службе его Царскому величеству]...».⁸ Чуть

позднее, 7 февраля 1720 г., Макаров повторил свое послание к Говерсу, как обычно поступали в то время с важными сообщениями. В этом письме речь идет только о «вощаной модели», отправителем которой назван Александр Салароли. Модель рекомендуется отправить в Петербург с полковником Гениным, который по другим делам должен был посетить Гамбург.⁹

В дальнейшем в переписке Макарова этот «Триумф Петра Великого» не упоминается. Можно предположить, что Говерс выполнил данное ему поручение быстро и четко. Модель, вероятно, была привезена в Петербург Гениным и дальнейшая переписка оказалась ненужной. То, что модель дошла до Петербурга, может быть доказано еще одним письмом Макарова, на сей раз к Президенту Коммерц-коллегии графу Петру Андреевичу Толстому от 7 сентября 1720 г. Макаров просит Толстого сообщить курс римского скудо (серебряная монета) относительно рубля для расчета с Микетти за некоторую модель из воска, сделанную по приказу Петра I в Риме.¹⁰ Вряд ли можно сомневаться, что речь шла о статуэтке, полученной из Гамбурга. Кроме того, нам кажется очень вероятным, что в письмах Макарова упоминалась та же самая модель, создававшаяся в Риме при посредничестве Микетти, о которой ранее доносил в Петербург Кологривов. Наконец, хранящаяся ныне в Эрмитаже статуэтка всадника вполне могла быть названа и «Триумф Петра Великого».

Для того чтобы разобраться в этой запутанной истории, нужно было понять, кто такой Александр Салароли, отправлявший модель из Рима. Ранее нами было высказано предположение, что им мог быть архитектор из Флоренции Алессандро Саллер, который в ноябре 1721 г. выражал желание поступить на русскую службу.¹¹ Однако позднее удалось найти более удачную гипотезу, которая, как кажется, соединяет разрозненные звенья этой цепи. Одним из главных произведений Камилло Рускони, предполагаемого автора статуэтки, является монумент папе Григорию XIII Бонкомпань в римском соборе св. Петра. Работа над ним велась в течение ряда лет, с 1715 по 1723 г. В документах, относящихся к созданию памятника, неоднократно упоминается имя Алессандро Солароли, монаха Ордена театинцев, наблюдавшего за ходом работ.¹²

У нас почти нет сомнений в том, что именно этот Солароли и был тем «Александром Салароли», который отправлял в Петербург через Гамбург модель из воска. Возможно, что он же был и тем «попом», другом Микетти, о котором с таким раздражением писал Кологривов. В этом контексте и атрибуция статуэтки Рускони, зафиксированная в инвентаре собрания Фарсетти, кажется вполне убедительной. Мы вправе теперь реконструировать историю этого замысла следующим образом. Идея создания конного монумента Петру I, судя по всему, возникла в ближайшем окружении царя или даже у него самого. Приехав в Петербург летом 1718 г., Микетти, очевидно, вызвался быть посредником в ее реализации.

Для этого он написал в Рим своему другу «попу», возможно, Алессандро Солароли. В начале 1719 г. над моделью памятника уже работали в Риме, вероятно, в мастерской Рускони. Кологривов называет автором некоего «Бернардино», но вполне вероятно, что окончательный вариант был выполнен самим Рускони. Модель, очевидно, представляла Петра I сидящим на вздыбленном коне с фигурой поверженного врага внизу. Следует заметить, что этот вариант конного монумента, восходящий еще к Леонардо да Винчи, был очень популярен как раз в начале XVIII в., хотя скорее в камерном, чем в монументальном размере, предназначенному для городских площадей. Здесь можно назвать, например, изображения короля Франции Людовика XIV, приписываемое Жан-Батисту Гоберу (Мюнхен, Музей Резиденции), короля испанского Карлоса II работы Джованни Баттиста Фоджини и принца Фердинанда де Медичи работы Джузеппе Пьямонтини (оба – Мадрид, Прадо), императора Иосифа II работы того же Фоджини (Мюнхен, Национальный Баварский музей), две конные статуи курфюрста Баварского Макса Эммануэля (Мюнхен, Национальный Баварский музей и Эрмитаж), а также две работы неизвестных французских скульпторов, изображающих Георга I Английского (Лондон, Музей Виктории и Альберта) и Людовика XIV (Фонтенбло, собрание виконта де Ноайль). Этот список при желании может быть еще расширен. Следует особо подчеркнуть, что четыре последние композиции изображали под копытами вздыбленного коня побежденных противников.

В начале 1720 г. Алессандро Солароли отправил модель (или две модели) морским путем, через Гамбург в Петербург. По-видимому, в Петербург попала только модель, сделанная из воска. О дальнейшей ее судьбе сведений нет. Вероятно, она не получила одобрения Петра I и вскоре была утрачена. По странному стечению обстоятельств, другая модель, из глины, вероятно, оставшаяся в Риме после смерти Рускони, попала в коллекцию Фарсетти и позднее проделала тот же самый путь в Петербург на рубеже XVIII и XIX вв. Она благополучно дошла до наших дней и ныне хранится в Эрмитаже.

Такая реконструкция хода событий может быть подтверждена рядом косвенных фактов. Аббат Филиппо Фарсетти, создатель коллекции, как известно, приобретал эскизы и модели мастеров барокко в Риме около 1750 г., менее чем 25 лет после смерти Рускони. Из инвентаря собрания Фарсетти можно видеть, что этот скульптор был представлен в нем исключительно полно, особенно в сравнении со своими современниками. Три копии с антиков работы Рускони ныне находятся в Галерее Джорджо Франкетти в Ка д'Оро (Венеция). В Эрмитаже кроме статуэтки всадника работами Рускони числятся по меньшей мере еще три произведения, также происходящие из собрания Фарсетти. Отметим особо, что два из них связаны с работой над монументом папе Григорию XIII – модель композиции и полуфигура папы, которую можно рассматривать как модель в натуральную величину. Таким образом, можно предположить,

что в свое время Филиппо Фарсетти приобрел у наследников или учеников Рускони целую группу эскизов и моделей, среди которых был и «Царь Петр на коне», сохранившийся среди моделей Рускони.

Эти данные интересно сопоставить со сведениями о творчестве единственного крупного скульптора, работавшего в то время в России, – флорентийца Бартоломео Карло Растрелли (около 1675–1744). Растрелли приехал в Россию в 1716 г. и вскоре приступил к работе над конной статуей Петра I. Рисунки этого проекта датируются концом 1716–началом 1717 г. В сентябре 1717 г. модель была отлита в свинце. Судя по всему, Петр I был представлен в виде римского императора, сидящего на спокойно шагающей лошади.¹³ Однако с лета 1718 г. эта модель перестает упоминаться в документах.¹⁴ Только в апреле 1720 г. Растрелли создает новый проект, где конь царя попирает фигуру Зависти.¹⁵ Можно предположить, что такое развитие событий не было случайным, а связано с параллельным заказом модели в Италии. Приостановка работы Растрелли, возможно, была вызвана ожиданием статуэтки из Италии в конце 1718 и в 1719 гг. После того как модель была доставлена в Россию, очевидно, в феврале 1720 г. и не была одобрена Петром I, Растрелли продолжил свою работу, слегка изменив предыдущий замысел композиции. Флорентийскому скульптору не удалось закончить свою работу при жизни Петра Великого, а позднее она утратила свою актуальность. Лишь в 1743 г. императрицей Елизаветой Петровной было принято решение отлить статую в бронзе. Однако отлить ее удалось только после смерти мастера, последовавшей 18 ноября 1744 г. Сейчас этот монумент украшает площадь перед Михайловским замком в Петербурге.

Данный текст представляет собой первую часть статьи, написанной в соавторстве с американским исследователем Р. Энгассом: *Androsov S., Enggass R. Peter the Great on norseback: a terracotta by Rusconi // The Burlington Magazine. December 1994. P. 816–821.*

¹ Андросов С. О. О коллекционировании итальянской скульптуры в России в XVIII веке // Труды Государственного Эрмитажа. 1985. Т. 25. С. 88–90.

² Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti. Venezia, 1991. P. 120, n. 59.

³ Высота 44 см, длина 41 см. Инв. № Н. ск. 677.

⁴ Museo della Casa eccelletissima Farsetti in Venezia. Venezia [1788?]. P. 23 («Il Czar Pietro a cavallo, con Figura sotto, del Rusconi»).

⁵ О деятельности Ю. И. Кологrivова в целом см.: Каминская А. Г. Ю. И. Кологривов и его участие в создании первых коллекций скульптуры в Петербурге // Музей-5. 1984. С. 136–151; Андросов С. О. Петр Великий и скульптура Италии. СПб., 2004. С. 246–271.

⁶ 200-летие Кабинета Его Императорского Величества. 1704–1904. СПб., 1911. С. 113.

⁷ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 36, л. 604–604 об. – оригинал и 603–603 об. – копия.

⁸ РГИА, ф. 468, оп. 43, д. 14, л. 60.

⁹ Там же, л. 64.

¹⁰ Там же, д. 16, л. 19 об.

¹¹ Андросов С. О. О коллекционировании... С. 90.

¹² Schlegel U. Bernardino Cametti // Jahrbuch der Berliner Museen. 1963. Bd 5. S. 76.

¹³ Петров В. Н. Конная статуя Петра I работы Растрелли // Петров В. Н. Очерки и исследования. М., 1978. С. 22–23.

¹⁴ Архипов Н. И., Раскин А. Г. Бартоломео Карло Растрелли. 1675–1744. Л.; М., 1964. С. 25.

¹⁵ Петров В. Н. Конная статуя... С. 23.

О СКУЛЬПТУРНЫХ КОЛЛЕКЦИЯХ ПЕТРА ВЕЛИКОГО И АВГУСТА СИЛЬНОГО

Широкомасштабная деятельность Петра Великого по приобретению произведений пластики не имеет аналогий в стране, до начала XVIII в. практически не знавшей круглой скульптуры, а по масштабу значительно превосходит аналогичные приобретения даже Екатерины II. Тем более важно политику Петра I в этой области поставить в контекст европейской культуры начала XVIII в. Вряд ли стоит сравнивать покупки скульптуры в России в начале XVIII в. с аналогичными явлениями в истории таких стран, как Англия и Франция. Они к этому времени имели уже значительные коллекции пластики, как античной, так и современной, существовала также определенная национальная традиция и свои собственные мастера.

Для сопоставления с Россией аналогии следует искать в странах Восточной Европы. По нашему мнению, особенно интересно сравнить деятельность Петра Великого по приобретению скульптуры с аналогичной деятельностью Августа II Сильного (1670–1733), курфюрста Саксонского и короля Польского, считавшегося утонченным знатоком искусства, страстным коллекционером и щедрым меценатом. Это тем удобнее сделать, что скульптурная коллекция Августа Сильного была гравирована в издании 1733 г.¹

История приобретения скульптуры для Августа Сильного изучена еще недостаточно, однако важную роль здесь сыграл королевский архитектор и инженер, впоследствии директор собраний искусства и барон Раймон Лепла (1664–1742), издатель книги 1733 г. Он неоднократно предпринимал путешествия по Италии и Франции и возвращался оттуда с хорошими трофеями, в том числе и со скульптурой. Так, в 1699 и в 1715 гг. он приобрел в Париже две превосходные коллекции мелкой бронзовой пластики, в основном французских мастеров. Первая группа насчитывала 37 скульптурных произведений, вторая даже превосходила ее по количеству.² В 1728 г. при участии того же Лепла в Риме было куплено 160 скульптур (в основном античных), происходящих из собрания Киджи, и 34 скульптуры из собрания кардинала Алессандро Альбани (среди них – 32 антика).³

Менее изучена история приобретения скульптуры нового времени в Италии, также связанная с именем Лепла. Можно предположить, что

приобретения делались не только в Риме, но и в Венеции (произведения Антонио Коррадини и Пьетро Баратты). Несколько работ нового времени, среди них Иоанн Креститель работы Франческо Моки, были приобретены вместе с собранием Киджи.

Если не принимать в расчет некоторое число бронзовых статуэток и групп работы Джамболони и его круга, попавшие в Саксонию еще в XVI в., дрезденскую коллекцию можно разделить на четыре части. Это античная скульптура из собраний Киджи и Альбани; французские бронзы, в основном XVII в.; произведения римской школы второй половины XVII в. и, наконец, мраморные статуи, группы и вазы венецианской школы начала XVIII в. Нетрудно заметить, что, за исключением второй группы произведений, аналогичные разделы могут быть выделены и в петровской коллекции. Более того, хотя французские бронзы и не находились в коллекции Петра I, мы можем выделить своеобразный их эквивалент. Как удалось установить, кн. Б. И. Куракин заказывал для Петра Великого в Голландии свинцовые статуи и бюсты, часть из которых создавалась по образцу знаменитых скульптур Версаля. В списке из 60 статуй, прилагавшемся к письму Куракина, простираются номера, соответствующие таблицам какого-то издания.⁴ Как удалось установить, источником было гравированное изображение статуй Версаля, издданное в 1695 г. Симоном Томассеном.⁵ Эти свинцовые скульптуры, к сожалению не дошедшие до наших дней, представляли в петровской коллекции работы французской школы.⁶

Сравнение собраний античной скульптуры Петра I и Августа II показывает, что второе было гораздо более многочисленным. Однако следует сделать ряд оговорок. Собрания Киджи и Альбани были приобретены для Дрездена в 1728 г., т. е. уже после смерти русского царя. С другой стороны, наши сведения об антиках, принадлежавших Петру I, трудно считать полными. Мы можем идентифицировать с уверенностью четыре статуи, приобретенные в Риме для русского царя и ныне находящиеся в Эрмитаже. Кроме знаменитой своей историей «Венеры Таврической» это «Старый раб» купленный Ю. И. Кологривовым, «Венера» и «Адонис», купленные С. Л. Рагузинским.⁷ Гипотетически отождествляется «Аполлон», полученный архитектором Микетти в дар от кардинала Пьетро Оттобони в 1720 г.⁸ Между тем существовал целый ряд произведений, которые агенты царя считали античными и которые ныне не могут быть опознаны, например «Ерcole старого дела», отправленный Рагузинским в Россию на корабле «Армонт» в июне 1718 г., который должен был стать первым антиком в России наряду со «Старым рабом».

Римская школа XVII в. в Дрездене была представлена четырьмя небольшими группами играющих детей, приписанными Alessandro Algarди, а также произведениями последователей Бернини – Франческо Баратты (четыре статуи) и Пьетро Балестры («Время похищает Истину», «Венера с Амуром» и «Мелеагр»). Отметим, что атрибуции, предложенные

в книге Лепла, нередко оказываются ошибочными. Так, статуя сидящего Иоанна Крестителя (ныне – в Придворной церкви в Дрездене), приписанная Бернини, на самом деле принадлежит Франческо Моки,⁹ а небольшая группа «Геркулес и Ахелой» (точнее – «Геркулес и Какус») была выполнена не Франческо Бараттой, а Стефано Мадерно.¹⁰

Этот раздел петровской коллекции может показаться самым бедным. Действительно, из памятников римской школы, дошедших до наших дней, только группа «Амур и Психея», приписываемая Джузеппе Картари в Летнем саду, может считаться работой высокого качества. Другие же произведения, приобретенные Кологривовым и ныне хранящиеся в Эрмитаже, относятся скорее к разряду массовой продукции (статуэтка лежащей «Св. Терезы», рельефы «Музицирующие ангелы» и «Вакханалия детей», копийный «Лежащий гермафронт», четыре бюста разноцветного мрамора, представляющие мавров и мавританок). В то же время документы свидетельствуют о целом ряде несохранившихся статуй и групп, представлявших, по-видимому, большую художественную ценность. Здесь, в первую очередь, следует упомянуть группу «Венера и Амур», автором которой Кологривов считал «кавалера Бернинии» и рисунок которого был послан им из Рима. Как справедливо отметила А. Г. Каминская, поза Венеры здесь в зеркальном отражении напоминает позу «Обнаженной Истины» Бернини (Рим, Галерея Боргезе), о возможности приобретения которой в свое время сообщал из Рима Кологривов. Фрагменты этой композиции были найдены во время археологических раскопок на территории Летнего сада.¹¹ Тому же Бернини приписывались, судя по описанию Кологривова, два термина из «верде антико» с мраморными головами, находившиеся в Гrotte Летнего сада по крайней мере до 1771 г.¹² Вероятно, к работам римской школы относилась и группа «Фенус и Купидо», также происходящая из покупок Кологривова.¹³ Якоб Штелин, вкусу и знаниям которого, как известно, вполне можно доверять, дал такое описание этой группы: «Венера, присев, держит Купидона, собирающегося помочиться. Превосходная вещь на античном пьедестале из желтого мрамора».¹⁴ К сожалению, она также не дошла до наших дней.

Таким образом, это перечисление несохранившихся (и негравированных, как в Дрездене) произведений скульптуры, приписываемых римской школе XVII в., можно было бы еще продолжить, но и сейчас мы вправе сделать вывод о том, что и эта часть скульптурных коллекций Петра I и Августа II была вполне сопоставимой.

Зато сравнение скульптуры венецианской школы в коллекциях двух монархов показывает значительное численное преобладание собрания Петра Великого. Это положение само по себе не заслуживает подробной аргументации, потому что оно очевидно. В то же время интересно отметить совпадение имен двух скульпторов, широко представленных как в Дрездене, так и в Петербурге. Это Антонио Коррадини и Пьетро Баратта. Первый

из них был представлен в Дрездене восьмью мраморными группами, двумя вазами и статуей «Весталка Тусция», известной по гравюре, лишенной подписи, но, несомненно, принадлежащей ему же из-за мотива вуали, скрывающей лицо женщины. В настоящее время в Дрездене по-прежнему находятся группа «Время открывает Истину», документированная здесь уже в 1719 г., две группы, изображающие кентавра и Деяниру, а также вазы, приобретенные в 1722 г. Известны еще две композиции Коррадини, происходящие из Дрездена: «Зефир и Флора» и «Аполлон и Марсий» хранятся ныне в Музее Виктории и Альберта в Лондоне.¹⁵ Коллекция произведений Коррадини в Петербурге, может быть, не так эффектна, но тоже достаточно разнообразна. В конце 1716–начале 1717 г. совсем еще юный Коррадини выполнил по заказу Рагузинского две статуи («Наяду» и «Нереиду»), а также шесть бюстов из серии античных богов и богинь, шесть из серии императоров и шесть из серии императриц. Из всего этого комплекса сохранились только статуя Нереиды (в сильно реставриированном виде)¹⁶ и два бюста императриц, которые, судя по низкому качеству исполнения, скорее были созданы в мастерской Коррадини.¹⁷ В 1719 г. в Петербург прибыла «Вера», исполненная Коррадини, очевидно, в 1718–1719 гг. и ставшая одной из первых статуй, в которой мастер применил прием изображения лица под материей. В 1722 г. к ней присоединилась другая статуя, изображавшая «Религию». В списке скульптуры Рагузинский дал ей такое описание: «Два ящика, в них статуя религия велата, то есть будто полотном покрыта по лицу самово предивново мастерства, а работы славново шкултора Антонио Корадиния, которая по всенародному пересмотру в церкве святаго Марка зело похвалена, и оценена десятию больше чево коштует, с педесталом маленким марморним же и с палашем медным крашенным в особливой ящике без нумера».¹⁸ В этом описании следует подчеркнуть необычность имени мастера, которое лишь дважды еще присутствует в переписке Рагузинского (Баратта и Бонацца). Статуя была оценена в десять раз дороже своей стоимости в 150 золотых дукатов. Однако эта цена была в полтора раза выше средней стоимости мраморной статуи в натуральную величину с постаментом (100 дукатов).

История статуй Коррадини в Петербурге была уже прослежена Ж. А. Мацулевич в специальной статье.¹⁹ Сначала они стояли в Летнем саду, вызывая восторги современников, а в 1794–1795 гг. были установлены в Большом Тронном (Георгиевском) зале Зимнего дворца. Они сильно пострадали во время пожара 1837 г. В настоящее время женский бюст, оставшийся, очевидно, от «Веры», и фрагмент нижней части «Религии» находятся в собрании Гос. музея-заповедника «Петергоф».

Обе коллекции произведений Коррадини в Дрездене и Петербурге действительно впечатляют. В результате даже родилась легенда о пребывании мастера и в Петербурге, и в Дрездене. Если первая из них, хотя

и приводится в словаре Наглера в 1836 г.,²⁰ все же не получила дальнейшего распространения, то вторая встречалась даже в новейшей литературе и была опровергнута только в конце 1960-х гг.

Еще интереснее, как кажется, присутствие статуй Пьетро Баратты в Дрездене и в Петербурге, прежде всего потому, что этот мастер не пользовался, подобно Коррадини, европейской известностью. Уроженец Каррары, он имел в Венеции не так уж много ответственных заказов. Зато он был тесно связан с Рагузинским и регулярно с 1716 г., когда были созданы первые статуи, до 1723–1725 гг., когда он выполнил наиболее важное свое произведение – группы «Аллегория Ништадтского мира», работал для России. Баратта даже получил титул первого скульптора Петра I в Италии, о чем сообщает итальянский источник – записи архитектора Томмазо Теманцы.²¹ Русские документы эти сведения подтверждают.²²

В настоящее время в Петербурге и его окрестностях находится одна скульптурная группа, 9 подписных статуй и 10 подписных бюстов, созданных Бараттой. Кроме того, ему могут быть приписаны еще три статуи и два бюста, не считая несохранившихся произведений.

В Дрездене ранее хранились четыре статуи Баратты, известные только по гравюрам в издании Лепла: «Слава», «Доблесть», «Великоление», «Великодушие». В отличие от статуй в Петербурге, хронологию создания которых, благодаря переписке Рагузинского, мы знаем довольно точно, датировка дрезденских статуй неясна.

Особенно интересно, что две статуи того же сюжета («Слава» и «Доблесть») Баратта создал и для Петербурга. Скорее всего, они были исполнены не для Петра Великого, а для А. Д. Меншикова, в 1718–1720 гг. «Слава» до недавнего времени находилась в Летнем саду, «Доблесть» утрачена. Сопоставление двух статуй, изображавших «Славу», показывает их большую композиционную близость. У фигуры из Летнего сада скрещены ноги, что придает ей большее спокойствие и свободу. Можно с уверенностью предположить, что были похожи и парные статуи, изображавшие «Доблесть». Судя по гравюре в издании Лепла, эта добродетель была представлена в виде Геркулеса с львиной шкурой, держащего в правой руке палицу. «Доблесть» из Летнего сада упомянута в документе 1820 г. с таким описанием: «Геркулес (Валоре). Мужество. Без головы, без рук и поврежденной меры два аршина четыре вершка».²³ Как известно, Рагузинский заказывал для Меншикова статуи добродетелей, «присущих» самому светлейшему князю. Нет сомнений, что и «Слава» и «Доблесть» прекрасно вписывались в эту программу.

Следует подчеркнуть, что работами Коррадини, Баратты и несохранившейся группой Филиппо Катазио «Геркулес и Омфала» практически исчерпался список венецианской пластики в собрании Августа Сильного. В то время как, стараниями Рагузинского, в Петербурге были хорошо представлены все ведущие ваятели конца XVII–начала XVIII в.: Орацио

Маринали, Генрих Мейринг (Меренго), Джованни Бонацца, Джузеппе Торретто, Антонио Тарсиа, Франческо Кабианка, Марино, Джузеппе и Паоло Гроппелли и др.

Таким образом, как мы убедились, скульптурные коллекции Петра I и Августа II были во многом схожи. Но, кроме того, существуют и частные точки соприкосновения, которые кажутся нам интересными и иногда даже неожиданными.

В письме, направленном из Рима в августе 1718 г., Ю. И. Кологривов предлагал Петру I купить дорогие произведения скульптуры – три античные мраморные статуи («Венера, выходящая из бани», «Александр Великий» и «Антианус»), а также «Истину» Джан Лоренцо Бернини (оставшуюся после смерти мастера в собственности наследников) и группу «Время уносит красоту». Последней он дает такое описание: «Скултор каралевы швецкой крестины делал групп ради ее. Время уносит красоту самой хорошей работы и образец зело хорош. Старик стоит на камне и несет девицу в нагах у Старика малчик тушит свечю и плачет ис пот камня змия голову выставила и из роту у нее будет фонтана а з девицыной головы летят розы которыми убраны были воласы желал бы чтоб оную статуу не пропустить а она втрое больше натуры только размер очень хороши и отделана чисто».²⁴ Не совсем ясно, почему предложенные Кологривовым приобретения не состоялись. Возможно, это произошло из-за замедления с переводом денег в Италию. Однако мы можем опознать эту группу, хранящуюся ныне в Большом саду в Дрездене. Автором ее является ваятель из Сиены Пьетро Балестра, действительно работавший по заказам королевы Христины Шведской. Обстоятельства покупки группы Балестры для Дрездена нам неизвестны. Возможно, она была приобретена Лепла в Риме в 1728 г. Тем не менее этот факт кажется нам очень знаменательным и показывает, что агенты обоих монархов вращались в одних и тех же художественных кругах в Риме, а возможно, и в Венеции. Теперь можно выдвинуть предположение, что античная статуя «Александра Великого», о которой упоминал Кологривов, также могла быть приобретена для Августа Сильного. Действительно, в издании 1733 г. гравированы две статуи этого сюжета, причем одна из них, высотой в 10 футов (около 220 см),²⁵ вполне может соответствовать размерам «немного больше натуры», как писал Кологривов. К сожалению, сведениями о происхождении обеих статуй мы не располагаем.

Среди скульптуры, присланной Рагузинским в Петербург в сентябре 1722 г., упомянуты 12 бюстов римских императоров, «которые были сделаны для галерии короля августа».²⁶ Нет сомнений, что здесь имелся в виду именно Август Сильный. Мы полагаем, что четыре бюста из серии, выполненные в материале, который Рагузинский назвал «вода окамененная», сохранились и ныне находятся в собрании Эрмитажа. На самом деле они выполнены из селенита и могут служить примером «массовой» продукции начала XVIII в.

Еще один общий, как кажется, момент связан с историей «Венеры Таврической», античной статуи, купленной Кологривовым, очевидно, нелегально, конфискованной затем римскими властями и возвращенной Рагузинскому в качестве подарка папы Климента XI русскому царю. Статуя нуждалась в реставрации и потому, как писал Рагузинский канцлеру Г. И. Головкину 12 февраля, ее отдали «в дом Господина кардинала Оттобония вышеупомянутого для починку».²⁷ Реставрация была окончена в начале мая 1720 г. Таким образом, ею мог заниматься, не Пьер Легро, умерший в 1719 г. (как считали некоторые авторы), а не названный по имени скульптор, принадлежавший к окружению кардинала Пьетро Оттобони.

Пьетро Оттобони, занимавший пост вице-канцлера Римской церкви, был известен как большой любитель искусств и меценат. В его доме (Палаццо Канчеллерия) проживал целый ряд художников и музыкантов. Среди скульпторов его особым покровительством пользовался генуэзец Анджело Де Росси, автор надгробия его дяди, папы Александра VIII, в соборе св. Петра. Однако генуэзец умер в 1715 г. Кто же стал его преемником на службе у кардинала?

Судя по всему, это был Франческо Модерати (1680?–1728), уроженец Милана и ученик Камилло Рускони. Как видно из его биографии, Модерати много работал для кардинала Оттобони. Уже в 1716 г. он создал по заказу кардинала эдиколу, посвященную Богоматери, на виа дель Пелегрино. К 1719 г. относятся две гипсовые статуи, изображавшие «Милосердие» и «Правосудие» для зала Риарио в Палаццо Канчеллерия.²⁸ Известно также, что Модерати занимался реставрацией, в частности, исправлял статуи собрания Киджи,²⁹ которые в 1728 г. были приобретены для дрезденской коллекции. По-видимому, именно Модерати и был тем «скульптором кардинала Оттобони», которому доверена была первая реставрация «Венеры Таврической». Он, очевидно, приставил «отшибленную» голову богини и доделал ей руки, которые в 1820-е гг. были сняты в Петербурге В. И. Демут-Малиновским.

Таким образом, представляется, что собрано достаточно фактов, свидетельствующих о схожести скульптурных собраний в Дрездене и в Петербурге. Случайны или закономерны эти совпадения? В 1936 г. Ж. А. Мацулевич, например, высказала предположение, что Петр Великий, увидев статуи в Дрездене, решил сделать заказы у тех же авторов.³⁰

Как кажется, для такой гипотезы нет никаких оснований. По-видимому, статуи Коррадини и Баратты появились в Петербурге раньше, чем в Дрездене. Создается впечатление, что художественные агенты Петра Великого и Августа Сильного в Венеции и в Риме врашивались в одних и тех же кругах и покупали скульптуру у тех же самых ваятелей, антикваров и коллекционеров, руководствуясь вкусами своего времени. В результате, уже в начале XVIII в. стал складываться некий параллелизм в собирательстве

между Дрезденом и Петербургом, который так сильно чувствуется ныне, благодаря знаменитым картиным галереям обоих городов.

Впервые опубликовано: *Андросов С. О. О скульптурных коллекциях Петра I и Августа Сильного // Проблемы развития зарубежного искусства. СПб., 1994. Т. 1. С. 42–50.*

¹ [Le Plat R.] Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne a Dresden. Dresde, 1733.

² Holzhausen W. Die Bronzen Auguste des Starken in Dresden // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. 1939. Bd 60. S. 157; Barock in Dresden. Leipzig, 1986. S. 203.

³ Zimmermann K. Vorgeschichte una Anfaenge der Dresdener Skulpturensammlung // Die Dresdener Antiken und Winckelmann. Berlin, 1977. S. 24; Barock in Dresden. S. 215.

⁴ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 27, л. 544–547 об.

⁵ Tomassin S. Recueil des figures, groups, thermes, fontaines, vases, statues, et autres ornements de Versailles. Amsterdam, 1695.

⁶ Более подробно о свинцовой скульптуре см. статью «Нидерландская скульптура в России петровского времени» в наст. сборнике.

⁷ Неверов О. Я. Памятники античного искусства в России петровского времени // Культура и искусство петровского времени. Л., 1977. С. 47, 48.

⁸ См.: Основателю Петербурга: Каталог выставки. СПб., 2003. № 231.

⁹ Muller W. Johannes der Täufer in der Hofkirche zu Dresden // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. 1926. Bd 47. S. 112.

¹⁰ Wittkower R. Ein Werk des Stefano Maderno in Dresden // Zeitschrift für bildende Kunst. 1928/29. Bd 62. S. 26.

¹¹ Каминская А. Г. Ю. И. Колонгризов и его участие в создании первых коллекций скульптуры в Петербурге // Музей-5. 1984. С. 140, 144.

¹² Там же. С. 146, 149.

¹³ Там же. С. 143, 148.

¹⁴ Малиновский К. В. Записки Якоба Штелина о скульптуре в России // Русское искусство второй половины XVIII–первой половины XIX века. М., 1979. С. 125.

¹⁵ Hodgkinson T. Two garden sculptures by Antonio Corradini // Victoria and Albert Museum Bulletin. April 1963. P. 37.

¹⁶ Андросов С. О. Скульптура Летнего сада (проблемы и гипотезы) // Культура и искусство России петровского времени. Л., 1981. С. 49.

¹⁷ Неверов О. Я. Новые материалы к истории скульптурного убранства Летнего сада // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1986. М., 1987. С. 309.

¹⁸ Андросов С. О. Рагузинский в Венеции: приобретение статуй для Летнего сада // Скульптура в музее. Л., 1984. С. 80, 81.

¹⁹ Matzulevitsch G. La «Donna velata» del Giardino d'Estate di Pietro il Grande // Bollettino d'Arte, gennaio-giugno 1965. P. 80.

²⁰ Nagler G. K. Neues Allgemeines Künstler-Lexikon. Linz, 1904. Bd 3. S. 237 (I Auflage–1836).

- ²¹ Temanza T. Zibaldon (a cura di N. Ivanoff). Venezia; Roma, 1963. P. 74.
- ²² Михайлов А. Новые материалы о русской скульптуре первой половины XVIII века // Искусство. 1952, сентябрь–октябрь. № 5. С. 73.
- ²³ РГИА, ф. 470, оп. 1 (93/527), д. 12, л. 3.
- ²⁴ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 36, л. 558.
- ²⁵ [Le Plat R.] Recueil des marbres... Pl. 122.
- ²⁶ Андросов С. О. Рагузинский в Венеции... С. 81.
- ²⁷ Андросов С. О. История «Венеры Таврической» // Музей-8. 1987. С. 127.
- ²⁸ Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro (a cura di V. Martinelli). Roma, 1987. P. 218.
- ²⁹ Ibid.
- ³⁰ Мацулевич Ж. Летний сад и его скульптура. Л., 1936. С. 67.

К статье «О скульптурных коллекциях Петра Великого и
Августа Сильного»



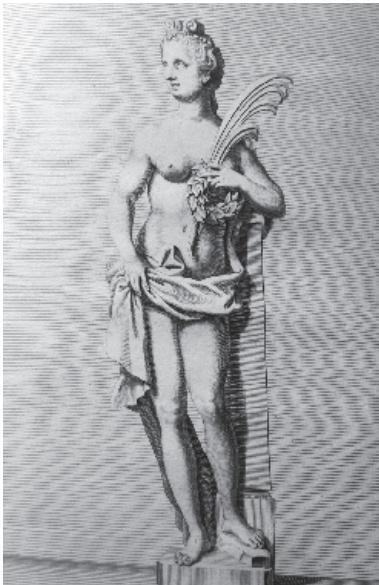
Антонио Коррадини.
Кентавр, похищающий женщину.
Дрезден, Большой сад



Антонио Коррадини.
Время, открывающее Истину.
Дрезден, Большой сад



Пьетро Баратта.
Слава.
Санкт-Петербург, Летний сад



Христиан Филипп Линдеманн.
Гравюра со статуи Пьетро Баратта
«Слава»



Христиан Филипп Линдеманн.
Гравюра со статуи Пьетро Баратта
«Доблесть»



Христиан Филипп Линдеманн.
Гравюра со статуи Пьетро Баратта
«Великолепие»



Христиан Филипп Линдеманн.
Гравюра со статуи Пьетро Баратта
«Великодушие»



Пьетро Балестра.
Время похищает Истину.
Дрезден, Большой сад



Иоганн Юстин Прайсслер.
Гравюра с группы
«Время похищает Истину»

ОБ ОДНОЙ СТАТУЕ ИЗ СОБРАНИЯ А. Д. МЕНШИКОВА

Эту статую видят, вероятно, все, приходящие в Эрмитаж. Она стоит на площадке Иорданской лестницы в нише, украшенной золотом. Ее можно заметить издали – она замыкает перспективу Иорданской галереи.

Статуя прекрасно гармонирует с барочным ансамблем Иорданской лестницы и кажется пред назначеннай для своего нынешнего местоположения. Может быть, этим и следует объяснить, что она до сих пор не явилась предметом исследования: неясен ее сюжет, нет сведений о времени и месте ее создания, ее история прослеживается только с момента установки статуи в нише Иорданской лестницы. Она попала сюда в мае 1839 г., при восстановлении парадной лестницы Зимнего дворца после пожара 1837 г. 6 мая скульптор В. И. Демут-Малиновский доносил в Гоф-интендантскую контору: «Статуи для парадной лестницы Зимнего дворца перевезены в скульптурную мастерскую: из Таврического дворца одна, изображающая Владычество, и из Летнего сада три, изображающие Могущество, Справедливость и Диану, кои были исправлены и поставлены на места в Зимний дворец».¹ Очевидно, что до настоящего времени все три названные статуи пребывают там, куда их определил В. И. Демут-Малиновский: «Диана» работы Джузеппе и Паоло Гроппелли – в вестибюле; «Могущество» («Сила») и «Справедливость» («Правосудие») работы неизвестного скульптора – на втором этаже, в нишах, flankирующих вход в Аванзал. «Владычеством» в этом документе названа, очевидно, именно интересующая нас статуя. «Исправил» В. И. Демут-Малиновский, по-видимому, левую руку женщины (она реставрирована, шов реставрации проходит у локтя) и часть ножен (но не рукоятку меча, заканчивающуюся львиной головой).

Мало что может дать и обращение к инвентарию скульптуры Государственного Эрмитажа. Статуя числится в нем произведением неизвестного итальянского мастера XVIII в., изображающим «Аллегорию римской империи».² Таким образом, только анализ статуи позволит наконец разрешить проблемы, связанные с ее атрибуцией и датировкой.

Вопрос о сюжете рассматриваемой статуи решается довольно просто. Корона на голове, меч, ликторские фасции, чаша весов у связки фасций являются характерными атрибутами аллегорической фигуры Правосудия.

При этом можно сослаться, например, на изображение «Правосудия» в известной книге Чезаре Рипы «Иконология».³

«Правосудие» вряд ли относится к произведениям итальянской школы середины или второй половины XVIII в. Ее скорее следует датировать первой четвертью XVIII в., а это наводит на ее сопоставление со скульптурой венецианских мастеров, так хорошо представленных в Петербурге. Действительно, по общему пониманию пластики, свободе движения, легкости трактовки складок одна из статуй вызывает ассоциации с «Правосудием» – «Беллоной», подписанная Альвизе Тальяпьетра. Сходство обеих статуй и особенно их лиц позволило обратиться к сравнению «Правосудия» с другими произведениями Альвизе Тальяпьетра.

Оказалось, что прихотливый и немного измельченный рисунок складок «Правосудия» очень похож на рисунок драпировок в статуе Тальяпьетры «Мадонна дель Кармине» (Ровиньо, церковь Санта Зуфемия). Подобную же манеру драпировать статуи можно отметить в статуе того же художника «Св. Анастасия» (Задар, церковь Сан ГризогONO). Особенно убеждает в ее близости к «Правосудию» лихой завиток складки у левого локтя обеих фигур. Да и лица «Св. Анастасии» и «Правосудия» очень сходны. Еще один штрих для атрибуции эрмитажного «Правосудия» Альвизе Тальяпьетре дает ее сопоставление со статуей «Св. Гризогон» из той же церкви в Задаре. Горделиво стоящий святой придерживает левой рукой меч, витая рукоятка которого венчается львиной головой, очень похожей на львиную голову, которой завершается рукоять меча «Правосудия».⁴ Вероятно, отмеченных точек соприкосновения «Правосудия» с работами Альвизе Тальяпьетра достаточно, чтобы предположить, что именно этот скульптор исполнил эрмитажную статую.

Об Альвизе Тальяпьетре сохранилось не так уж много сведений. До недавнего времени не были известны даже даты его рождения и смерти. Только С. Гуэррьери в 1995 г. удалось уточнить, что мастер родился в Венеции в 1670 г. и умер там же в 1747 г. По-видимому, он был учеником Генриха Мейринга (Меренго) и начал свою самостоятельную деятельность в 1697 г.⁵ Он работал для венецианских и провинциальных церквей, создавая статуи святых и аллегории, а также барельефы, однако его произведений сохранилось не очень много. Уже Ж. А. Мацулевич справедливо охарактеризовала скульптора как мастера легкого и изящного, приближающегося к стилю рококо.⁶ С этой характеристикой в общем согласны все последующие исследователи. Даже поверхностного сравнения «Беллоны» с другими статуями Летнего сада достаточно, чтобы понять, что Альвизе Тальяпьетра был одним из самых одаренных мастеров среди венецианцев начала XVIII в.

«Беллона» продолжает оставаться достаточно загадочной среди других статуй Летнего сада (она не упоминается в переписке Саввы Владиславича-Рагузинского, деятельности которого мы обязаны покупкой венецианских

статуй Летнего сада) и неясна поэтому ее датировка. Однако в Пушкине (Царском Селе) хранится другая подписанная статуя Альвизе Тальяпьетры – «Слава», поступившая туда, очевидно, в 1743 г. из Летнего сада. Эта фигура может быть отождествлена с упоминаемой в переписке Рагузинского статуей «изобразующей» «Славу воинскую», которая была заказана Владиславичем в 1723 г. в Венеции вместе с двумя другими скульптурами.⁷ Статуя была привезена в Петербург весной 1726 г. и установлена в Летнем саду.⁸ Таким образом, она должна датироваться временем между 1723 и 1726 гг.

По нашему мнению, эрмитажное «Правосудие» может быть отнесено к несколько более раннему времени. Однако не вызывает сомнения, что и эта статуя была заказана Рагузинским в Венеции самому Альвизе Тальяпьетра, как и большинство статуй Летнего сада. Но для кого? Для Петра I или для кого-то из его сподвижников? У нас есть все основания предположить, что «Правосудие», украшающее ныне Иорданскую лестницу, происходит из скульптурной коллекции князя А. Д. Меншикова. Главным аргументом в пользу такого предположения является протокол Канцелярии от строений, относящийся к 1744 г., в котором записано: «...а минувшего ноября 20 дня скулторного дела мастер Яган Антоний Цвенгоф в канцелярии от строеней подпискою показал в прошлом де 732 году в июле месяце по ордеру из садовой канторы принято им из меншикова саду мраморных стоящих статуй дватцать три да свинцовых стоящих же две ис которых того ж году перевезено в Питергоф на марлинской кашкад мраморных пять да свинцовых две статуи а как оные имянуютца того он неупомнит, а в прошлом де 743 году по силе имянного Ея императорского величества указу в село царское ис помянутых меншиковских статуй переведено токмо из летнего саду семнатцать статуй а какие имянами оным приложен от него реэстр и одна ис тех имянуемая Юстиция оставлена в Летнем саду, понеже не имеетца ко оной по приличству равной».⁹

К сожалению, «Реэстр», составленный Цвенгофом, не обнаружен.¹⁰ Можно сетовать на его отсутствие, а также на плохую память Цвенгофа, но как бы там ни было, цитированный документ чрезвычайно важен для истории скульптурной коллекции Меншикова и может служить основой для попыток реконструкции ее состава. Из него следует, что статуя «Юстиция» («Правосудие») из собрания Меншикова стояла в Летнем саду с 1732 г. Особенностью этой фигуры является то, что она не имела парной («по приличству равной») и потому использование ее вызвало затруднения у Цвенгофа. Поэтому меншиковское «Правосудие» нельзя отождествлять ни с «Правосудием» Баратты из Летнего сада, ни с «Правосудием» того же Баратты из Павловска, так как обе статуи сопровождались парными, тоже дошедшими до наших дней: первой сопутствовало «Милосердие», второй – «Мир».

В описи скульптуры Летнего сада, составленной Цвенгофом в 1736 г., дважды упомянута статуя, изображающая «Правосудие», но очевидно, что оба раза речь идет о произведениях Баратты, так как первая «Юстиция» соседствует с «Клемонцией», а вторая – с «Паксом».¹¹ Из этого следует, что «Правосудие» из собрания Меншикова почему-то не было включено в описание или внесено под каким-то ошибочным названием. Зато оба варианта описи 1771 г. упоминают «Юстицию», которая стояла в то время «на воротах в Летнем доме» (имеется в виду Летний дворец Елизаветы Петровны), вместе со статуей «Маннанимитас» («Великодущие»).¹² Это «Правосудие» не может быть тождественно с одноименными статуями работы Баратты, потому что первая из них также упомянута в описи 1771 г., а вторая находилась в это время в Царском Селе. Можно предположить, что «Правосудие», находившееся на воротах дворца Елизаветы Петровны, тождественно «Правосудию», переданному в Летний сад из собрания Меншикова. Теперь реконструировать дальнейшую судьбу статуи уже нетрудно. В конце XVIII в. «Правосудие» использовали для украшения Михайловского замка, и статуя стояла на его парадной лестнице. После убийства Павла I его резиденцию предали забвению, и скульптура была вывезена в Таврический дворец, откуда статуи использовались позднее, по мере надобности, для украшения интерьеров Зимнего дворца. Отсюда и извлек «Правосудие» В. И. Демут-Малиновский, чтобы оно после реставрации заняло ответственное и почетное место на площадке Иорданской лестницы.

Нам остается еще возможность проследить момент покупки «Правосудия» и других статуй Меншиковым, чтобы окончательно доказать нашу гипотезу и, может быть, попытаться уточнить датировку рассматриваемой статуи. Для этой цели мы обратились к переписке Рагузинского и Меншикова. Действительно в фонде Меншикова в РГАДА сохранилось несколько писем Рагузинского, представляющих, очевидно, лишь незначительную часть обширной их переписки. В некоторых из них речь идет о скульптуре, покупаемой Рагузинским в Венеции и посыпаемой им в Петербург.

Так, в письме к Меншикову из Парижа от 7 июня 1717 г. Рагузинский ставит светлейшего князя в известность о направленном им из Венеции в Петербург корабле «Ион Юдит» (или «Джон Джудит») с мраморными статуями «на обыход царского величества». Рагузинский особенно обращает внимание своего корреспондента на необходимость осторожности при разгрузке столь ценного груза: «Прошу вашу светлость на выгрузку и сохранение столпов, статуов мраморных и прочых государственных вещей велеть выгрузит людям искусственным и носит с остражностию, даб в небрежение людей не искусственных и работников не поломать, ибо суть статуи и прочие мраморные вещи изрядные, как светлости вашей на обыход сада и дому вашего такие вещи надобны из Италии повелите послать

роспись меру и прочаго, то я светлости вашей со всяким усердием служить буду....».¹³

Статуи, приобретенные Рагузинским для царя, очевидно, понравились Меншикову, и он дал задание приобрести в Венеции 20 статуй «для садного прихожества». Владиславич доносил в ответ 18 июля 1718 г.: «...я желая светлости вашей моему милостивому государю служить, немедленно 6 статуов наилучшей работы, здешнаго мастерства делать заказал величиною и образцем против прошлогодских высланных статуов, с некоторыми Емблемами, или надлежащими к вашей светлости: чести, постоянства и достоинства а имянно как при сем в чедулке следует, досталные ж по разсмотрению некоторых заказывать намерен некоторых же из старых, аще сискать возможно купить намерен».¹⁴ Из следующего сохранившегося послания Рагузинского к Меншикову, от 8 мая 1719 г., можно заключить, что статуи, приобретенные для светлейшего князя, были отправлены в Петербург на корабле «Цезарь» в марте того же года.¹⁵

«Чедулка» с названием статуй не сохранилась. Однако из приведенных писем можно сделать бесспорный вывод о том, что по заказу Меншикова в Венеции было выполнено около 20 статуй, часть из которых изображали добродетели, «присущие» самому Меншикову, такие, как честь и постоянство. Конечно, в число качеств Меншикова должно было входить и правосудие.¹⁶ Тем более вероятно, что наша гипотеза справедлива, и статуя «Правосудие» на площадке Иорданской лестницы принадлежала к собранию Меншикова.

Несколько слов о судьбе скульптурной коллекции Меншикова. Как мы видели, в 1732 г. скульптура, украшавшая сад дворца Меншикова, была распределена между императорскими резиденциями. При этом пять статуй попали в Петергоф на каскад Марли. Очень возможно, что они тождественны статуям венецианской работы первой четверти XVIII в., которые до сих пор украшают каскад: «Нимфа» и «Нептун» работы Антонио Тарсиа, а также «Тритон», приписываемый тому же мастеру.

Остальные 17 мраморных статуй попали в Летний сад иостояли здесь до 1743 г., когда по именному указу Елизаветы Петровны «меншиковские» статуи были отправлены в Царское Село, за исключением оставленного в Летнем саду «Правосудия». Таким образом, искать статуи из собрания Меншикова нужно среди скульптуры, украшающей ныне сады и парки Пушкина. Необходимо, однако, сделать два замечания: за 11 лет пребывания скульптуры в Летнем саду из памяти Цвэнгофа могло стереться, какие именно статуи были перенесены из меншиковского дома. Кроме того, в Царское Село были доставлены также статуи из сада Левенвольде (принадлежавшего ранее графу Ф. М. Апраксину, для которого покупал скульптуру все тот же Рагузинский). Таким образом, вопрос о составе коллекции скульптуры Меншикова остается пока открытым, и решить его может только находка описи этой коллекции. Однако среди

статуй в Пушкине четыре могут быть названы с наибольшей степенью вероятности как происходящие из собрания Меншикова. Все они изображают аллегории, которые могли ассоциироваться с деяниями «подержавного властелина»: «Добродетель, побеждающая порок» и «Любовь к родине» работы Бортоло Модоло, «Великолепие» работы Джозе Дземиниани и «Мир», приписываемый тому же скульптору.¹⁷

Впервые опубликовано: *Андросов С.* Об одной статуе из собрания А. Д. Меншикова // Сообщения Государственного Эрмитажа. 1984. Вып. 49. С. 13–16.

¹ РГИА, ф. 470, оп. 1 (82/516), д. 241, л. 115.

² Инв. № Н. ск. 760. Высота 202 см.

³ *Ripa C.* Baroque and Rococo Pictorial Imagery. New York [1971]. P. 120.

⁴ *Prijateli K.* Le opera di Alvise Tagliapietra e della sua bottega in Dalmazia e in Istria // Arte Veneta. 1875. Т. 29. Р. 227.

⁵ *Guerriero S.* Profilo di Alvise Tagliapietra (1670–1747) // Arte Veneta. 1995. Т. 47. Р.

⁶ *Мацулевич Ж.* Летний сад и его скульптура. Л., 1936. С. 98, 99.

⁷ РГАДА, ф. 9, отд. II-СА, д. 72, л. 1408–1408 об., 1411 об.

⁸ Там же, д. 79, л. 388 об.

⁹ РГИА, ф. 470, оп. 5, д. 253, л. 295–295 об. Документ использован в кн.: *Дубяго Т. Б.* Русские регулярные сады и парки. Л., 1963. С. 331.

¹⁰ На него ссылается М. Павлова (*Pavlova M.* Die Skulptur des unteren Gartens in Oranienbaum (aus der Geschichte des Ensembles des grossen Schlosses in Oranienbaum) // Studien zur barocken Garteskultur. Poznan, 1999. S. 125), однако не приводит документ целиком и даже не дает точной ссылки на архив.

¹¹ Ср.: *Андросов С. О.* Новые сведения о скульптуре Летнего сада (по описям XVIII в.) // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1984. Л., 1986. С. 244, 245.

¹² РГИА, ф. 470, оп. 1 (93/527), д. 3, л. 1.8, 33 об.

¹³ РГАДА, ф. 198, д. 464, л. 4 об.–5.

¹⁴ Там же, л. 10–10 об.

¹⁵ Там же, л. 13.

¹⁶ Меншиков, несомненно, считал правосудие «своей» добродетелью. На заглавном листе книги «Леврея или венец бессмертных славы» А. Ф. Зубов изобразил аллегорические фигуры «Правосудия» и «Верности», которые венчают Меншикова. Медальоны на потолке передней во дворце Меншикова также изображают «Правосудие» (любезно указано Н. В. Калязиной).

¹⁷ Более подробное исследование, связанное с реконструкцией скульптурных коллекций Меншикова и Апраксина, было опубликовано нами в 1992 г. (*Андросов С. О.* О скульптурных коллекциях А. Д. Меншикова и Ф. М. Апраксина // Государственный Эрмитаж. Русская культура первой четверти XVIII века. Дворец Меншикова. СПб., 1992. С. 88–99).



Альвизе Тальяпьетра.
Правосудие.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

ИТАЛЬЯНЦЫ В РОССИИ В ПЕТРОВСКОЕ ВРЕМЯ

Хотя вопрос об участии итальянцев в становлении Санкт-Петербурга как новой столицы России неоднократно поднимался в литературе, а наиболее ярким индивидуальностям среди итальянцев – архитектору Доменико Трезини и скульптору Бартоломео Карло Растрелли даже посвящены подробные монографии, кажется, что исследования затронули лишь незначительную часть имеющихся материалов. Пытаясь систематизировать сведения, приведенные в литературе, легко убедиться в их отрывочности и нередко неточности, а о многих итальянцах практически ничего не известно, кроме самого факта их присутствия в России. Нам представляется полезным составить достаточно полную сводку об итальянцах, побывавших в России в царствование Петра Великого, учитывая как литературу, так и архивные материалы для возможно более полного воссоздания их деятельности в далекой северной стране.

Первое, что бросается в глаза, – различие между активностью итальянцев в Москве (до основания Петербурга) и в новой столице. Как будто бы это еще раз подчеркивает интернациональный характер созданного Петром Великим города. Однако, быть может, здесь заключается более глубокий смысл, который позволяет условно разделить все время царствования Петра на два периода формально почти равной протяженности – допетербургский и петербургский. Соответственно и результаты можно считать несопоставимыми между собой.

Если говорить о деятельности итальянцев в Москве в последней четверти XVII в., то прежде всего удивляет их малое число. В. А. Ковригина в своей книге о Немецкой слободе, которая основана на тщательном изучении архивных документов, упоминает (если не считать художников, которые, как мы увидим позднее, работали также и в Петербурге) лишь об одном итальянце, жившем в Москве с конца 1660-х гг., – купце Франческо Гваскони (Гуаскони) (1640–1708).¹ Как свидетельствует И. С. Шаркова, он вел торговлю не только через Архангельск, но и через Новгород, Псков, Смоленск.² К сожалению, остается до конца неясным, какими товарами Гваскони торговал в России и что он вывозил в Италию. Лишь в одном документе, связанном с Гваскони, упомянуты «узорочные товары», которые итальянец мог поставлять русскому двору.³ Международные связи семьи Гваскони, имевшей свои представительства кроме

Флоренции и Москвы также в Венеции и Амстердаме, недавно проанализированы М. Ди Сальво, которая указывает, что из России итальянские купцы вывозили икру и кожу, а ввозили ткани и вина.⁴ Тем не менее, учитывая долговременное пребывание Гваскони в Москве, следует предположить, что его деятельность была достаточно разнообразной и должна была приносить ему определенную выгоду.

Кроме торговли, Франческо Гваскони мог иметь и другие дела в России, о которых у нас есть отрывочные сведения. Как показал Е. Ф. Шмурло, купец поставлял информацию о положении в Москве для итальянских государств. Часть его писем, датированных 1696 и 1697 гг., сохранилась в фонде Государственных инквизиторов Венецианской республики, но, судя по всему, они представляют лишь часть более обширной переписки.⁵

С другой стороны, Гваскони, по-видимому, играл важную роль в жизни католической общины Москвы. В 1685 г. он купил дом в Немецкой слободе, который использовал для богослужений, а 10 лет спустя, в июле 1695 г., его допрашивали в Посольском приказе по обвинению в незаконном строительстве католической церкви. Хотя Гваскони оправдался тем, что это не церковь, а гробница, предназначенная для членов семьи генерала Патрика Гордона, строительство было запрещено.⁶

Гваскони также участвовал в налаживании дипломатических контактов между великим герцогом Тосканским Козимо III Медичи и русским правительством в конце XVII в. Приведенные в публикации итальянского историка Франческо Баччи архивные материалы заслуживают особого интереса, но публикация была сделана им в редком итальянском журнале и мало известна даже итальянским исследователям. Переписка Козимо III с Гваскони в Москве шла с помощью Джоаккино Гваскони, брата Франческо, обосновавшегося в Амстердаме. Уже в 1682 г. через своего секретаря Аполлонио Бассетти герцог выразил желание получить (или даже купить) из России «молодого татарина черкеса». Одновременно он интересовался описанием путешествия в Китай, хотя бы и написанного по-русски. В последнем случае он хотел бы получить также русско-итальянский словарь. Франческо Гваскони не мог организовать вывоза за границу желаемого татарина, но он связал секретаря великого герцога с Андреем Андреевичем Виниусом (1641–1717), который, как известно, с 1675 г. заведовал почтовым делом в России. Именно Виниус в июле отправил к Козимо III описание путешествия в Китай, составленное Николаем Хензиусом, а с ним пакет с тремя видами корней и частью холста, происходящими из Китая.⁷

Эти материалы окольным путем, через Амстердам, были благополучно доставлены во Флоренцию, и 3 августа 1683 г. Аполлонио Бассетти благодарил за них Виниуса, сообщая ему также о желании герцога получить рисунки с изображением жителей Сибири и «Великой Татарии».⁸

Спустя некоторое время, в начале 1685 г., Джоаккино Гваскони снова писал к брату в Москву, напоминая о желании Козимо III. На сей раз

Франческо Гваскони обратился за содействием к князю Василию Васильевичу Голицыну, фавориту царевны Софьи и фактическому правителю России, однако и теперь он не добился нужного результата.⁹

Только позднее с помощью некоего предводителя (атамана?) донских казаков (*il Capo dei Cosacchi del Don*), своего друга, Гваскони за 100 талеров получил «раба черкаса». Этот черкас по имени Иоаким Карпонич (*Joachim Carponich*) долго содержался в доме Гваскони в Москве, а затем через Архангельск был отправлен в Ливорно. Как видно из дальнейшей переписки, он успешно добрался до Италии и даже писал оттуда к Франческо Гваскони, благодаря купца за добрый прием в Москве.¹⁰

Хотя размах торговой деятельности Франческо Гваскони остается не вполне ясным, она не может идти ни в какое сравнение с масштабной деятельностью итальянских купцов в Петербурге. Среди них, безусловно, первое место должен занимать Савва Лукич Владиславич, прозванный в России Рагузинским, сосредоточивший с 1716 г. в своих руках почти всю торговлю с Италией и воспринимавшийся современниками как настоящий итальянец.¹¹ Однако Рагузинский не был одинок в Петербурге. Рядом с ним следует назвать также имя Пьетро ди Никколо Салуччи, известного в России как Петр Салуций. Он появился в Посольском приказе в феврале 1704 г. и сослался при этом на рекомендацию Рагузинского. В своем прошении Салуций называл себя тосканским подданным («италианской земли города Гранцука»), но ранее он «служил венецианскому князю десять лет».¹² В 1713 г. он имел собственный дом в Петербурге на набережной Невы.¹³ Хотя доверие к нему Петра Великого было подорвано после разоблачения махинаций Осипа Соловьева, с которым Салуций имел совместные дела в торговле, его в начале 1721 г. посыпали в Италию как комиссара Коммерц-коллегии для покупки статуй в Массе и мрамора в Карраре.¹⁴ Он также регулярно поставлял наряды, материалы и, очевидно, украшения для царицы Екатерины. Документы о таких поставках и их оплате относятся, например, к сентябрю 1725 г.¹⁵ Таким образом, деятельность Салуция в России продолжалась более 20 лет.

Другим итальянским купцом, связанным с Россией, был Джованни Скьяво из Венеции, именовавшийся в русских документах «граф Иван Петрович Шава». По-видимому, он тоже пользовался поддержкой Рагузинского. По крайней мере, именно за подписью последнего представлялись документы, по которым мы можем проследить пребывание Скьяво в России. Он приехал в Петербург в феврале 1712 г. и был принят Петром Великим. После этого вместе с Рагузинским и сопровождавшим его секретарем Джузеппе Франки Скьяво посетил Москву, а также участвовал в работе ярмарки в Архангельске. Пребывание итальянцев в России продолжалось почти год, и они, вероятно, уехали в ноябрь 1712 г. (в одном из «доношений» Рагузинского указан ноябрь 1713 г., что, вероятно, является ошибкой).¹⁶

Результатом поездки явились предложения, поданные Джованни Скьяво в торговую палату Венеции («*Savi alla Mercanzia*») о таможенных привилегиях для первых торговых кораблей, пришедших из России (аналогичные привилегии были предоставлены русским правительством для первых судов из Венеции).¹⁷

По подсчетам И. С. Шарковой, в 1714–1722 гг. между Венецией и русскими портами было осуществлено 8 рейсов кораблей с товарами, принадлежавшими Джованни Скьяво.¹⁸ Вместе с тем кажется возможным, что Скьяво мог использовать для посылки своих товаров также корабли Рагузинского.

Кроме Венеции важным портом, торговавшим с Россией, была Генуя. Переговоры об установлении коммерции с Генуэзской республикой начались еще в 1712 г. Вел их тогда Маттео Каретта, русский торговый агент в Венеции. В начале 1720-х гг., в связи с закупками мрамора в Карраре, осуществленными при участии того же Каретты и Салуция, эти контакты активизировались. Джузеппе Мариотти, находившийся в Петербурге с 1712 или 1713 г., по-видимому, участвовал в генуэзской торговле с Россией, начиная с самого первого этапа.¹⁹ Именно на имя Мариотти и его компаньона Бустелли поступали ящики с мраморными плитами, прибывавшие в Петербург до середины 1725 г. Мариотти находился в России почти 20 лет, по крайней мере до 1731 г., которым датировано его прошение в Коммерц-коллегию.

В 1720 г. в активную торговлю с Россией вступил также другой генуэзский купец – Джованни Баттиста Ноли, поставлявший вино из Италии и Франции в Россию по крайней мере до 1727 г.²⁰

Несколько другие особенности имело приглашение из Италии военных и военно-морских специалистов в допетербургский и петербургский периоды. Эти контакты во многом были связаны с соглашением о наступательном союзе против общего врага – Османской империи, заключенном между Россией, Австрией и Венецией 29 января (9 февраля) 1697 г. Еще ранее начались переговоры о посылке в Россию «добрых судовых мастеров, которые бы умели делать и строить всякие морские воинские суды» (из письма Петра Великого к венецианскому дожу, относящегося к середине июля 1697 г.).²¹ В конце концов 13 мастеров во главе с капитаном Джакомо Моро прибыли в январе 1697 г. в Москву. Как видно из русских документов, они работали в основном в Воронеже и никак не участвовали в строительстве Петербурга, так как последние из них, Джованни Баттиста Фаусто (Фавсто) и Джованни Баттиста ди Дзордзи, покинули Россию в апреле 1701 г.²² Согласно свидетельству Томмазо Теманцы, младшего современника событий, именно Джованни Баттиста ди Дзордзи пользовался особым уважением Петра Великого, всячески склонявшего его остаться в России. Предполагалось даже женить его на сестре Франческо Гваскони, но по неизвестным причинам этот брак не состоялся.²³ Для

церковной службы и исповедания венецианцев в Россию был допущен священник Джованни Казагранде, прибывший в Москву, очевидно, в начале 1699 г. и потом находившийся в Воронеже. Уместно здесь привести характеристику этого святого отца, которую в письме от 2 мая 1699(?) к Джакомо дель Моро дал Франческо Гваскони (русский перевод того времени): «И еще тебе говорю, что господин имвиат цесарский (т. е. австрийский посланник Гвариент. – С. А.) был челом отписать тебе что вышереченный священник любит зело горилку и церковное и иных питья, и пьючи много некогда запиваетца, а во прочих доброй человек. Для того бьем челом господству вашему не докучайте ему пити, и попекитеся чтоб и иные его не понуждали чтоб не учинил какова соблазна, а для того, что не можете всегда быть при нем, а есть ли у него деньги будут может купить что ему годно. Денги о которых писал я к тебе, отдать ему, пожалуй не давай ему всех вдруг, но помалу сиречь по два или по три рубли на нужды ево а не иначе...».²⁴

Кроме мастеров, которые умели строить корабли, Россия нуждалась в опытных моряках и воинах. Поэтому Петр неоднократно посыпал эмиссаров для приглашения волонтеров на русскую службу, в том числе и в Италию. Известно, что для этой цели в 1697 г. в «шклявонскую землю» был послан Григорий Островский, однако он собирал сведения не в Далмации, а в Венеции.²⁵ В 1701 г. в Венецию направлялся капитан Лука Лицкой «для призыва желающих в России служить офицеров».²⁶

По-видимому, многие итальянцы приехали в Россию в конце 1698 г., когда сюда вернулись дворяне, ранее обучавшиеся в Венеции. Один из них, певец Филиппо Балатри, оставивший интереснейшие записки о жизни в России, упоминает, что его покровитель, князь Петр Алексеевич Голицын, вывез из Венеции целый караван итальянцев, в котором преобладали специалисты по военному и морскому делу.²⁷ Вероятно, к их числу следует отнести уже упоминавшегося Джузеппе Франки из Бергамо. Приехав в Россию, по-видимому, вместе со стольником Андреем Петровичем Измайловым, он затем вместе со своим патроном побывал в Дании и Пруссии. В 1710 г. Франки вернулся на родину, где ему пришлось рассказать о своей жизни в России перед государственными инквизиторами Венецианской республики. Позднее он еще не раз посещал Россию: в 1712 г. вместе с Джованни Скьяво в качестве его секретаря, а затем – с разными поручениями от Рагузинского. Именно Франки было поручено сопровождать до Петербурга античную статую, известную впоследствии под названием «Венера Таврическая». Есть все основания предполагать, что Джузеппе Франки также способствовал приглашению на русскую службу из Копенгагена в 1703 г. архитектора Доменико Трезини.²⁸

Можно предположить, что Джузеппе Франки, начинавший свою деятельность в России как военный и связавший свою судьбу с Россией на долгие годы, оказался исключением среди многих его современников. Приведем лишь два примера. В апреле 1703 г. в Россию прибыл «кавалер Николай Мандрикарди», который ранее «служил князю венецианскому

в военном деле за кавалера же и был де на службах против турецких войск».²⁹ Венецианское правительство рассматривало его как возможный источник информации о положении дел в России.³⁰ Однако дальнейшая судьба этого «кавалера» нам неизвестна. Возможно, он умер вскоре по приезде в Россию.

Еще один курьезный персонаж итальянского происхождения – венецианец Иван Матвеев (Джованни ди Маттео?), появившийся в Архангельске в 1701 г. Согласно его заявлению, «пришел он из аглинской земли к архангельскому городу и желает быть в православной христианской вере и чтоб ты великий Государь пожаловат ево велел крестить ево в христианскую православную веру».³¹ После такого многообещающего пожелания этот Иван Матвеев был привезен в Москву и доставлен в Приказ военных дел, где при дополнительном расспросе показал: «в православную де християнскую веру крестителя он не хочет а хочет он быть в своей католицкой вере и желает он служит великому государю на Воронеже на корабле другим человеком матросом».³² Как кажется, на этом интерес к Ивану Матвееву пропал. Его отослали назад в Посольский приказ, после чего следы его теряются.

Наиболее значительной фигурой среди военных и моряков был, несомненно, Иван Федосеевич Боцис († 1714), грек по происхождению и венецианский подданный. Он вступил на русскую службу в Константинополе по приглашению П. А. Толстого. В представленной справке указано, «что служил он речи посполитой венецийской 17 лет, во многих морских и земляных войнах, со многими своими людми и росходами на каторгах и кораблях, ея волею всегда при капитан генералах, при которых и ранен, и никто над ним не началствовал кроме их сенату. И за такие ево службы сенат учинил ево конслем на всех островах, дав во власть ево все карабли... и не имел он больше себя никого кроме сената, и капитан генерала морского во время мирное...».³³ В России Иван Боцис получил чин шаутбенахта (контр-адмирала), и его заслуги в становлении русского галерного флота трудно переоценить. Позднее принял русскую службу и брат Ивана – Дмитрий Федосеевич (Деметрио), выполнивший с 1711 по 1720/1721 гг. обязанности русского торгового консула в Венеции. Вместе с торговыми агентами России в Венеции Маттео Кареттой (1711–1715) и сменившим его Петром Ивановичем Беклемишевым (1716–1720) он старался способствовать развитию коммерции между Россией и городом Сан Марко.

В конце XVII в. в Москве появились и мастера из Италии, занимавшиеся архитектурными и строительными работами. Первым здесь должен быть назван Джованни Франческо Росси († 1725), приехавший в Россию в 1696 или (что более вероятно) в 1698 г. Он работал в Москве и ее окрестностях как архитектор и стуккатор (штукатур). Хотя мы не знаем точного места рождения Росси, судя по его специальности, он мог происходить из района

озера Комо или из Тичино, где издавна занимались подобными работами. Именно Росси был автором первой католической церкви в Москве, посвященной Св. Троице. Алтарь этой церкви он украсил в том числе статуями, изображавшими св. Игнатия Лойолу и св. Франциска Ксаверия. Как сообщается в переписке иезуитов, первый святой помог жене мастера разрешиться от бремени мальчиком, который был потому назван в его честь³⁴ (впоследствии этот Игнатьиос Росси вместе с братом Иваном долго работал в Петербурге, занимая видные посты в Канцелярии от строений). В Москве Росси-отец занимался проектированием и строительством, ему принадлежит кроме церкви, по-видимому, также дом Ф. М. Апраксина, в Петербурге же, куда он перебрался, вероятно, около 1711 г., он больше работал как «штукатур». Среди его сотрудников нам известны имена еще двух «штукатурных дел мастеров» – Антонио Квадри, приехавшего в Россию в 1700 г. и умершего в Петербурге в 1731 г., и Пьетро Джелпи, работавшего сначала в Москве, а затем в Петербурге с 1703 по 1718 г.

В связи с деятельностью Джованни Франческо Росси в Москве вновь встает вопрос об авторстве рельефов в стукко, украшающих интерьеры церкви Знамения в Дубровицах, в верхней церкви Богоявленского монастыря и так называемой «Меншиковой башни» в Москве. В свое время Т. А. Гатова выдвинула гипотезу о швейцарском, точнее, тичинском происхождении этих рельефов, предложив авторство артели мастеров, прибывших в Москву из Копенгагена в конце 1703 г. вместе с Доменико Трезини.³⁵ Эта точка зрения неожиданно получила широкое распространение в последующей литературе, несмотря на очень серьезные возражения со стороны двух исследователей. Так, А. Михайлов обратил внимание, что упоминаемые в документах Джованни Мария Фонтана, Доменико Руска, Карло Феррара, Галеаццо Квадро и другие числились в документах «фортификации и палатного дела мастерами», а не стуккаторами, скульпторами или резчиками.³⁶ Чуть позднее Ю. М. Овсянников показал, что названные мастера оказались неспособными работать без руководства архитектора и поэтому уже в феврале 1704 г. были, по приказу Петра Великого, высланы из России.³⁷ К тому же имеющиеся данные дают возможность предполагать, что интерьер церкви Знамения в Дубровицах был завершен в 1697 г. и уж во всяком случае к 1699 г.³⁸ Таким образом, наиболее вероятным автором этой декорации должен быть признан Джованни Франческо Росси как единственный мастер, работавший в стукко в это время в Москве.

Доменико Трезини повезло больше, чем швейцарским мастерам, приехавшим вместе с ним из Копенгагена в Россию в конце 1703 г. Он практически сразу же попал в только что основанный Петербург (в конце 1703 г.). Здесь он оказался как нельзя более кстати, потому что его строительные замыслы были добрыми и не отличались усложненностью, а постройки характеризовали рационализм, экономичность и здравый смысл, что вполне

соответствовало взглядам самого Петра Великого на архитектуру. Трезини работал в Петербурге более 30 лет до самой смерти, последовавшей в 1734 г., и оставил по себе добрую память и ряд значительных сооружений, украсивших северную столицу.

Столь успешная деятельность Трезини находится в некотором противоречии с тем, что два других итальянских архитектора – Никола Микетти и Гаэтано Кьявери, проработав в России около пяти лет каждый (первый – в 1718–1723 гг., второй – в 1721–1728 гг.), не создали здесь ничего значительного, несмотря на свои дарования. Представляется, что этому были две основные причины: с одной стороны, тогда в России не хватало ремесленников, способных на практике осуществить их проекты. С другой стороны, вероятно, русские заказчики, включая и самого царя, вряд ли могли по достоинству оценить замыслы этих мастеров стиля барокко, которые, как кажется, сильно отличались от эстетических представлений российской элиты начала XVIII в.

Поэтому кажется далеко не случайным, что именно Микетти, работая в Петербурге, выступил инициатором приглашения из Италии различных мастеров, на которых он рассчитывал в своей деятельности. Так, в марте 1719 г. в Риме были приняты на русскую службу, по его рекомендации, два каменных дел мастера, Джузеппе Коррадини и Паоло Кампаниле. Оба проработали в России более пяти лет, пользуясь большим авторитетом в Канцелярии от строений. Можно вспомнить, например, что руководители Канцелярии 27 февраля 1725 г. решили «Павла Компаниле... во отечество не отпускать», так как в нем, по словам П. Г. Земцова, «в строении Стрелиной имеетца необходимая нужда бес которого и обойтитца не бес трудности и вверить для удержания такое великое здание кроме ево другому не без сумления ибо через бытность ево как он мог усмотреть правил свою должность как в работе так и в распределении людей весма избранно и безутратно которые ево труды достойны хвалы бес поношения».³⁹

Тем же Микетти в конце 1720 г. были наняты в Риме фонтанные мастера Иван Мария и Ульян Беретини (Giovanni Maria e Giuliano Barattini), работавшие с июня 1721 г. в Петергофе и получавшие оклады соответственно 350 и 300 р. в год.⁴⁰

Близки по специальности к архитекторам «механисты слузных дел мастера», которые были необходимы при строительстве и использовании каналов. В марте 1715 г. при посредничестве Рагузинского в Венеции были приняты на русскую службу пять «слузных дел мастеров». Самым высокооплачиваемым среди них был Дорофей Алимари, которому был назначен оклад 1000 червонных в год. Антоний Вестри, приехавший в Россию вместе с сыном Иеронимом, должен был получать здесь 380 червонных в год, а Антоний Алимари, сын Дорофея, – 280 червонных. Пятым с окладом в 200 червонных значился Яков Гаспари.⁴¹ К. В. Малиновский выделил из этих мастеров Гаспари как венецианца, к тому же работавшего

в России достаточно долго, в том числе в 1718–1722 гг. на строительстве дворца в Екатериненталь, около Ревеля, а в 1722–1727 гг. в качестве помощника Трезини в Петербурге.⁴² Однако из документов видно, что отец и сын Алимари также происходили из Венеции и ранее работали в этом городе. Как представляется, Дорофей Алимари умер вскоре после приезда в Россию. Мало что известно и о деятельности Антонио Вестри, кроме того, что 7 декабря 1716 г. он представил в Сенат проект приспособления реки Мсты для судоходства, который был подписан «Антонио Жироламо Вестри, флорентинец, инженер и механист».⁴³

Подобно Трезини, до конца дней своих оставался в России также скульптор и архитектор из Флоренции Бартоломео Карло Растрелли (около 1675–1744), приехавший сюда в 1716 г. На первый взгляд может показаться, что его художественная карьера развивалась здесь вполне успешно, о чем свидетельствуют многочисленные произведения, созданные им в России. Однако при более внимательном рассмотрении этот тезис начинает вызывать сомнения. Достаточно обратить внимание на ряд моментов. Вскоре после приезда в Россию Растрелли начал работать в качестве архитектора, занимаясь, в частности, планировкой парка в Стрельне. Деятельность его оказалась непродолжительной, он был отстранен от архитектурной практики и вынужден довольствоваться скульптурной работой. И здесь он не реализовал полностью свой потенциал, занимаясь, почти исключительно, литьем в бронзе и в свинце. К этому можно добавить, что с середины 1719 г. Растрелли был освобожден от работы в Канцелярии от строений и должен был принимать «казенные» и «партикулярные» заказы, которые и обеспечивали ему существование в России. Хотя в числе главных заказчиков мастера оставался Петр Великий, создается впечатление, что частных заказов было недостаточно. Поэтому представляется вполне закономерным, что лучшие произведения Растрелли, дожедшие до нашего времени, за исключением портрета Петра Великого (1723–1729), относятся к более позднему времени (группа «Анна Иоанновна с арапчонком» из Государственного Русского музея, конный монумент Петру Великому).

Растрелли не был единственным итальянским скульптором, работавшим в России. Примерно одновременно с ним в марте 1717 г. Рагузинским в Петербург был приглашен из Венеции мастер, которого К. В. Малиновский называет «Пассина или Фассина».⁴⁴ На самом деле прошение о выдаче жалованья «каменного резного дела мастера», датированное 6 апреля 1718 г., имеет четкую подпись Дзуан (Джованни) Фассина (Zuane Fassina).⁴⁵ По-русски он именуется «мастер Иван Фасина». Из документа видно, что Фассина прибыл из Венеции в Петербург в августе 1717 г. и здесь «работал при мастере рострелии у резбы камня».⁴⁶ Эти сведения позволяют идентифицировать скульптора с мастером Дзуан Фасина (Zuane Fasina), 48 лет, который в 1705 г. значился в книге мастеров-каменотесов, работавших в Венеции, как владелец мастерской.⁴⁷

Джованни Фассина приехал в Петербург в достаточно преклонном возрасте (в 1718 г. ему было уже более 60 лет) и умер здесь через год. Его сын Марко, сопровождавший отца, в свою очередь, был принят на работу в Канцелярию от строений как «рещик на камне» и проработал в России около трех лет, занимаясь, в числе прочего, реставрацией статуй в Летнем саду. Летом 1721 г. он был отпущен на родину.⁴⁸

Среди архитекторов и скульпторов следует упомянуть и Франческо Зенгера, обычно называвшегося в России Зингером. Его приезд в Россию явился результатом дипломатической миссии Семена Григорьевича Нарышкина, посетившего Флоренцию в 1711–1712 гг. Главной целью этой миссии было получение особого токарного станка – «машины на которой точат целые пустуры человечьи, також около крушки или достаканы, всякие истории и фигуры и прочее».⁴⁹ Приехав во Флоренцию, Нарышкин обнаружил, что автор станка уже умер, а сам станок находится в поврежденном состоянии. Тогда великий герцог Козимо III отдал приказание, «чтобы сын изобретателя того станка при содействии работников мастеров того искусства занялся сделанием заново всего станка подобного же устройства...».⁵⁰ В конце концов Франческо Зенгер, по-видимому, сын Филиппо Зенгера, работавшего при великокняжеском дворе, решил сопровождать воссозданный им станок и весной 1712 г. прибыл в Россию. Петр Великий, видимо, высоко оценил не только профессиональные качества Зенгера, но также его культуру и образованность. 7 июня 1712 г. царь писал к А. В. Кикину о Зенгере: «...оной из богатова дома и без всякой капитуляции поехал и человек очень деликатной, чтоб не скучал чем».⁵¹

В Петербурге флорентинцу был утвержден оклад в сумме 1000 р. в год, и он числился в штате Кабинета Петра Великого как «архитектор». По-видимому, за 10 лет, проведенных им в России (он умер в Петербурге 3 сентября 1722 г.), Зенгер создал еще один токарный копировальный медальерный станок и начал работу над «боковым» токарным станком, позднее законченным Андреем Константиновичем Нартовым. Все это время он оставался не только авторитетным мастером, но и доверенным лицом царя.⁵²

Как ни странно, значительно меньше в России были востребованы итальянские живописцы. Как кажется, единственным мастером, работавшим в Петербурге в первой четверти XVIII в., был Бартоломео Тарсиа (1686–1762), сын скульптора Антонио Тарсиа, чьи произведения приобретались Саввой Рагузинским для Летнего сада. Он был приглашен на русскую службу все тем же Рагузинским, когда переговоры о приглашении Томмазо Реди из Флоренции закончились неудачей. В письме к кабинет-секретарю А. В. Макарову от 18 (29) августа 1721 г. Рагузинский дал Бартоломео Тарсиа следующую выразительную характеристику: «Между тем я сискал здес еднаго живописца средной статий, венецианина, который прийдет со мною токмо за дорожно иждивение и черв[онных] 50–30 на

подем, чтоб покинуть в домишку свою, не хотя никакого договору, токмо когда будет на русие и покажет свою работу, против работы доволен по-годным жалованием, что его в[еличество]о повелеть, аще ж его работа по его нещастию великому государю не будет угодна, то работать ему на себе, или возвратитися в свое отечество, а он маляват истории мастер, наипаче по стене свежей, зело искусен, на картинах почтен между средними, портретов мало писывал, и человек млад и смирен...».⁵³

Тарсия приехал в Петербург, по-видимому, вместе с Рагузинским весной 1722 г. и нашел здесь благодатную почву для своей деятельности как живописца, в первую очередь декоратора и монументалиста. Первым его заказчиком стал князь А. Д. Меншиков, и он исполнил плафон для дворца князя на Васильевском острове. В августе 1723 г. он работал над плафонами для Итальянского дворца, строившегося на берегу Фонтанки для царицы Екатерины. В 1725–1726 гг. он создал ряд плафонов для «Залы славных торжествований» и нового Летнего дворца Екатерины I в Летнем саду, а также для большого зала в Петергофском дворце.⁵⁴

Уехав затем на родину в конце 1726 г., Тарсия неоднократно возвращался в Россию, каждый раз находя здесь выгодные и интересные заказы. С ним охотно сотрудничал Франческо Бартоломео Растрелли, а Якоб Штелин особо отмечал быстроту его работы, непривычную для русских художников: «Может быть, никогда ни один живописец не писал больше и быстрее, чем Тарсия. Он компонует довольно сильно, но пишет не тонко, и все лица на его картинах созданы по одной-единственной модели и большей частью похожи на него самого».⁵⁵ Вместе с тем хотелось бы воспользоваться возможностью и уточнить даты рождения и смерти мастера. Согласно документам, недавно приведенным М. Де Винченти, Бартоломео Тарсия родился в Венеции 26 августа 1686 г. (а не в 1687 г., как считалось ранее). Неправильными оказались и сведения Якоба Штелина о том, что он в старости вернулся в Россию и умер здесь в 1765 г.⁵⁶ На самом деле архивные данные свидетельствуют, что живописец скончался в Венеции 12 марта 1762 г.⁵⁷

Несколько особняком среди итальянцев, оказавшихся в России в петровское время, стоит аббат Джованни (Иван) Крушала, проведший в России более 12 лет. Его биография была предметом подробного исследования Л. Г. Климанова.⁵⁸

Сын турецкого чиновника, Крушала был вывезен мальчиком в город Пераст (Далмация), где его усыновил Матвей Крушала. Он в Венеции принял католичество, а затем учился в Падуанском университете. В 1717 г. его принял на русскую службу все тот же Рагузинский. Приехав в Петербург в октябре 1718 г., Крушала подал прошение Петру Великому, в котором выражал желание быть зачисленным в Посольскую канцелярию (прошение подписано «Иван абат Круслан»).⁵⁹ Результатом явился прием аббата Ивана Круслы в Посольскую канцелярию «для перевода итальянских

книг».⁶⁰ В апреле 1720 г. он стал историографом с годовым жалованием в 300 р., не считая кормовых денег.

После смерти Петра Великого, очевидно, историю писать стало не для кого, и аббат Крушала принял предложение своего давнего покровителя Рагузинского принять участие в посольстве в Китай (в 1725–1728 гг.). Как считает Л. Г. Климанов, именно присутствие аббата позволило Рагузинскому добитьсяся поддержки иезуитов, находившихся тогда в Китае, что способствовало успеху трудной миссии. В августе 1730 г. аббат Крушала был «отпущен в свое отчество за неисполнением принетой им обязанности».⁶¹ Он вернулся в Пераст, где и скончался 28 декабря 1735 г.

Заканчивая наш обзор, следует еще раз подчеркнуть, что итальянское представительство в России начала XVIII в. было значительно более заметно, чем это считают обычно, причем итальянцы были значительно активнее в новой столице, чем в Москве. По сравнению с первыми годами царствования Петра Великого меняется в это время и направление деятельности итальянцев: это были уже не столько консультанты в военном и в военно-морском деле и не строители кораблей, а купцы, архитекторы и умелые мастера разных специальностей. По-видимому, такая смена ориентации показывает изменения потребности в иностранцах в Петербурге, который развивался, строился и нуждался в первую очередь в строителях и ремесленниках.

Публикуется впервые.

¹ Ковригина В. А. Немецкая слобода и ее обитатели в конце XVII–первой четверти XVIII века. М., 1998. С. 71.

² Шаркова И. С. Россия и Италия: торговые отношения XV–первой четверти XVIII вв. Л., 1981. С. 59.

³ Там же, С. 59–60.

⁴ Di Salvo M. Florence, Amsterdam, Moscow: An Italian Merchant in Peter the Great's Time // Russia and the Low Countries in the Eighteenth Century. Groningen, 1998. P. 89.

⁵ Шмурло Е. Сборник документов, относящихся к истории царствования Императора Петра Великого. Т. 1. 1693–1700. Юрьев, 1903. № 80, 93, 101, 135.

⁶ Di Salvo M. Florence, Amsterdam, Moskow... P. 92.

⁷ Bacci F. Cosimo III e Pietro il Grande – I // Giornale di Bordo, Anno III. N. 3. Febbraio–Marzo 1970. P. 329–331.

⁸ Ibid. P. 332.

⁹ Bacci F. Cosimo III e Pietro il Grande – II // Giornale del Bordo, Anno III. N. 4. Aprile–Maggio 1970, P. 438–439.

¹⁰ Bacci F. Cosimo III e Pietro il Grande – III // Giornale di Bordo, Anno III. N. 7. Settembre 1971. P. 509–512.

¹¹ О Рагузинском см.: Андрюсов С. О. Итальянская скульптура в собрании Петра Великого. СПб., 1999, особенно с. 25–47 и с. 48 (библиография).

¹² РГАДА, ф. 150, 1705 г., д. 9, л. 5 об.

- ¹³ Там же, ф. 9, отд. II, д. 34, л. 393, 401.
- ¹⁴ *Андросов С. О. Итальянская скульптура...* С. 116–118.
- ¹⁵ Архив ИИ РАН, ф. 104, д. 66, л. 2, 3.
- ¹⁶ РГАДА, ф. 41, 1712 г., д. 5, л. 4.
- ¹⁷ ASV, *Savi alla Mercanzia, II serie, busta 143.*
- ¹⁸ *Шаркова И. С. Россия и Италия...* С. 133.
- ¹⁹ Там же. С. 161–162.
- ²⁰ Там же. С. 163–164.
- ²¹ Письма и бумаги императора Петра Великого. СПб., 1893. Т. 3. № 104.
- ²² РГАДА, ф. 150, 1701 г., д. 4.
- ²³ *Temanza T. Zibaldon (a cura di N. Ivanoff).* Venezia; Roma, 1963. Р. 95.
- ²⁴ РГАДА, ф. 150, 1700 г., д. 1, л. 15.
- ²⁵ *Княжецкая Е. А. Связи России с Далмацией и Бокой Которской при Петре I // Советское славяноведение.* 1973. № 5. С. 47–51.
- ²⁶ РГАДА, ф. 150, 1701 г., д. 3.
- ²⁷ *Герасимова Ю. А. Воспоминания Филиппо Балатри – новый иностранный источник по истории Петровской России (1698–1701) // Записки Отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина.* 1965. Вып. 27. С. 170. Следует особо подчеркнуть, что М. Ди Сальво подготовила теперь рукопись Балатри к изданию (см.: *Di Salvo M. Vita e viaggi di Filippo Balatri (Preliminari all' edizione del testo) // Russica Romana.* 1999. Vol. 6. Р. 37).
- ²⁸ *Андросов С. О. Джузеппе Франки и его свидетельство о России петровского времени // Russica Romana.* 1998. Vol. 5. Р. 61. См. также статью в наст. сборнике.
- ²⁹ РГАДА, ф. 150, 1703 г., д. 15, л. 3.
- ³⁰ ASV, *Inquisitori di Stato, busta 42.*
- ³¹ РГАДА, ф. 150, 1701 г., д. 17, л. 1.
- ³² Там же, л. 13.
- ³³ Там же, 1702 г., д. 32, л. 1 об.
- ³⁴ Письма и донесения иезуитов о России конца XVII и начала XVIII века. СПб., 1904. С. 104.
- ³⁵ *Гатова Т. А. Из истории декоративной скульптуры Москвы начала XVIII в. // Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования.* М., 1973. С. 31.
- ³⁶ *Михайлов А. Подмокловская ротонда и классические веяния в искусстве петровского времени // Искусство.* 1985. № 9. С. 69.
- ³⁷ *Овсянников Ю. Доминико Трезини.* Л., 1988. С. 22.
- ³⁸ *Вздорнов Г. И. Заметки о памятниках русской архитектуры конца XVII–начала XVIII в. // Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования.* М., 1973. С. 21.
- ³⁹ РГИА, ф. 470, оп. 5, д. 20, л. 94 об.
- ⁴⁰ Там же, ф. 467, оп. 1, д. 22, л. 13, 14–14 об.
- ⁴¹ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 24, л. 372–373 об. Совсем недавно опубликована статья, в которой установлена дата смерти Доротео Алимари – 16 мая 1716 г. См.: *Лобин А. Н. Инженер Доротео Алимари и начало строительства государственной*

резиденции в Стрельне // Константиновский дворцово-парковый ансамбль: Исследования и материалы. СПб., 2011. С. 26.

⁴² *Malinovski C. Le relazioni artistiche fra Venezia e San Pietroburgo nel Settecento // Antichità viva. Anno XXII. N. 5. 1993. P. 46.*

⁴³ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 31, л. 586–588 об.

⁴⁴ *Malinovski C. Le relazioni artistiche... P. 47.*

⁴⁵ РГИА, ф. 467, оп. 4, д. 118, л. 212.

⁴⁶ Там же, л. 214 об.

⁴⁷ *Cogo B. Antonio Corradini scultore veneziano. 1688–1752. [Este], 1996. P. 135.*

⁴⁸ *Malinovski C. Le relazioni artistiche... P. 47.*

⁴⁹ Письма и бумаги императора Петра Великого. М., 1962. Т. 11. С. 122. № 4311.

⁵⁰ Бумаги флорентинского центрального архива, касающиеся до России. М., 1871. Ч. 2. С. 115, 341.

⁵¹ Письма и бумаги императора Петра Великого. М., 1975. Т. 12, вып. 1. С. 238–239. № 5288.

⁵² *Андросов С. О. Франц Зенгер в России (1712–1722) // Краеведческие записки: Исследования и материалы. 1996. Вып. 4. С. 41.*

⁵³ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 56, л. 911–911 об.

⁵⁴ *Malinovski C. Le relazioni artistiche... P. 47–48.*

⁵⁵ Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. М., 1990. Т. 1. С. 47.

⁵⁶ Там же. С. 48.

⁵⁷ *De Vincenti M. Antonio Tarsia (1662–1739) // Venezia Arti. 1996. 10. P. 49, 56.*

⁵⁸ *Климанов Л. Г. Деятель культуры венецианской Далмации: аббат Крушала – поэт, путешественник, дипломат // Общество и культура на Балканах в средние века. Калинин, 1985. С. 43–60.*

⁵⁹ РГАДА, ф. 150, 1717 г., д. 18, л. 1.

⁶⁰ Там же, л. 4 об.

⁶¹ Архив ИИ РАН, ф. 270, д. 108, л. 29.

ФРАНЦ ЗЕНГЕР В РОССИИ (1712–1722)

В собрании Государственного Эрмитажа хранятся три токарных станка, связанных с именем Франца Зенгера: два из них он выполнил сам, а третий – вместе с Андреем Константиновичем Нартовым. Все три происходят из «Токарни» Петра Великого, которой Зенгер руководил в течение 10 лет. Тем не менее деятельность токарного мастера до сих пор не привлекала внимания исследователей, даже имя его обозначалось неточно, в соответствии с документами того времени как Франц Зингер. В свое время В. Н. Васильев указал, что мастер прибыл из Флоренции в Петербург весной 1712 г. и умер здесь в 1723 г.¹ Позднее итальянская исследовательница К. Ашенгрин Пьяченти предложила отождествить «петербургского» Зингера с токарным мастером Филиппо Зенгером. Его имя упоминается во флорентийских документах между 1675 и 1704 гг., и он является автором подписных произведений из слоновой кости, хранящихся в Музееodelи Ардженти во Флоренции и в Музее Виктории и Альберта в Лондоне.²

Все собранная информация требовала проверки и уточнения. В результате удалось собрать достаточно материала, чтобы осветить биографию Франца Зенгера, его необычную судьбу и карьеру, сделанную им в России. Эти сведения проливают новый свет на культурные связи между Россией и Тосканой в начале XVIII в.

Установление регулярной переписки между Петром Великим и Козимо III Медичи, великим герцогом Этрурским (Тосканским), относится к 1710 г. Вскоре после этого в Тоскану был направлен Семен Григорьевич Нарышкин, дальний родственник царя. «Пункты» Нарышкину датированы 4 марта 1711 г., и можно полагать, что он отправился в путь вскоре после этой даты. Нарышкину предписывалось добыть во Флоренции особый токарный станок: «Ехать во Флоренцию и добиватца той машины на которой точат целые пустуры человечьи, також около крушки или достаканы, всякие истории и фигуры и прочее...». В случае неудачи Нарышкин должен был попытаться пригласить на русскую службу мастера, а затем посетить другие города в Италии и Германии, в том числе Нюрнберг, чтобы найти подобный станок там.³ При отъезде Нарышкину было вручено царское сопроводительное письмо к Козимо III, датированное 1 февраля 1711 г.⁴

Нарышкин успешно добрался до Флоренции, о чём узнаем из ответа Козимо III. Герцог благодарил Петра Великого за присланные подарки, среди которых была шкатулка из слоновой кости, сделанная самим царем, а также с похвалой отзывался о его посланце.⁵ К сожалению, это письмо не имеет точной датировки. Судя по косвенным данным, оно может быть отнесено к августу 1711 г.

Более подробная информация по интересующему нас вопросу содержится в письме Козимо III от 15 декабря того же года: «...узнав от господина Нарышкина о вашем желании иметь токарный ваяльный станок с чеканными к нему принадлежностями на подобие имевшегося у принца, старшего нашего сына (весьма склонного такому занятию), мне тем более прискорбно о невозможности исполнить таковое Вашего Царского Императорского Величества желание, потому что изобретатель станка умер, и принц находится в огорчении, что вся та механическая вещь повреждена, и должна оставаться без употребления на долгое время и никак не может быть пригодной Вашему Императорскому Величеству. В ней многих инструментов не хватает, а другие в совершенно поврежденном состоянии, в чем убедился господин Нарышкин своими глазами. Тем не менее я распорядился, чтобы сын изобретателя того станки при содействии работников мастеров того искусства занялся бы сделанием заново всего станка подобного же устройства и величины и со всеми к нему принадлежностями, указанными мне господином Нарышкиным, и есть надежда, что вся та вещь удовлетворит вполне желание Вашего Императорского Величества. К сожалению, работа потребует несколько времени, чтобы быть надлежащим образом оконченою».⁶ Еще ранее, 15 октября 1711 г., Нарышкин писал о том же из Флоренции: «И ныне еще доношу что тот инструмент по приказу его высочества Грандука Франц Зенгер делает... Доношу вашему величеству просил я его высочество Грандуку о мастере выше поменутом Зенгере и он ему позволил ехать на время к вашему величеству и оной вышепоменутой мастер поедет с нами для лучшего удовольства вашего величества... Доношу вашему величеству о трактоменте я у оного мастера Франка Зенгера спрашивал и он мне сказал что едет на время а в трактаменте полагаетца на милость вашего величества...».⁷

Из этих двух писем, во многом дополняющих друг друга, можно извлечь важную информацию и о токарном станке, и о Франце Зенгерге. Сконструировал станок, очевидно, Филиппо Зенгер, уроженец Тироля, состоявший с 1685 г. на службе у принца Фердинандо Медичи (сына Козимо III). В последний раз Филиппо Зенгер упоминается в документе от 12 января 1704 г.⁸ Можно предположить, что вскоре после этого он скончался. Станком перестали пользоваться, и он пришел в негодность. Учитывая желание Петра Великого непременно получить подобный станок, Козимо III поручил сыну изобретателя сделать новый станок,

подобный прежнему. Работа оказалась сложной и потребовала длительного времени. Судя по всему, это и был Франц Зенгер, которого Нарышкин уговорил отправиться с ним в Россию.

По нашим подсчетам, Нарышкин находился во Флоренции около семи месяцев: с июля или августа 1711 г. по февраль 1712 г. Пока Зенгер трудился над своим станком, посол вел приятную жизнь: пировал, охотился, путешествовал по Тоскане и не слишком торопился вернуться домой. Единственное, что его смущало, – денежные затруднения, о чем он упоминал в том же письме от 15 октября: «...денги которые мне даны были, все в расходе...».⁹ В конце концов задержка Нарышкина вызвала неудовольствие царя, и государственный канцлер Г. И. Головкин писал послу с нескрываемым раздражение 26 апреля 1712 г.: «Уже трижды я к милости вашей писал, дабы вы оставя токарный станок, ехали сюда через почту немедленно».¹⁰ Вряд ли Нарышкин успел получить это письмо, потому что, по-видимому, в конце апреля он вместе с Зенгером привез долгожданный станок в Петербург. 3 мая 1712 г. датировано письмо Петра Великого к Козимо III с благодарностью за прием посла и за станок: «Преднесколко времянем наш камергер Нарышкин сюды возвратился, и вручил нам зело приятныя вашего величества подарки, а имянно желаемый от нас такарной станок и при оном станке выточенные куриозныя сосуды, притом же не мог он доволно имеющую к нам дружбу и склонность выхвалить».¹¹

По приезде в Петербург Зенгер произвел самое благоприятное впечатление на Петра Великого, и 7 июня 1712 г. царь писал А. В. Кикину об особом внимании к мастерам «Зинглеру и Чанапенцу» (вероятно, мебельный мастер Джордж Чиппендейл). Им следовало выдать все необходимые припасы и оказать помощь «мастеровыми людьми». В заключение царь указывал: «Иметь к оным мастерам призрение, а особливо Зингеру, понеже оной из богатова дома и без всякой капитуляции поехал и человек очень деликатной чтоб не скучал чем».¹² За этими словами можно видеть не только заботу о Зенгере как умелом мастере, но и уважение к его личности.

Франц Зенгер с трудом перенес трудное путешествие в Россию и долго болел. 14 августа 1712 г. А. В. Кикин сообщал царю: «Токарного дела мастера, которые живут в доме вашего величества, что им надлежит, делают, токмо господин Зейнгер еще из двора никуды для своей болезни не выходил. Но ныне приходит в доброе состояние своего здравия и намерен ехать на Котлин остров, з 20-го дня сего месяца для осмотрения тамошнего места».¹³

Зенгер проработал в Петербурге более 10 лет, возглавляя «Токарню» Петра Великого. Как подчеркивает М. Э. Гизе, «в его лице придворная мастерская приобрела талантливого руководителя, конструктора, токаря-художника и скульптора».¹⁴ За эти годы к станку, привезенному из Флоренции, Зенгер добавил еще один токарный копировальный медальерный

станок и начал работу над «боковым» станком, который позднее был завершен Нартовым. По-видимому, он также обратил внимание на талантливого русского мастера, ставшего его помощником и преемником в руководстве «Токарней».

К сожалению, документов о деятельности Зенгера в России сохранилось немного. Его имя регулярно упоминается среди материалов, связанных с денежными выплатами служащих Кабинета, где он числился «архитектором» и получал 1000 р. в год.¹⁵ Из этого можно сделать вывод, что Петр Великий действительно ценил своего токарного мастера. Создается также впечатление, что поскольку царь регулярно работал в токарной мастерской, то Зенгер мог по важным вопросам обращаться прямо к нему.

И все-таки токарному мастеру пришлось неоднократно подавать прошение, характерное и для других художников и ремесленников, работавших в России, – о выплате причитающихся ему денег. Так, 20 мая 1719 г. он просил о выплате денег «за прошлые осмь месяцев по 17 число нынешнего 1719 года, и также за прочия четыре месяца текущих напиред». Этот документ подписан именем «Францискус Зенгер».¹⁶

Более развернутый характер имеет прошение Зенгера от 14 января 1720 г., в котором указана точная дата подписания им контракта во Флоренции – 30 июня 1711 г. и содержится подробная информация о деньгах, полученных Зенгером в России. Из этого документа, полностью публикуемого в Приложении 1, можно понять, что выплаты производились аккуратно до 1718 г., когда начались задержки. Зенгер настаивал на выплате ему дополнительно 500 р. за 1718 г. и 666 к. 66 к. за 1719 г.¹⁷

Особый интерес представляют два документа, касающиеся Зенгера, из Государственного архива во Флоренции. Среди частной переписки Козимо III хранится письмо из Петербурга, подписанное Франческо Готфридом Зенгером о том, что он во исполнение приказа великого герцога просил у Петра Великого разрешения вернуться во Флоренцию. Царь на это ответил отказом: «Благосклонно мне отвечал, что полностью удовлетворен моей службой, еще нуждается во мне и приказал своему великому Канцлеру писать к Вашей Королевской Светлости».¹⁸

Следует предположить, что запрос о возвращении Зенгера во Флоренцию был вызван истечением срока его пятилетнего контракта. Интересна также высокая оценка Петром Великим деятельности мастера. У нас нет никаких сведений о письме Г. И. Головкина к Козимо III. Не исключено, что оно так и не было отправлено.

Другой флорентийский документ также связан с предполагаемым возвращением Зенгера в Италию. М. Д. Бутурлин опубликовал черновик письма Козимо III к Петру Великому от 5 апреля 1721 г. Великий герцог просил разрешить Зенгеру вернуться во Флоренцию в связи с его семейными делами. При этом герцог просил дать токарному мастеру¹⁹ какое-либо незначительное особое поручение при тосканском дворе.

Неизвестно, было ли отправлено такое письмо, по крайней мере никаких следов его получения в Петербурге не обнаружено.

Последняя группа документов, имеющихся в нашем распоряжении, связана со смертью Франческо Зенгера. Гоффинтendant П. И. Мошков писал кабинет-секретарю А. В. Макарову 13 сентября 1722 г.: «...сего сентября 3 числа которой токарной мастер был Зингер умре и что после его осталось переписал притом были два их попа и Микетий и запечатали своей печатью».²⁰ Мошков, по-видимому, опасался, как бы в число личного имущества Зенгера не попали казенные инструменты и материалы, относящиеся к «Токарне». Поэтому он изъял инструменты и запечатал их отдельно. Им же была составлена опись личных вещей покойного. Оказалось, что настоящего завещания Зенгер не оставил. 6 сентября 1722 г. католический священник, член Ордена капуцинов Патрицио да Милано, подал в Кабинет прошение на итальянском языке, в котором передавал последнюю волю покойного. «Франческо Зингер из Флоренции, токарь и инженер Его Императорского Величества» завещал все оставшееся после него имущество жене и детям, живущим во Флоренции. Кроме того, 300 р. следовало выдать его родственнице Анне Марии Миниони «для возвращения ее во отчество» и 150 р. – скульптору Бартоломео Карло Растрелли.²¹

Из письма Макарова к Мошкову от 23 октября 1722 г. узнаем, что царь утвердил последнюю волю своего токарного мастера: «Письмо ваше от... числа августа (так в тексте, на самом деле от 13 сентября. – С. А.) получил в котором вы пишете что токарного мастера Зингера по смерти его по-житки все запечатали также что попы их сказывают что оной Зингер при смерти своей завещал той родственнице ево италианке дать 300 рублей Растрелию сто пятдесят, а досталное б отослат к жене Ево Зингеровой и о том Его величеству я доносил на что указал Его величество к вам отписат, чтоб по тому Ево Зингерову завещанию учинили резолюцию...».²²

Публикуемая в Приложении 2 опись имущества Зенгера²³ представляет большой интерес. Судя по всему, мастер вел в России скромный образ жизни, имея минимальное количество одежды и вещей, необходимых для повседневных нужд. Обращает на себя внимание значительное число драгоценностей, указанных в описи. Возможно, это были памятные подарки, полученные в разное время. Интересно отметить среди имущества Зенгера также «трупинку подзорную» и «микроскопию малую». К сожалению, очень суммарной оказывается информация о книгах и бумагах, оставшихся от мастера. Это были «восм связок и одна книшка писем», «две связки писем» и «десять книжек». Другие бумаги, в том числе чертежи, хранились отдельно, в «кабинетце малинком» с выдвижными ящиками.

Можно предположить, что Зенгер откладывал деньги на возвращение во Флоренцию. Это до известной степени объясняло бы крупную сумму,

оставшуюся в наличности после его смерти, да еще в иностранной монете: «Тысяча триста восемьдесят три дуката». Кроме того, в описи числятся «шесть мешков сотенных мелких денег» и, наконец, «денег на похороны восемь рублей двинатцат копеек». Здесь Зенгер явно поскучился, и Мошков выдал архитектору Микетти еще 100 р. «на погребение ево».

На основе собранных нами материалов создается образ человека, ответственно трудившегося и стойко переносившего сложности жизни в далекой северной стране. Безусловно, присутствие в петровской «Токарне» крупного мастера, хорошо знакомого с европейской практикой и стоявшего на уровне последних достижений техники, способствовало совершенствованию мастерской. Зенгер стал также первым наставником А. К. Нартова, с именем которого обычно связывается расцвет «Токарни». Благодаря личному контакту с Петром Великим Зенгер мог оказать косвенное влияние на развитие науки и искусства в России. Можно, в частности, предположить, что именно Зенгер посоветовал царю направить русских учеников живописи в Академию рисунка во Флоренции в 1716 г. Одним из этих юношей был Иван Никитин, ставший первым русским живописцем нового времени.

Впервые опубликовано: *Андросов С. О.* Франц Зенгер в России (1712–1722) // Краеведческие записки: Исследования и материалы. 1996. Вып. 4. С. 37–45.

¹ *Васильев В. Н.* Сочинение А. К. Нартова «Teatrum Machinarum» (К истории петербургской «Токарни» Петра I) // Труды Государственного Эрмитажа. 1959. Т. 3. С. 45.

² *The Twilight of the Medici. Late Baroque Art in Florence. 1670–1743.* Detroit, 1974. Р. 378.

³ Письма и бумаги императора Петра Великого. М., 1962. Т. 11. С. 122. № 4311.

⁴ Там же. С. 50. № 4234.

⁵ Бумаги флорентийского центрального архива, касающиеся до России. М., 1871. Ч. 2. С. 52–54, 250–253.

⁶ Там же. С. 115, 340.

⁷ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 13, л. 790–790 об.

⁸ *Aschengreen Piacenti K.* Documented Works in Ivory by Balthasar Permoser and Some Documented Related to Filippo Sengher // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1961–1963. 12. S. 280.

⁹ Письма и бумаги императора Петра Великого. М., 1975. Т. 12, вып. 1. С. 357.

¹⁰ Там же. С. 545.

¹¹ Там же. С. 233. № 5285. Cp.: ASF, Mediceo del Prinzipato, f. 1031, p. 152.

¹² Письма и бумаги императора Петра Великого. Т. 12, вып. 1. С. 328–329. № 5288.

¹³ Там же. С. 545.

¹⁴ *Гизе М. Э.* Очерки истории художественного конструирования в России XVIII–начала XX века. Л., 1978. С. 53.

¹⁵ Например: РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 33, л. 221, 222 об.; д. 37, л. 60; РГИА, ф. 468, оп. 43, д. 17, л. 154.

¹⁶ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 44, л. 41.

¹⁷ Там же, д. 50, л. 84–84 об., 104.

¹⁸ ASF, Mediceo del Prinzipato, F. 1140, P. 4, 4 recto.

¹⁹ Бумаги флорентинского центрального архива... С. 109, 110, 332.

²⁰ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 60, л. 720.

²¹ Там же, л. 781, 783.

²² Там же, ф. 9, оп. 6, д. 47, л. 37.

²³ Там же, ф. 9, отд. II, д. 60, л. 723–724.

Приложение 1

Державнейший царь государь всемилостивейший

Имел я милость от вашего пресветлого величества быть в службе вашего величества в 1711 ом году в июле месяце во Флоренци, а прибыл я в Санкт-пите́рбурх в 1712 ом году в маине месяце тогда пожаловал мне ваше величество денег тысячию рублей, думал я что такие мне денги на первой год и больше для того что мне разом (?) заплатили; а после в 1719 м году получил я только за восмь месяцев место (!) одного года; для того прошу всенижайше вашего величества чтоб повелено было мне первое жалованье которое мне пожаловали в мае месяце в санктпите́рбурхе в 1712 м году дабы были на щет одного года от 1711 года до 1712 году. Еще доношу вашему величеству что сверх того я ныне год целой правианта никакова не получаю и также и другие припасы которое ваше величество мне пожаловал то отнели однако мне малая есть обида для того что я имею жену и детей во флоренции.

Всенижайше прошу ваше величество чтоб повелено было мне что ваше величество повелит выдать, за что жена моя и дети должны будут просит Господа Бога за ваше пресветлого величества здоровья также царицы Государыни и прочая

Всенижайший раб вашего величества Francesko Sengher

Генваря 14 го дня 1720

(РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 50, л 84–84 об.)

Ведение от Францискуса Сенгера

Последнего числа июня 1711 году, во Флоренции, принял я службу Его царского величества, и сделал стан токарней, но с оним станом зуда (!) приехал, и то 10 дня мая старого стиля 1712 году в Санкт Пите́рбурх прибыл.

Вышепомянутого 1712 году 15 мая получил я за заслуженной год жалования 1000 рублей, и тако следует каждой год.

И прошлого 1718 году что мне подобает донять за 6 месяцев от 15 мая до 15 ноября 1718 году 500 рублей

И 28 января 1719 году, принял я на сто 300 рублей 33 рубли 33 копеек.

И за 15 мая 1719 году надлежит мне всят (!) за 8 месяцев 600 рублей 66 рубли 66 копеек.

Всего надлежит мне донят 15 мая 1719 году за год 666 рублей 66 копеек.

Приложение 2

Роспись что по смерти осталось Господина Зингера в доме его

Императорского величества где он жил

баул моржевой в нем

две свяски писем

линийка бритвы фут хлыстин

нож простой

готовалниожик вилки серебреные и нож простой
сумочка с писмами
карпус шапка шляпа
готоваленка малинкая
табокерка призметалная
табокерка костеная
табокер серебреной
зеркальцо нож малой
всякая мелочь
портулей черной с пряшкой
шесть мешков сотенных мелких денег
тысяча триста восемьдесят три дуката
крест алмазной
крест яхонтовой
цыстертнатель
два перстни яхонтовые
крест алмазной
семидесят шесть пугвиц и девять штучек серебра
чайник серебреной
и один камень подобен яхонту желтой
и с вышеписанных дано Микетию сто рублей на погребение его
футляр в нем перстень бриллиантовый
другой перстень алмазной
третей яхонтовой з двенадцетю алмазы
перстень с печатью сердечко алмазное
перстень в девяти алмазах
два колца
камышек простой
кинжалец малинкой
сундук простой в нем ветошь
и три порука
трои чюлки
ящик в нем чернилница с писмами
в ящике простом инструмент
стаканчик серебреной
две лошки
ножик вилки серебреные
чайник чашка поднос оловянные
колокольчик медной
пара пистолешей
два кортика у одного Ефес призметалной другой простой
шпага ефес серебреной
трость с цепочкою сереброною

фузей в бауле малинком
чернильница роговая
микроскопиюк малой
восм связок и одна книшка писем
десять книжек
трупка подзорная
щеркало малинкое
в бауле камзол штаны замшаные
кафтан костровой подбит бархатом
пугвицы призметалные
старой мешок
шапочка бархотная
два портупеи
шапка бобровая
кабинетец малинкой с роздвижными ящичком со всякою мелочью и с чер-
тежами и с книгами и с писмами
шуба красная волчья
камзол костровой на бельем меху
кафтан песочный камзол парчевой
кафтан камзол коричной
епанча красная с позументом
камзол штофовой ветхой
шляпа
седло хомут
две сковородки медные третья железная
денег на похороны восмь рублей двянатцат копеек
(РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 60, л. 723–724).

ЗАМЕТКИ ОБ АРХИТЕКТОРЕ НИКОЛА МИКЕТТИ

Среди зодчих, работавших в Санкт-Петербурге при Петре Великом, Никола¹ Микетти (1677–1758) в последнее время привлек к себе особое внимание как автор дворца в Стрельне, реконструированного к 300-летию города на Неве. Между тем приходится констатировать, что его деятельность в России и его биография в целом изучены еще явно недостаточно. Для иностранных исследователей остается затруднительным анализ его петербургского периода творчества, для отечественных историков продолжает сказываться традиционно скептическое отношение к представителям так называемой «россики», иностранным специалистам, работавшим в России. Эта недооценка значения Никола Микетти уходит корнями еще в XIX в., в частности к П. Н. Петрову, автору первого фундаментального исследования об истории Петербурга в XVIII в. Он писал: «Николо Микетти собственно был в Петербурге менее 2-х лет, потому что, уехав в Италию за мрамором и мастерами в начале 1722 г. (или еще в конце 1721 г.), он не возвратился более сюда».² Эти сведения, как будет показано далее, неточны, достаточно сказать, что Микетти провел в России больше пяти лет и много успел сделать за столь короткий срок.

В 1970–1980-е гг. изучению творческого пути Никола Микетти были посвящены сразу две диссертации, так и оставшиеся неопубликованными. Деятельность Микетти в Риме подробно рассмотрена в работе американского ученого Джона Пинто, опубликовавшего также ряд статей о его творчестве.³ Напротив, в работе В. Г. Долбнина, названной «Творческая жизнь архитектора Никола Микетти», основное внимание было уделено именно русскому периоду деятельности мастера.⁴ Автор работы нашел и ввел в научный обиход немало архивных документов, касающихся жизни и творчества Микетти, однако не всегда смог их убедительно интерпретировать. К числу безусловных удач В. Г. Долбнина можно отнести публикацию окончательного проекта дворца в Стрельне, принадлежащего Микетти и хранящегося в Академии св. Луки в Риме.⁵

Автором настоящего сообщения также опубликованы материалы, касающиеся деятельности Микетти как художественного агента Петра Великого, главным образом относящиеся ко времени его пребывания в Риме зимой 1720/21 г.⁶ И если большинство предложений архитектора не было

реализовано, то в этом никак нельзя видеть его вину. Скорее здесь сыграла роль общая ситуация в России в последние годы жизни Петра Великого.

Не претендуя на исчерпывающее исследование, нам хотелось бы попытаться дать общую характеристику деятельности Микетти в России, которую мы можем дополнить некоторыми новыми данными, основанными на архивных документах. Нам представляется, что вклад Микетти в архитектуру Петербурга оценен недостаточно, а имя его должно быть названо рядом с наиболее авторитетными архитекторами, служившими Петру Великому, – Андреасом Шлютером и Жаном Батистом Александром Леблоном.

Как известно, Никола Микетти был приглашен на русскую службу Ю. И. Кологризовым в Риме. Приехав в Россию в июне 1718 г. в возрасте 42–43 лет, Микетти был уже достаточно опытным архитектором, добившимся определенной известности у себя на родине. Его считают учеником знаменитого зодчего Карло Фонтана, вместе с которым он участвовал в проектировании и строительстве Оспицио ди Сан Микеле, а после смерти Фонтаны в 1714 г. возглавлял работы. Это было грандиозное здание, предназначенное для содержания и воспитания подкидышей. Здесь их предполагалось обучать наукам и ремеслам, чтобы подготовить к жизни в обществе. Папа Климент XI уделял много внимания этому проекту, характерному для века Просвещения. Микетти же принадлежит оформление двух капелл в римских церквях – Капеллы Сакрипанти в церкви Сант Иньяцио (1712) и Капеллы Паллавичини-Роспильози в церкви Сан Франческо а Рипа (начата в 1710 г., но завершена только после возвращения Микетти из России). Как видно из переписки Ю. И. Кологризова, заключившего, по-видимому, трехгодичный контракт с Микетти, архитектора рекомендовал кардинал Пьетро Оттобони, один из самых просвещенных деятелей Ватикана, неизменно помогавший русским в Риме. Интересная деталь: для переезда из Италии Кологризов купил для Микетти специальную карету, которая потом осталась в Петербурге. Такую заботу о нанятом художнике можно объяснить особым к нему отношением, но также и тем обстоятельством, что сам Кологризов намеревался вернуться в Россию вместе с Микетти (из-за болезни он добрался только до Франкфурта-на-Одере, а затем вернулся в Италию).

По приезде в Россию Микетти был представлен Петру Великому, который с похвалой отозвался о нем в письме к Кологризову от 29 июля 1718 г.: «Архитектор римской пред несколкими неделми сюды приехал и чертеж Стрелиной мызе огороду и полатам зделал также и иным зело изрядно и человек кажетца доброва состояния...».⁷ В то же время «генерал-архитектором» в Петербурге оставался Леблон, а Микетти было поручено сооружение дворца Екатериненталь в Ревеле (Таллине). После смерти Леблона, последовавшей в марте 1719 г., положение Микетти, по-видимому, успевшего зарекомендовать себя как умелый архитектор и добросовестный человек, изменилось к лучшему. Он фактически продолжил строительство

в Стрельне, став автором окончательного проекта дворца, известного позднее как Константиновский дворец. В. Г. Долбинин считает, что с осени 1719 г. по весну 1720 г. Микетти был отпущен из России и находился в Риме,⁸ однако нам не удалось найти этому документальных подтверждений. Поездка в Рим была совершена Микетти в конце следующего 1720 г., что, очевидно, было связано с истечением срока трехгодичного контракта. При этом ему были даны различные поручения: освидетельствовать предлагавшиеся для покупки в городе Масса мраморные статуи, узнать о цене бронзовой копии со статуи Марка Аврелия (со всадником или без него), а также заказать копию с конной статуи Константина Великого работы Бернини. И если результаты оказались минимальными, то в этом нет вины Микетти. Архитектор фактически был лишен финансовой поддержки из Петербурга и потому никак не мог осуществить эти пожелания, а на другие его предложения (о покупке части коллекции королевы Христины Шведской или о заказе «для учения российских людей» слепков со знаменитых античных статуй) реакции вовремя не последовало.

Тем не менее не вызывает сомнений, что деятельностью Микетти в Петербурге были довольны. В Кабинете был подготовлен новый контракт с архитектором, рассчитанный на пять лет. В качестве компенсации за неоплаченную поездку в Италию Микетти предполагалось с января 1721 г. увеличить годовой оклад до 5000 р. Среди обычных пунктов этого контракта (о казенной квартире, освобожденной от постоя, об обязательстве иметь русских учеников) выделяется разрешение иметь собственный буер с двумя матросами для поездок в зимнее время в Петергоф и в Стрельну. Особыми пунктами оговорен предварительный заказ «каменщиков и прочих мастеровых» за границей, а также материалов для строительства, на которые требовалось подавать специальные реестры.⁹

Вернувшись весной 1721 г. в Россию, Микетти оказался центральной фигурой строительства не только в Стрельне, но и в Петергофе. Он спроектировал в это время многие сооружения, которые или достраивались позднее, или так и не были реализованы. В то же время Микетти настойчиво добивался разрешения уехать в Рим на зимнее время. Из письма к П. А. Толстому без даты (по-видимому, середина 1722 г.) можно понять, что архитектор обращался со своей просьбой непосредственно к Петру Великому и, как ему казалось, добился положительного решения, однако никакого официального разрешения или письма из Кабинета так и не было получено.¹⁰

В январе 1723 г. Микетти срочно вызвал Петра Великого в Москву «для резолюции о чертежах и работах строения домов Его Императорского Величества...».¹¹ В апреле Микетти снова в Петербурге, наблюдая за работами, в том числе в Гrotte Летнего сада, а в июне, как свидетельствует В. Г. Долбинин, снова посещает Ревель.¹² Создается впечатление, что Микетти полностью загружен различными работами, и в нем постоянно

нуждаются. Поэтому его отъезд в Рим осенью 1723 г. кажется временным. Что произошло далее – с трудом поддается объяснению.

Первое дошедшее до нас письмо Микетти из Рима к Макарову датировано 4 (25) января 1724 г. Оно кончается словами: «Надеюсь в скоре окончить мои дела в Риме, и со всяким поспешением возвратитца в Росию, до услуг его повелителского величества...».¹³ Макаров написал архитектору только в мае (черновик датирован 9 мая), чрезвычайно подробно ответив на его вопросы. В заключение Макаров писал: «...о санктпите-бурских и стрелинских и ревелских делах пишут ко мне что (без вас немалую) некоторую остановку имеют и хотел было я о тех делах обстоятельно к вам писать для лучаго свидетелства и исправления но надеюсь что вы уже изволите в пути в Санктпитебурх обретатца...».¹⁴

Создается, однако, впечатление, что время для возвращения Микетти в этом году было уже упущенено. Ехать в июне в Россию означало потерять практически весь сезон строительных работ. К тому же, как писал Микетти 7 октября 1724 г., «во время моего отезду припало нещастие супруге моей, которая вывихнула себе ногу».¹⁵

А вскоре, получив известие о смерти Петра Великого, Микетти должен был и сам понять, что его службе в России пришел конец. 23 марта (2 апреля) 1725 г. Микетти писал Макарову: «Велми соболезную о преставлении всемилостивейшаго Государя и отца нашего Петра Перваго, но в том буди воля Божия. Токмо мне пришло до себя, что я лишился такового своего м[и]л[ос]тивейшаго бл[а]годетеля, и ныне не знаю куда мне адрессоватца...».¹⁶ Хотя последнее письмо к Макарову датировано Микетти 13 июля 1729 г., на его послания в Петербурге больше не отвечали, давая понять, что в его услугах более не нуждаются.

И все-таки русский период творчества Микетти оказался чрезвычайно плодотворным и полным интересных замыслов, к сожалению, так и оставшихся нереализованными. Мы располагаем рядом документов, которые уточняют опубликованные материалы о некоторых работах Микетти в России.

В отделении рисунков Эрмитажа среди других листов петровской коллекции хранится план какого-то монументального здания, подписанный инициалами Никола Микетти.¹⁷ Е. И. Гаврилова в двух публикациях предложила интерпретировать этот лист как проект учебного комплекса «Сад Петров», инициатором создания которого выступил Феофан Прокопович, вице-президент Святейшего Синода и архиепископ Псковский. По данным исследовательницы, «доношение» от Синода с приложенным проектом было подано Петру Великому 15 марта 1721 г., и уже весной 1721 г. Прокопович представил царю чертежи этого училища. Здание должно было располагаться недалеко от Невы и включить в себя уже существовавшие Кикины палаты, использовавшиеся тогда как Кунсткамера (с северной стороны). В южной части предполагалось построить

церковь, а с западной и восточной сторон соответственно – помещения ректора и апартаменты царя. В декабре того же года на строительство Кабинет выделил 2000 р., однако уже в следующем году работы были прекращены.¹⁸

Эти сведения могут быть подтверждены и уточнены данными корреспонденции кабинет-секретаря А. В. Макарова, который, как известно, обычно выступал как исполнитель воли царя. 28 апреля 1721 г. Макаров писал директору Канцелярии от строений У. А. Синявину: «Понеже архитект Микетти на сих днях из Рима прибыл и поехал на Ревель и более там небудет 4 дней для осмотрения работ, и когда оной в Питербурх приедет тогда по окончании нужных дел изволте представить Его к архиепископу псковскому Феофану или в духовную коллегию и тамо какой ему чертеж предложен о семинарии или училищном доме то бы он на оное строение свой проект учинил о чем и вы свое приложите попечение...». В том же письме уточняется и местонахождение этой будущей семинарии, вполне совпадающее с предположением Е. И. Гавrilовой: «...а строению оному быть тут где ныне куншт камора что бывал кикинский двор...».¹⁹

Из письма видно, что проект «Сада Петрова» с самого начала был поручен Микетти. Очевидно, это не могло быть случайностью. Как мы уже отмечали ранее, Микетти принимал активное участие в проектировании и строительстве Оспицио ди Сан Микеле в Риме, предназначавшегося для воспитания и обучения подкидышей и сирот. До какой-то степени предложение Феофана Прокоповича соответствовало тому, что уже было реализовано в Риме и о чем Петр Великий должен был знать от самого Микетти. Поэтому представляется, что выбор архитектора был вполне сознательным и должен был исходить непосредственно от царя.

Из того же письма Макарова может следовать и некоторое уточнение датировки чертежа Микетти. Выехав из Рима в начале марта 1721 г., архитектор вернулся в Петербург в конце апреля, а затем отправился в Ревель. Приступить к составлению проекта он мог только по возвращении из Ревеля, таким образом вряд ли чертеж из Эрмитажа мог быть создан ранее середины 1721 г. Ранее же Феофан Прокопович мог располагать лишь проектом, подготовленным другим архитектором и не удовлетворившим царя, или же (что кажется более вероятным) лишь какими-то наметками к будущему зданию.

Более точную датировку чертежа Микетти дает, на наш взгляд, еще одно письмо Макарова, на сей раз адресованное И. А. Черкасову, также принимавшему тогда участие в деятельности Кабинета. В письме, не имеющем точной даты, но относящемся к концу июля 1721 г., речь идет о царском указе привести в порядок двор, принадлежавший ранее царевне Екатерине Алексеевне, от артиллерийских припасов, «чтобы тот двор

очистит для семинарии». Черкасов, в свою очередь, должен был послать копию указа Феофану Прокоповичу и сообщить, что Макаров докладывал царю о чертеже Микетти, после чего Петр Великий распорядился о подготовке материалов для строительства к весне будущего года.²⁰ Таким образом, наиболее вероятно, что чертеж мог быть составлен Микетти в июне–июле 1721 г.

Причины, по которым Петр Великий позднее отказался от реализации этого проекта, остаются неизвестными. Скорее всего, для создания столь грандиозного комплекса не хватало денег. Не исключено также, что были приняты временные меры, например, построены деревянные «светлицы» или приспособлено какое-то уже существовавшее здание, как советовал Макаров поступить Прокоповичу в письме от 16 апреля 1721 г.²¹

Еще один неосуществленный проект Микетти – грандиозное здание маяка, которое предполагалось воздвигнуть в конце кронштадтского канала. Кроме рисунков этого маяка, существующих в коллекции Эрмитажа, в Центральном военно-морском музее в Петербурге хранится его деревянная модель высотой чуть менее метра. Исследователи относили проект к 1722 г., однако ранее считалось, что к строительству маяка так и не приступили.²² Иного мнения придерживался только В. Г. Долбинин.²³

Переписка Микетти с А. Д. Меншиковым не только подтверждает сам факт начала строительства, но и дает возможность сделать целый ряд интересных наблюдений о творчестве Микетти. Все письма написаны по-русски (или переведены с итальянского) и относятся к 1722 г. 14 сентября архитектор вполне определенно сообщал о начале работ по строительству маяка: «Сего текущаго сентября 3 го дня с помощью Божией фундамент котлинской башни заложили...». Для ускорения работы Микетти привлек к строительству «мастера италианца», которого перевел в Кронштадт из Стрельны, «чтоб мастер был при работе безотлучно», а также «одного из своих ученика для надзирания оной работы в небытность помянутого мастера и для обучения практики».²⁴

Из письма от 9 октября 1722 г. мы узнаем имя этого мастера. Это был Осип Корадини, каменных дел мастер, выписанный Микетти из Италии и принятый на русскую службу в Риме Ю. И. Кологривовым в марте 1719 г. Поскольку строительный сезон к этому времени уже закончился, Микетти распорядился готовить материалы для строительства будущего года. Здесь же архитектор упоминает о модели маяка: «...зделал же я оной башне деревянную невеликия модел меры вообразе против чертежа которая обявлена будет во благополучном прибытии в Санкт Питер бурх Его императорскому величеству також и вашей светлости».²⁵ Нет сомнений, что именно эта модель хранится ныне в Военно-морском музее, тем самым подтверждается еще раз ее подлинность и датировка 1722 г. Из письма от 19 декабря 1722 г. мы узнаем также о посылке к Меншикову, находившемуся в Москве, чертежей маяка: «...мне изволите повелеват

о чертежах котлинской башни и прочих работах которая обретаются в моей дизпозиции... на оное ответствую чертежи Котлинской башни все сполна и некоторые протчих работ всего 21 штука чрез сей случай до вашей высококняжеской светлости с вашим денщиком... неослушно и пренебрежно отправил а питергофский план и прочия чертежи прежде при сланного от вашей высококняжей светлости денщика отданы Господину директору над строениями Ульяну Синявину для посылки к Его императорскому величеству». Свое письмо Микетти заканчивает фразой, которая звучит почти как заклинание: «Покорнейше прошу вашей высококняжей светлости дабы помянутыя посланныя чертежи оригиналныя не утратилис понеже у меня им копи не оставлены ибо сталас оная посылка вскорости...».²⁶ По-видимому, именно это письмо объясняет, почему среди петровской коллекции рисунков сохранилось значительное число рисунков Микетти или его учеников, относящихся не только к маяку в Кронштадте, но и к садам и фонтанам Петергофа. В настоящее время эти рисунки также хранятся в Государственном Эрмитаже, пройдя через разные собрания как единый комплекс.

Из этих писем можно сделать вывод о том, что работа по строительству маяка была начата осенью 1722 г., и ее предполагалось продолжать в следующем году. По-видимому, работы были прерваны в связи с отъездом Микетти из России. Уже упоминавшееся послание к Меншикову от 29 декабря содержит также интересные сведения о творческом методе Микетти. Архитектор предлагает украсить каждый уровень будущего маяка скульптурой, предлагая в качестве автора Бартоломео Карло Растрелли: «...такожде к помянутому строению башни потребно на первой кзыимс четыре статуи великих которые имеют показывать четыре части света а на стором ордине потребно другия четыре статуи которые имеют показывать прудение жустицию темперанце и фотецию такожде потребно сочинить четыре герба Его императорского величества и все выше означенныя фигуры и гербы удобно зделать свинцовыя и ежели угодности нелутче отдать делать Господину растрелию оную работу понеже может зделат добрым мастерством ибо как усмотрел работы которых выписываны из Галанди и из Англии суть весма худы...».²⁷

Нам представляется, что это письмо чрезвычайно важно для понимания проблем, с которыми пришлось Микетти столкнуться в России. Архитектор с трудом (и далеко не всегда) находил мастеров, которые по своим профессиональным возможностям были способны осуществить на практике его проекты. Именно поэтому он настоял на приглашении в Россию двух каменных дел мастеров из Рима – уже упоминавшегося Осипа Корадини и Паоло Кампаниле. Он должен был особенно ощущать невозможность реализации своих сложных и изощренных проектов из-за отсутствия соответствующих лепщиков, стуккаторов, резчиков. Поэтому совершенно естественно, что только Растрелли как скульптор мог соответствовать его высоким требованиям. И даже если последующая часть

письма позволяет усмотреть здесь желание «порадеть родному человечку», нет сомнений, что в основе пожелание Микетти было вполне объективным: «...для того ваша светлость мог бы употребить оного Растреллия для вящущия выгоды еже ко угодности вашей определив ево на жаловане Его Императорского Величества тогда бы уже была моя мысль понуждать ево к работе и дал бы ему человек пять или шесть в научения из росискых чем посыпать во иностранныя государства...».²⁸ Как представляется, Растрелли, еще в 1719 г. уволенный с государственной службы и в апреле 1722 г. вступивший в конфликт с Канцелярией от строений по поводу занимаемого им помещения,²⁹ полностью зависел от частных заказов, которых вряд ли могло быть очень много. В завуалированной форме Микетти заступается за своего соотечественника и берет на себя обязательства контролировать его действия, несмотря на трудный характер скульптора и его известную неуживчивость в Петербурге. Наконец, представляет интерес также описание сюжетов статуй, которые Микетти предлагал установить на своем маяке: это четыре части света (Европа, Азия, Африка и Америка) и четыре добродетели, латинские названия которых не были поняты переводчиком (Благоразумие, Правосудие, Умеренность и Сила). Все восемь сюжетов можно считать вполне традиционными и регулярно использовавшимися во всех странах Западной Европы со средних веков и Возрождения. Стоит отметить еще раз и интерес Микетти к воспитанию в России собственных мастеров искусства.

Как представляется, далеко не полон на сегодняшний день и список зданий, которые проектировались или строились Микетти в Петербурге, но не дошли до наших дней. Так, например, М. В. Иогансен считает архитектора возможным автором Итальянского дворца, возводившегося в 1721–1723 гг. на берегу Фонтанки около Невского (на месте будущего Екатерининского института).³⁰ В свою очередь В. Г. Долбинин предполагает, что именно на Микетти после смерти Георга Иоганна Маттарнови, последовавшей в 1719 г., были возложены работы по завершению Грота в Летнем саду, и он же занимался оформлением интерьеров Грота.³¹ Предположение кажется вполне убедительным. И его можно подтвердить, в частности, протоколом Канцелярии от строений от 2 апреля 1723 г., в котором зафиксировано, что Микетти «требует золота на золочение в гроте свинцовых штук для того де что будучи в гроте о свинцовых штуках Его Императорское величество изволил спрашивать о золочении тех фигур со гневом...».³² Поскольку Микетти не был скульптором, Петр Великий мог требовать «со гневом» завершения работ у Микетти только как архитектора, ответственного за завершение Грота в целом.

К числу зданий, построенных по проекту Микетти в Петербурге, следует добавить также дом лейб-медика Лаврентия Бломентроста, находившийся на Миллионной улице рядом с Зимней канавкой. В своей работе В. Г. Долбинин указывал, что «документальных подтверждений» авторства Микетти не найдено.³³

Между тем среди протоколов Канцелярии от строений, относящихся к июлю 1723 г., есть запрос к архитектору Николаю Фридриху Гербелю, не он ли проектировал дом Блюментроста. Отвечая на поставленный вопрос, последний прямо указал на авторство Микетти: «...архитекту Гербелю обялено дом дохтура Лаурентия Блюментроста по ево л чертежу строен и оной архитект ответсовал словесно что тот дом строен по чертежу архитекта Микетти...».³⁴ Сам дом, согласно информации П. Н. Петрова, сгорел в ночь на 22 марта 1729 г.,³⁵ однако определенное представление можно о нем составить по чертежу из стокгольмской коллекции. Это было незатейливое двухэтажное сооружение с высоким крыльцом, почти лишенное какого-либо декора. Тем не менее на основании приведенных архивных данных следует и его внести в список работ Микетти в Петербурге.

Таковы некоторые замечания и уточнения, касающиеся деятельности Никола Микетти в России. Не претендую на исчерпывающую полноту, они, как кажется, существенно дополняют наше представление о творчестве этого талантливого и деятельного архитектора.

Впервые опубликовано: *Андросов С. О. Заметки об архитекторе Никлоа Микетти // Петровское время в лицах. СПб., 2004. С. 31–43.*

За консультации в области архитектурного рисунка автор приносит благодарность М. Ф. Коршуновой (Эрмитаж), а за присланные копии редких публикаций – Герде Панофски и Джону Пинто (Принстон, США).

¹ Во всех документах Микетти подписывался именно так, на французский манер. Итальянская традиция довольно свободно относится к выбору имени, так что следует принять имя Микетти таким, каким его хотел видеть сам архитектор. В то же время нельзя считать ошибкой, когда в литературе зодчего называют Никколо, следуя итальянской традиции.

² *Петров П. Н. История Санкт-Петербурга с основания города. СПб., 1884. С. 46, примеч. 273.*

³ *Pinto J. 1) An Early Project by Nicola Michetti for the Trevi Fountain // The Burlington Magazine. 1977. Т. 119. P. 853; 2) An Early Design by Nicola Michetti. The Sacripanti Chapel in the Roman Church of S. Ignazio // Journal of Architectural Historians. 1979. Т. 38. P. 375; 3) Nicola Michetti and ephemeral design in Eighteenth-Century Rome // Studies in Italian Art and Architecture 15 th through 18 th centuries. Cambridge Mass; London, 1986. P. 73; 4) Nicola Michetti and Eighteenth-Century Architecture in Saint Petersburg //An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque Sojourns In and Out Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday. Papers in Art History from the Pennsylvania State University. 1993. Vol. VIII, Part 2. P. 527.*

⁴ *Долбнин В. Г. Творческая жизнь архитектора Никола Микетти: Автограф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1982.*

⁵ *Долбнин В. Г. По замыслу Микетти // Архитектура и строительство Ленинграда. 1979. № 7. С. 34.*

⁶ *Андросов С. О.* 1) О коллекционировании итальянской скульптуры в России в XVIII веке // Труды Государственного Эрмитажа. 1985. Т. 25. С. 88; 2) «Для учения российских людей». О деятельности архитектора Микетти по приобретению произведений искусства в Италии // Панорама искусств-10. М., 1987. С. 51; 3) Итальянская скульптура в собрании Петра Великого. СПб., 1999. С. 107.

⁷ Архив ИИ РАН, ф. 270, д. 88, л. 62.

⁸ *Долбнин В. Г.* Творческая жизнь... С. 23.

⁹ РГИА, ф. 468, оп. 43, д. 20, л. 157–158.

¹⁰ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 64, л. 385.

¹¹ РГИА, ф. 467, оп. 4, д. 349, л. 1.

¹² *Долбнин В. Г.* Творческая жизнь... С. 23.

¹³ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 67, л. 820 об.

¹⁴ РГИА, ф. 468, оп. 43, д. 30, л. 110–110 об.

¹⁵ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 67, л. 829.

¹⁶ Там же, л. 822.

¹⁷ Архитектурная графика России. Первая половина XVIII века. Собрание Эрмитажа: Научный каталог. Л., 1981. С. 62. № 81.

¹⁸ *Гаврилова Е. И.* 1) О первых проектах Академии художеств в России // Русское искусство XVIII–первой половины XIX века: Материалы и исследования. М., 1971. С. 222–223; 2) Архитектурный проект Н. Микетти по плану Ф. Прокоповича «Сад Петров» 1721 года // Сообщения Гос. Эрмитажа. 1972. Вып. 34. С. 50–53.

¹⁹ РГИА, ф. 468, оп. 43, д. 15, л. 60–60 об.

²⁰ «...и скажи ему (Прокоповичу) что я по чертежу которой мне он отдал Его Величеству доносила, и его величество указал что для того строения материалы к весне будущей уготавливать...». Там же, д. 17, л. 116.

²¹ Там же, д. 15, л. 93 об.

²² Архитектурная графика России... С. 62. № 83–89.

²³ *Долбнин В. Г.* Творческая жизнь... С. 14.

²⁴ РГАДА, ф. 198, оп. 1, д. 761, л. 2–2 об.

²⁵ Там же, л. 3.

²⁶ Там же, л. 5–6.

²⁷ Там же, л. 3–3 об. О свинцовой скульптуре, привозившейся из Голландии и не дошедшей до наших дней, см.: *Androsov S.* Нидерландская скульптура в России петровского времени // Russia and the Low Countries in the Eighteenth Century / Ed. by E. Waegemans. Groningen, 1998. P. 181. См. также статью в наст. сборнике.

²⁸ РГАДА, ф. 198, оп. 1, д. 761, л. 3 об.

²⁹ Об этом см.: *Архипов Н. И., Раскин А. Г.* Бартоломео Карло Растрелли. 1675–1744. Л.; М., 1964. С. 29.

³⁰ *Иогансен М. В.* К истории строительства Итальянского дворца в Петербурге // Русское искусство барокко: Материалы и исследования. М., 1977. С. 212.

³¹ *Долбнин В. Г.* Творческая жизнь... С. 16.

³² РГИА, ф. 470, оп. 5, д. 2, л. 6.

³³ *Долбнин В. Г.* Творческая жизнь... С. 17.

³⁴ РГИА, ф. 470, оп. 5, д. 2, л. 76.

³⁵ *Петров П. Н.* История Санкт-Петербурга... С. 259.

ЖАН-БАТИСТ МАНЬЯН. ФРАНЦУЗ В РОССИИ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII в.

Важным источником по истории России эпохи дворцовых переворотов являются донесения секретаря французского посольства в Петербурге Маньянна. Он прибыл в Россию весной 1726 г. и вскоре, после отъезда посла Жана де Кампредона 31 мая 1726 г., остался здесь для ведения переписки. Однако обстоятельства сложились так, что Маньян продолжал исполнять обязанности временного поверенного в делах Франции вплоть до самого отъезда из России 5 июля 1733 г.

Донесения Маньянна из России и его переписка составляют содержание двух с половиной томов «Сборника» Императорского Русского исторического общества. Их точность и обстоятельность неоднократно вызывали похвалу со стороны шефов Маньянна, в частности, графа Ф. де Морвиля, статс-секретаря по иностранным делам. Так, 5 сентября 1726 г. де Морвиль писал Маньянну: «Я очень доволен вашим внимательным отношением ко всему, что делается важного при дворе, при котором вы состоите».¹ Очевидно, следствием аккуратности и четкости Маньянна можно объяснить тот факт, что он провел в Петербурге семь лет, не имея официального статуса посла. Историки России, изучавшие времена Екатерины I, Петра II и Анны Иоанновны, также имели возможность оценить осведомленность Маньянна, охотно приводя собранную им информацию.²

Между тем личность Маньянна и истоки его информированности почти не привлекали внимания исследователей. Только в предисловии к 75-му тому «Сборника» ИРИО дается краткая биографическая справка о нем. По сведениям составителя тома, Г. Ф. Штендмана, Маньян находился на русской службе в Константинополе. В 1711 г. вместе с послом П. А. Толстым был заключен в тюрьму. Около 1719 г. он был советником графа Саввы Владиславича, затем назначен советником Коммерц- и Мануфактур-коллегий. В конце 1723 г. Маньян уехал во Францию и безуспешно пытался занять на французской службе пост, соответствовавший его знаниям. Только в 1726 г. его отправили в Петербург, где и продолжалась его дипломатическая карьера.³ Характеризуя деятельность Маньянна, автор предисловия подчеркивает: «...должно признать, что он главным образом исполнял роль наблюдателя... Депеши его... заключают множество фактов,

сообщаемых с полной обстоятельностью и беспристрастием».⁴ Отметим, что сведения о Маньянне вообще чрезвычайно скучны. Неизвестно даже его имя. Так, Г. А. Некрасов упоминает его как «М. Маньянна»,⁵ тогда как буква «М» в данном случае означает сокращение от слова «месье».

В материалах русского посла в Париже кн. Б. И. Куракина хранится прошение о возвращении его на русскую службу, датированное июнем 1725 г., не использованное пока исследователями. К нему прилагается жизнеописание просителя, представляющее большой интерес. Кажется целесообразным воспроизвести всю «автобиографическую» часть прошения Маньянна, обращенного к Екатерине I:

«Всемилостивейшая государыня императрица имел я с самого моего младенчества всегда особливое желание вашему императорскому величеству и российскому всему государству иметь щастие служить, и для того при пребывании в царе граде вашего императорского величества посла господина графа Толстого, следуя оное мое усердие, пристал я при персоне его, и с оным от самой моей свободной воли посажен был в тюрьму в которой полтора года всякую нужду терпел горкую, а при самой жестокой и отчаянной болезни божиим просвещением а не какой ради постороной притчины ниже подлога принял закон восточного исповедания, и в оном желаю я умереть, хотя вся моя фамилия закона римского а народа французского. При прибытии же моем в Россию особливое тщание приложил к обучению всего того что моя ревност требовала, и отменною ползою совершенное искусие получил в словенороссиском языке и в иностранные государственные дела, да также в купечестве, кроме природного моего французского, да при оном же итальянского, греческого, латинского и турецкого. Вашего императорского величества помянутой действительной тайной советник господин граф Петр Андреевич Толстой в награждение моих показанных верных заслуг изходатайствовал мне от его императорского величества всегда высокоблаженной и достохвалной памяти чин советнической в государственной его коммерц коллегии с окладом и прочими к тому принадлежащими авантажами, в котором моем определении я по возможности вашему императорскому величеству и служил, на что на все полагаюсь на християнское свидетельство помянутого министра господина графа Толстого.

А понеже в 723 году в декабре месяце нужды мои и болезни крайные весма мене отзывали во Францию, того ради принужден был авшита моего просит, и из россии выехать что мне всемилостивейше и позволено, при всяком доволствии и награждении, как пространо о том изяснено в помянутом данном мне авшите...».⁶

В заключение Маньян просил вернуться на государственную службу в Россию. Прошение подписано по-русски: «Иван Маньян».

Куракин сопроводил прошение кратким комментарием, датированным 9 (20) июня 1725 г., поддерживающим просьбу француза: «Должности

моей быть нахожю донести вашему величеству о названном Маньяне, который был прежде сего в службе вашего величества, и ныне оной желание свое имеет паки возвратится под высокую протекцию вашего величества, которого нахожю человека годного и оного всепокорнейшее прошение здесь прилагаю».⁷ Куракин предлагал использовать Маньяна в качестве русского консула в Бордо.⁸ Однако этого не произошло. Можно предположить, что, пока корреспонденция Куракина дошла до далекого Петербурга, французские власти решили направить Маньяна в Россию, и он приехал сюда уже в качестве официального представителя своей страны.

Попробуем теперь соотнести сведения, которые Маньян сообщил о себе, с данными, полученными из других источников и документов. Петр Андреевич Толстой получил назначение в Константинополь 2 апреля 1702 г. и прибыл туда в августе того же года. С самого начала он попал здесь в сложное и изолированное положение. Русское посольство фактически было лишено возможности передвижения, а также контактов с населением и потому не имело достоверной информации о положении в стране. Большой заслугой Толстого было, что в таких сложных условиях он сумел создать агентурную сеть, которая помогала ему в сборе информации и тем самым способствовала успеху его деятельности. Здесь могут быть упомянуты Савва Владиславич, более известный в России как Савва Рагузинский, будущий щаутбейнахт и основатель русского гребного флота Иван Боцис, российский торговый агент в Венеции Matteo Картетта и др. Очевидно, одним из таких осведомителей Толстого стал и Маньян, который затем, как можно понять, стал официальным сотрудником русского посольства. Можно предположить, что ему было тогда не больше 25 и он родился около 1680–1685 гг.

В 1711 г., после начала Русско-турецкой войны, Толстой подвергся заключению в Едикуле (Семибащенном замке), где содержался в течение трех лет. Можно сделать вывод, что с ним в тюрьме, по крайней мере часть этого времени, находился и Маньян. Особо отметим, что француз в тюрьме «принял закон восточного исповедания». Вряд ли здесь имеется в виду мусульманская вера. Поскольку Маньян всячески подчеркивает этот момент, речь идет о принятии им православия.

В 1714 г. Толстому удалось вернуться в Россию. По-видимому, с ним приехал и Маньян. Его заслуги были оценены, и он стал советником Коммерц-коллегии, президентом которой был назначен его патрон Толстой. Особое уважение вызывает знание Маньяном пяти иностранных языков (включая русский). По нашему мнению, прошение написано французом собственноручно. Его аккуратный, хочется сказать, интеллигентный почерк знаком по другим документам русского периода.

Г. Ф. Штендман указывает, что Маньян был секретарем Рагузинского около 1719 г. Это основывается на одном из документов того времени.⁹ В

действительности сотрудничество Рагузинского с Маньяном началось значительно ранее, и француз выступал скорее не как секретарь Рагузинского, находившегося с августа 1716 г. в Венеции, а как его доверенное лицо в Петербурге. В России Маньян руководил делами конторы Рагузинского, принимал корабли, прибывавшие в Петербург из Венеции, и распределял полученные товары в соответствии с указаниями патрона. В письмах Рагузинского часто упоминается «мой Маньян». Особого внимания заслуживает письмо Рагузинского к Петру Великому, где он снова упоминает «моего Маняна... которого Маняна в вашего величества высокую и монаршескую протекцию в моих торговых нуждах рекомендую».¹⁰

Наиболее яркий эпизод, свидетельствующий о деятельности Маньяна в компании Рагузинского, – дело о невзыскании 1000 р. пошлины за товары, присланные на корабле «Джон Джудит». Корабль был отправлен Рагузинским из Венеции 23 апреля 1717 г. с мраморными статуями и бюстами, предназначенными для Петра Великого, а также с товарами самого «иллирического графа».¹¹ Поскольку это был первый корабль, прибывший из Венеции в Петербург 24 августа 1717 г., Маньян потребовал освободить товар Рагузинского от пошлины, о чем подавал в 1718 г. прошение самому царю. Тяжба затем перешла в Коммерц-коллегию и рассматривалась там в 1721 г. (когда одним из членов был Маньян). Не удовлетворенный решением Маньян 22 января 1722 г. снова подал прошение о пересмотре дела.¹² Спор возник из-за того, что по пути в Россию «Джон Джудит», капитаном которого был англичанин, заходил в Лондон, где задержался надолго, и рассматривался потому как прибывший из Англии. Окончательно проблема была решена только указом Петра Великого от 5 декабря 1723 г., и за три первые корабля, пришедшие в Петербург из Венеции в 1717, 1719 и 1720 гг., Рагузинский заплатил половинную пошлину.¹³

Как мы видели, в прошении о приеме на русскую службу Маньян называл себя «Иваном». Однако имя его может быть уточнено. В письме к Ф. М. Апраксину от 15 июня 1717 г., рекомендая генерал-адмиралу «италианца меканиста и инженера Фердинандо Карло Лигоза», он подписался полным именем по-французски: Jean Bap[tis]te Magnan.¹⁴ Таким образом, его звали Жан-Батист.

Может быть, Маньян несколько лукавил, когда писал, что «нужды... и болезни кровные» заставили его вернуться в 1723 г. во Францию. На самом деле французский посол де Кампредон рекомендовал Маньяна де Морвилью, и предполагалось его зачисление на французскую дипломатическую службу.¹⁵ Возникшие препятствия побудили Маньяна вновь обратить внимание на Россию, и только позднее, как мы видим, ему удалось осуществить свой замысел.

Итак, Маньян находился в России с 1714 по 1723 г., принимал активное участие в торговых операциях, был советником Коммерц-коллегии.

Он, что особенно важно, владел русским языком и имел многочисленные знакомства во всех слоях общества. Поэтому Франции трудно было желать лучшего дипломатического представителя в далекой «Московии». И действительно, донесения Маньяна из Петербурга насыщены разнообразной и полезной информацией. Тем не менее нужно подчеркнуть еще раз, что незнатный и небогатый Маньян, не имевший ранга полномочного посла, вряд ли мог вести переговоры и решать по своему усмотрению возникающие проблемы. К тому же, как правильно отмечает Г. Ф. Штендман, «во все время пребывания своего в России Маньян не получал никаких официальных инструкций, он не был уполномоченным министром, а лишь поверенным по делам, и вся его деятельность заключалась преимущественно в наблюдении и сообщении французскому министру о всех сколько-нибудь выдававшихся событиях в России».¹⁶ Следует добавить, что дипломатическая деятельность Маньяна в России протекала в один из самых сложных и трудных периодов русской истории, когда на глазах Маньяна умерли Екатерина I и Петр II, а к власти неожиданно пришла Анна Иоанновна. Он видел падение своего давнего покровителя Толстого, затем Меншикова, чуть позднее Голицыных и Долгоруких. Все это придает чрезвычайно важное значение депешам Маньяна.

На страницах переписки Маньяна фигурирует много людей, вошедших в русскую историю. Из многих черточек и разбросанных по разным письмам сведений складываются их портреты. И мы нередко с удивлением видим, что мнение Маньяна о них во многом сходно с тем взглядом, который выработала позднее историческая наука. Таков Меншиков, то грозный и высокомерный, то «достойный жалости» в своей сибирской ссылке. «Только что узнали, несколько дней тому назад, о смерти его жены и что сам он при смерти болен, – сообщает Маньян де Морвилю 15 июля 1728 г. и заключает, – так жалко готова окончиться жизнь того, чье имя при трех различных царствованиях приводило в трепет всех вельмож этой монархии, привычных к необыкновенным событиям».¹⁷

И. А. Долгорукий, фаворит Петра II, характеризуется Маньяном как человек взбалмошный и сумасбродный (письмо к министру иностранных дел Ж.-Л. де Шовелену от 2 февраля 1730 г.).¹⁸ Вместе с тем Маньян не исключает возможности его подкупа: «...этот молодой временщик не свободен от общего порока (алчности. – С. А.) и принимает благодарность за услуги, оказываемые им царским подданным, обращающимся к нему, так что я остаюсь в затруднении насчет выбора такого проводника...» (из письма к де Морвилю от 28 октября 1728 г.).¹⁹

Коварным и опасным интриганом предстает в донесениях Маньяна А. И. Остерман. По мнению Маньяна, все его действия зависят от австрийского правительства, и потому пребывание Остермана у власти ставит преграду всяким попыткам франко-русского сближения.

Пожалуй, в еще более резких выражениях рисует Маньян фаворита Анны Иоанновны Э. И. Бирона и К. Р. Левенвольде. Следует заметить,

что француз уже на ранней стадии отмечает напряженность в отношениях между выехавшими из Прибалтики сторонниками Анны Иоанновны и русскимnobilitetом. 30 ноября 1730 г. он доносил де Шовелену: «Явно замечается, что чрезмерная милость, оказываемая царицей Левенвольде и Бирону, помимо стольких природных жителей этой страны, вызывает чрезвычайную зависть и недовольство среди старорусской партии...».²⁰ В письме к де Шовелену от 25 января 1731 г. обычно сдержанный Маньян употребляет еще более сильные выражения: «...здесь уже не скрывают, что нынешние фавориты являются для русского народа еще более ненавистными, чем были Долгорукие в последнее царствование...».²¹ В донесении к нему же от 24 мая Маньян предрекает крушение фаворитам царицы: «...надменность и наглость, с которыми ведут себя теперь при здешнем дворе курляндцы и лифляндцы, увеличивает почти до невероятности размеров ненависть против них русских; и самые благоразумные поэтуому начинают опасаться, чтобы этих иноземцев не постигла какая-нибудь катастрофа, которая разразилась некогда над поляками, владычествоавшими в России так же, как теперь помянутые иноземцы».²²

При всей внешней беспристрастности донесений Маньяна можно предположить, что его симпатиями пользовались люди, выдвинувшиеся при Петре I и хорошо ему знакомые, например Ф. М. Апраксин, Г. И. Головкин, С. Л. Рагузинский. Но только однажды в письме к де Шовелену от 17 мая 1731 г. он достаточно подробно высказывает точку зрения той группы, которой он симпатизирует. С возмущением пишет Маньян о больших издержках двора Анны Иоанновны, безнаказанности ее фаворитов. Особенного внимания заслуживает сравнение нынешнего правления с царствованием Петра Великого: «При нем, говорят, избегались всякие излишние расходы, так как государь этот знал скучность своих финансовых средств; у него не было вовсе двора, и жил он чрезвычайно умеренно, храня свою казну на государственные нужды; самым искренним желанием его было видеть свои войска содержащимися в порядке и хорошо дисциплинированными; так же чтоб и флот его был в хорошем состоянии, о чем он неустанно заботился. В настоящее время дело обстоит совершенно иначе, особенно в отношении флота: он до того расстроен, что соседние державы, можно сказать, не имеют уже более никаких оснований его опасаться; теперь не наберется и дюжины судов, которые бы в состоянии были выдержать кампанию, не говоря уже о том, что незначительное число матросов, еле простирающееся до 6000, не имеет никакой опытности в морском деле».²³ За этими фразами, как кажется, стоит и личное осуждение Маньяном правления Анны Иоанновны с позиций одного из участников петровских преобразований.

Не вызывает сомнений, что Маньян с симпатией относился к России и всячески стремился содействовать политическому и торговому сближению обеих стран. В письме к де Морвилю от 28 октября 1728 г. Маньян

упоминает о плане расширения торговли между Россией и Францией. Он считает, что торговля через Архангельск была бы очень выгодна для Франции, однако торговый тариф, введенный в России в 1724 г., создает трудности из-за чрезмерных пошлин на товары, ввозимые в страну.²⁴ Вопрос неоднократно поднимался снова в последующих письмах Маньяна. В донесении к де Морвилю от 24 января 1729 г. он подробно анализирует тариф 1724 г. Целью его, очевидно, являлось стимулирование русской промышленности, но этого достичь не удалось из-за того, что, по его словам, те же товары ввозятся незаконным путем.²⁵ Для смягчения тарифа Маньян вступил в переговоры со своим бывшим патроном С. Л. Рагузинским. Последний выдвинул проект прямой торговли с Францией и свободного доступа французов в русские порты и русских – во французские. В случае согласия Франции Рагузинский брал на себя договориться с русским правительством (письмо к де Морвилю от 3 февраля 1729 г.).²⁶ Однако все усилия Маньяна и Рагузинского оказались тщетными из-за противодействия Остермана, и заключить торговое соглашение не удалось.

Другим важным политическим проектом Маньяна явилась подготовка франко-русского союза в августе 1732 г. Предварительные пункты этого соглашения опубликованы Н. Н. Бантыш-Каменским,²⁷ и их трудно считать взаимно выгодными для обеих стран. Поэтому неудивительно, что переговоры затянулись, а затем произошло военное столкновение, которое привело к отзыванию Маньяна и временному разрыву дипломатических отношений. На польский престол при поддержке своего зятя Людовика XV был избран Станислав Лещинский, давний враг России. В ответ Россия ввела в Польшу свои войска. Станислав Лещинский был низложен и с трудом избежал плена, а королем избрали благоприятного для России Августа III. И все-таки будущие события доказали перспективность франко-русского сближения, к которому прилагал такие усилия Маньян, возможно, даже идя вразрез с официальным направлением французской политики своего времени.

Таким образом, дополнительные сведения о Жане-Батисте Маньяне, связавшем свою судьбу с Россией и прожившем здесь более 15 лет, подчеркивают важность его донесений как ценного источника по истории России.

В последнее время в литературе появились новые сведения о жизни Маньяна, полное имя которого было Жан-Батист-Ноэль. Он родился в Стамбуле в 1682 или в 1685 гг., где жили его родители – французы. Поэтому он владел турецким, латинским и греческим языками. Попав в Россию, он выучил также «Московитский» и, очевидно, также и старославянский («esclavon») языки.

После возвращения из России Маньян продолжал работать в Министерстве иностранных дел в Париже и умер здесь 21 мая 1752 г.²⁸

Впервые опубликовано: *Андросов С. О.* Жан-Батист Маньян. Француз в России в первой трети XVIII в. // Россия–Франция. Век Просвещения. СПб., 1992. С. 3–10.

¹ Сборник ИРИО. СПб., 1888. Т. 64. С. 405.

² См., например: *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен. М., 1963. Кн. 10. С 266, 283–290.

³ Сборник ИРИО. СПб., 1891. Т. 75. С. XVII–XVIII.

⁴ Там же. С. XX.

⁵ *Некрасов Г. А.* Роль России в европейской международной политике 1725–1739 гг. М., 1976. С. 30 сл.

⁶ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 72, л. 130–130 об.

⁷ Там же, л. 128.

⁸ *Ульяницкий В. А.* Русские консульства за границей в XVIII веке. М., 1899. Т. 1. С. 103.

⁹ Сборник ИРИО. СПб., 1884. Т. 40. С. 45.

¹⁰ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 41, л. 1018 об.–1019.

¹¹ Точная дата отправки корабля устанавливается на основании письма Рагузинского к А. Д. Меншикову от 7 июня 1717 г. (РГАДА, ф. 198, оп. 2, д. 464, л. 2).

¹² Ср.: *Крылова Т. К.* Россия и Венеция на рубеже XVII и XVIII вв. // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. 1939. Т. 19. С. 74–79.

¹³ РГАДА, ф. 276, оп. 1, д. 291, л. 303, 314.

¹⁴ РГАВМФ, ф. 233, д. 143, л. 108.

¹⁵ См.: Сборник ИРИО. СПб., 1885. Т. 49. С. 396; СПб., 1896. Т. 52. С. 114.

¹⁶ Там же. Т. 75. С. XVIII.

¹⁷ Там же. С. 214.

¹⁸ Там же. С. 455.

¹⁹ Там же. С. 255.

²⁰ Там же. СПб., 1892. Т. 81. С. 141.

²¹ Там же. С. 160.

²² Там же. С. 194.

²³ Там же. С. 188–189.

²⁴ Там же. Т. 75. С. 253 сл.

²⁵ Там же. С. 294 сл.

²⁶ Там же. С. 307 сл.

²⁷ *Бантыш-Каменский Н. Н.* Обзор внешних сношений России (по 1800 год). М., 1902. Ч. 4. С. 98.

²⁸ Les François en Russie au siècle des Lumières [sous la direction de F. Mezin et V. Rjewoutski]. Paris, 2011. Vol. 2. P. 557–558.

О ПОРТРЕТЕ ПЕТРА I РАБОТЫ ИВАНА НИКИТИНА

А. М. Кучумов был известен как большой знаток и ценитель прикладного искусства во всем его разнообразии. Нам хотелось бы привлечь внимание к атрибуции одной картины, которая еще раз свидетельствует о незаурядном таланте исследователя и о его верном глазе.

Речь идет о портрете Петра I, находящемся ныне в Екатерининском дворце в Царском Селе (Пушкине), где царь изображен на фоне морского сражения.¹ Портрет этот происходит из Романовской галереи Зимнего дворца, что говорит о его принадлежности к дворцовой коллекции. В XIX в. он отождествлялся с портретом, исполненным Яном Купецким в 1711 г.² Однако уже в 1872 г. А. Васильчиков отметил, что атрибуция эта ни на чем не основана, и предложил авторство Иоганна Готфрида Таннауэра.³

А. М. Кучумов подверг портрет подробному исследованию, очевидно, в 1950-е гг., однако, как это нередко тогда бывало, не опубликовал свою работу. Точка зрения исследователя изложена Н. Н. Коваленской в пятом томе «Истории русского искусства». По-видимому, толчком для исследования послужило изучение приставок, сделанных к портрету сверху и снизу. А. М. Кучумов предполагал, что прошение живописца Ивана Вишнякова об оплате работы по увеличению портрета Петра I «в длину и ширину» можно отнести именно к портрету из Екатерининского дворца. Без надставок изображение царя на фоне морского сражения становится погрудным, поэтому он выдвинул гипотезу, что это мог быть тот портрет, над которым 30 апреля 1715 г. работал Иван Никитин, в соответствии с записью в «Походном журнале»: «Его Величества половинную персону писал Иван Никитин».⁴ Морское сражение, изображенное в глубине картины, А. М. Кучумов рассматривал как Гангутский бой 1714 г. Эти выводы исследователя были приняты Н. Н. Коваленской, и портрет из Екатерининского дворца вошел в круг достоверных произведений Никитина.⁵ Примерно те же сведения о портрете вошли в книгу Н.Н. Коваленской 1962 г.⁶ Авторы каталога «Портрет петровского времени» также рассматривали произведение как работу Никитина и указывали, что атрибуция принадлежит А. М. Кучумову.⁷

Н. М. Молева в книге об Иване Никитине вообще не упоминала изображение Петра I на фоне морского сражения.⁸ Зато Т. А. Лебедева, автор

более удачной монографии о живописце, подробно изложила аргументацию А. М. Кучумова, добавив при этом, что исследователь отметил сходство лиц Петра I на рассматриваемом портрете и портрете в круге из Государственного Русского музея. И все же Т. А. Лебедева сопроводила имя Никитина вопросом, отмечая, что портрет из Екатерининского дворца «мало похож на известные нам ранние произведения Ивана Никитина».⁹

Новый этап исследования картины из Екатерининского дворца связан с именем И. М. Жарковой, опубликовавшей две статьи, затрагивающие ее атрибуцию.¹⁰ Исследовательница решительно поддержала предположение об авторстве Ивана Никитина для портрета Петра I и подтвердила его наблюдениями как стилистического, так и технико-технологического характера. Картину из Екатерининского дворца она сопоставила с портретом С. Г. Строганова из Русского музея и убедительно показала сходство их композиционного построения, а также близость трактовки деталей (форма глаз, зрачков, бликов в глазах, бровей). Подобные же особенности отмечены И. М. Жарковой в ранних произведениях Никитина – портретах царевен Прасковьи Иоанновны (Русский музей) и Натальи Алексеевны (Третьяковская галерея). Техника исполнения портрета Петра I хотя и несколько отлична от техники исполнения других ранних произведений Никитина, тем не менее не противоречит его авторству. И только идентификация рассматриваемого портрета с тем, который некогда увеличил в размере Вишняков, вызвала у исследовательницы возражения. Действительно, речь в документе шла о портрете, надставленном «в длину и ширину», а картина из Царского Села увеличена только сверху и снизу. Следует подчеркнуть также, что И. М. Жаркова склонна была датировать портрет 1715 г., но никак не акцентировала его отождествление с портретом, упомянутым в «Походном журнале».

По нашему мнению, аргументация И. М. Жарковой, развивающая гипотезу А. М. Кучумова, выглядит очень убедительно и может быть принята. У нас вызывает возражения лишь положение о том, что прототипом портрета из Екатерининского дворца могла послужить медаль работы датского мастера Христофора Шнейдера с изображением адмирала (1684 г., экземпляр хранится в Отделе нумизматики Государственного Эрмитажа). Единственное сходство между двумя произведениями заключается в том, что в глубине оба раза представлено морское сражение. Тем не менее нам представляется возможным несколько дополнить наблюдения, сделанные нашими предшественниками. Мы считаем, что запись в «Походном журнале», скорее всего, не относится к портрету Екатерининского дворца. Однако, как представляется, он тоже может быть документирован.

Среди документов Походной канцелярии А. Д. Меншикова сохранился документ, озаглавленный «Ведомость о приходе и расходе денег за разные годы неизвестного лица».¹¹ Среди расходов здесь можно отметить

деньги, выделенные «на строение домов» царице Марфе Матвеевне, царевнам Екатерине Алексеевне и Марии Алексеевне, а также жалованье «архитектору Матерновии» и «резному матерю Андрею Костянтинову» (т. е. А. К. Нартову). Кто же был этим неизвестным лицом? Очевидно, сам Петр I.

Среди записей, относящихся к январю 1715 г., находим следующую: «...живописцу Ивану Никитину, который писал персону господина вице-адмирала, 60 [р.]».¹²

Приведенный документ, очевидно, является копией, которой вполне можно доверять. Можно в этом убедиться на таком примере. Рядом с приведенным текстом значится: «Капитану поручику Конону Зотову да Ивану Суворову для езды их во Францию жалованья на первую четверть сего года 262 с половиною».¹³ Эта запись точно соответствует выплате, зафиксированной в том же январе 1715 г.: «В 31-й день по приказу господина вице-адмирала выдано капитану поручику Конону Зотову, на первую четверть сего года, для житья его во Франции, 125-ть червонных, да Ивану Суворову с Туволковым тако же для житья во Франции на четверть года 137 червонных с половиною, всего обеим (так. – С. А.) 262 червонных с полчервонными».¹⁴ Этот же документ позволяет понять, кого могли подразумевать под «господином вице-адмиралом». Так с 1714 г. нередко именовался сам Петр I.

Иными словами, из приведенной записи ясно, что в январе 1715 г. Иван Никитин получил 60 р. за исполненный им портрет Петра Великого. Поэтому значение документа возрастает во много раз. Он является первым свидетельством деятельности Ивана Никитина как художника и вообще первым по времени документом, безоговорочно относящимся к нему. Иван Никитин назван здесь живописцем, а не учеником, и это значит, что курс обучения был им к тому времени уже пройден. Наконец, следует предположить, что Петр I назван в публикуемом документе «господином вице-адмиралом» далеко не случайно. Скорее всего, царь должен был быть изображен на портрете именно как адмирал или с атрибутами адмирала. Такие особенности вполне могут быть отнесены к портрету из Екатерининского дворца, где Петр Великий представлен в виде флотводца, руководящего морским сражением, вероятно, боем при Гангуте, как считал А. М. Кучумов.

Можно выдвинуть и еще одну гипотезу, касающуюся «Походного журнала» Петра I за 1715 г. Под датой 25 января здесь сделана следующая запись: «Его Величества списывал персону... царицы Парасковы Федоровны».¹⁵ Публикация журнала, осуществленная в середине XIX в., конечно, была далека от совершенства. Можно предположить, что многочлен означает не прочитанное автором слово (или группу слов). Т. А. Лебедева считала, что здесь пропущено имя художника, возможно, того же Никитина, и речь могла идти о первом сеансе для работы над портретом

царя, законченным 30 апреля, а также и о портрете царицы Прасковьи Федоровны (который соотносился с портретом из Государственного историко-художественного музея-заповедника в Сергиевом Посаде).¹⁶

Однако эта запись допускает и другую интерпретацию. Здесь, скорее всего, речь должна идти о портрете Петра Великого, который «списывал» какой-то художник, чье имя то ли пропущено, то ли не прочитано автором публикации. Прасковья Федоровна упомянута здесь, вероятно, в какой-то связи с этим художником, да и имя ее стоит в родительном падеже. По нашему мнению, текст можно попытаться реконструировать таким образом: «Его Величества списывал персону [живописец, присланный от] царицы Параковьи Федоровны» или же «Его Величества списывал персону [живописец] царицы Параковьи Федоровны». Оба варианта реконструкции текста могут указывать на Ивана Никитина, тесно связанного с царицей Прасковьей и Измайловским двором, при котором служил священником его отец. Легко можно допустить, что 25 января портрет Петра I писал тот самый художник, который в том же месяце получил деньги за его завершение. Вероятно, именно 25 января 1715 г. состоялся последний сеанс, необходимый для окончания портрета. В этот день Иван Никитин мог писать царя непосредственно с натуры.

Портрет Петра I из Екатерининского дворца интересен еще в одном отношении. Его сходство с изображением Петра в полный рост из Музеев Кремля несомненно. Последний портрет в натуральную величину (размером 274 × 180 см) ранее считался копией, однако недавно завершенная реставрация не только подтвердила его высокие художественные достоинства, но и обнаружила на нем подпись Иоганна Готфрида Таннауэра и дату (1716 г.).¹⁷ Работа над таким портретом должна была продолжаться не один год, поэтому неудивительно, что Никитин мог знать портрет Таннауэра в процессе его создания. Он, несомненно, оказал воздействие на портрет из Екатерининского дворца. Как и у Таннауэра, царь изображен на фоне пейзажа. Он одет в латы и сжимает в руках жезл. Похожи в обоих портретах лица – с характерными кончиками усов, загнутыми вверх. Вероятно, этот тип Петра I, который Никитин использовал и в дальнейшем, был создан Таннауэром. Все это еще раз утверждает нас в уже высказывавшемся предположении, что основным учителем Никитина в России был именно Таннауэр.

Предлагаемая нами документальная датировка портрета из Екатерининского дворца позволяет уточнить и дату знакомства Никитина с Петром Великим. Они были знакомы, скорее всего, еще в 1714 г., а в январе 1715 г. Никитину уже было доверено исполнение портрета царя с натуры.

Вероятно, портрет, созданный тогда Никитиным, понравился царю, и в апреле того же года художник был приглашен для работы над вторым по счету портретом. По-видимому, уже тогда Петр I считал Ивана Никитина «добрый мастером». Еще важнее, что он понимал необходимость

совершенствования мастерства первого русского живописца, что и привело к его посылке в Италию.

Таким образом, портрет Петра I на фоне морского сражения, впервые приписанный Никитину А. М. Кучумовым, оказался произведением, чрезвычайно важным для изучения раннего творчества живописца.

Впервые опубликовано: *Андросов С. О.* О портрете Петра I работы Ивана Никитина из Екатерининского дворца-музея // Кучумовские чтения. СПб.; Павловск, 1996. С. 9–14.

¹ Инв. № 755. Холст, масло, 142,5 × 107 (без надставок 100,5 × 107 см). Портрет поступил из Зимнего дворца в конце XIX в.

² *Koehne B., de. Galerie de la maison de Romanoff.* St. Petersbourg, 1866; *Roettger Ch. Galerie de la maison de Romanoff.* St. Petersbourg, 1874. N. 17.

³ *Васильчиков А. А.* О портретах Петра Великого. М., 1872. С. 81.

⁴ Походный журнал 1715 года. СПб., 1855. С. 53.

⁵ *Коваленская Н. Н.* Портретная живопись начала XVIII века // История русского искусства. М., 1960. Т. 5. С. 318, 319.

⁶ *Коваленская Н.Н.* История русского искусства XVIII века. М., 1962. С. 40.

⁷ Портрет петровского времени: Каталог выставки. Л., 1973. С. 74.

⁸ *Молева Н.* Иван Никитин. М., 1972.

⁹ *Лебедева Т. А.* Иван Никитин. М., 1975. С. 36–38.

¹⁰ *Жаркова И.* 1) Новые материалы о Никитине // Художник. 1978. № 5. С. 52; 2) Об авторстве И. Н. Никитина в портретах царевны Натальи Алексеевны и Петра I на фоне морского сражения // Государственная Третьяковская галерея: Материалы и исследования. Л., 1983. С. 54–60.

¹¹ Архив ИИ РАН, ф. 83, карт. 27, д. 100 а, л. 1–2 об. Приношу глубокую благодарность И. В. Саверкиной, указавшей мне на этот документ.

¹² Там же, л. 1.

¹³ Там же, л. 2 об.

¹⁴ Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом. М., 1872. Т. 2. С. 4.

¹⁵ Походный журнал... С. 48.

¹⁶ *Лебедева Т. А.* Иван Никитин. С. 33.

¹⁷ Schatze aus dem Kreml—Peter der Grosse in Westeuropa. Uebersee-Museum, Bremen. Muenchen, 1991. S. 72. Nr. 1.

ДЖУЗЕППЕ ФРАНКИ И ЕГО СВИДЕТЕЛЬСТВО О РОССИИ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ

Материалы Государственного архива Венеции являются важным источником сведений о России конца XVII–начала XVIII в. Многие из них уже были введены в научный обиход Е. Ф. Шмурло, работавшим здесь более чем 100 лет назад.¹ Тем не менее публикации этого авторитетнейшего историка могут быть дополнены материалами, которые по какой-либо причине не привлекли его внимания.

Поводом для настоящей статьи является протокол допроса государственными инквизиторами Венеции Джузеппе Франки 23 июня 1710 г.² Этот документ интересен не только как свидетельство о России человека, который был связан с ней долгие годы, но и как источник дополнительных сведений о Джузеппе Франки, имя которого регулярно встречается также и в русских бумагах.

Как видно из публикуемого протокола, Джузеппе ди Андреа Франки происходил из Бергамо. Его отъезд из Венеции следует отнести к концу 1698 г., когда Италию покинули русские юноши из знатных семей, обучавшиеся здесь разным ремеслам и наукам. Достаточно напомнить, что аналогичным образом попал в Россию Филиппо Балатри из Пизы, уехавший вместе с князем Петром Алексеевичем Голицыным в качестве певца и музыканта. По свидетельству Балатри, Голицына сопровождал целый караван итальянцев, нанятых на русскую службу.³

О следующем периоде своей жизни Франки представил довольно неясные сведения. Можно понять, что после двадцатимесячного пребывания в Московии он был отправлен, по приказу царя, в Данию и Пруссию, где провел около восьми лет. Тем не менее, сопоставив даты и факты, можно достаточно убедительно объяснить, каким именно образом Франки оказался в Дании и Пруссии.

Среди дворян, обучавшихся в Венеции, был стольник Андрей Петрович Измайлов. По возвращении в Россию он был отправлен 25 сентября 1700 г. в Данию, чтобы поздравить короля Фредерика IV с вступлением на трон. Предполагалось, что в дальнейшем он останется в Копенгагене в качестве русского посланника. Однако фактически тут же Измайлов получил еще более важное дипломатическое поручение в Пруссии. Только 14 сентября

1702 г. в русских документах зафиксирован его переезд из Пруссии в Данию⁴ (хотя он мог в течение двух лет просто неоднократно переезжать из одной страны в другую). Прощальную аудиенцию в Копенгагене Измайлов имел 5 декабря 1707 г., причем держал в это время речь по-итальянски. 2 июня 1708 г. он покинул Данию и прибыл в Архангельск 26 августа, а 15 февраля 1709 г. вернулся в Москву.⁵

Достаточно сопоставить эти сведения с теми данными, которые сообщил о себе Джузеппе Франки, чтобы предположить, что он сопровождал именно Измайлова, с которым, вероятно, и приехал в Россию. Аналогичным образом уже упоминавшийся Филиппо Балатри сопровождал своего патрона Голицына в его посольствах к калмыцкому хану Аюке в 1700 г. и в Вену в 1701 г.⁶ Если Франки выехал из Италии в конце октября 1698 г. и прибыл в Москву в начале декабря, как Балатри, то отправление Измайлова в Данию произошло примерно 21 месяц спустя после возвращения в Москву. Пребывание же стольника в Пруссии и Дании продолжалось почти точно восемь лет, что полностью совпадает с теми сведениями, которые сообщил о себе Франки.

Быть может, с личностью Джузеппе Франки связан эпизод деятельности Измайлова в Дании, оказавшийся чрезвычайно важным для русской истории, – приглашение в Россию архитектора Доменико Трезини.

Среди документов, относящихся к приезду Трезини в Россию, сохранился итальянский текст контракта от 1 апреля 1703 г., в котором архитектор назван итальянцем («Domenico Trezzino Capo Mastro Italiano Di Natione»). Как видно из этого документа, Трезини получил от Измайлова задаток в сумме 50 золотых для путешествия в Россию.⁷

В тот же день Измайлов заключил договор с группой каменщиков, также названных в документах итальянцами, но, судя по всему, как и Трезини, происходивших на самом деле из Тессинского кантона. Латинский текст приводит их имена и специальности в такой форме: «Dominicus Rusca pavimentarius ed murarius, Joannes Maria Fontana murarius, Carolus Ferrara murarius, Galeazzo Quadro murarius, Johannes Maria Fontana murarius».⁸ Мы привели здесь латинское написание имен, потому что в русских текстах их искажали порой до полной неузнаваемости. Обращает на себя внимание присутствие в списке двух полных тезок и однофамильцев из семьи Фонтана, которое невозможно объяснить ошибкой писца.

Трезини и его спутники в июле 1703 г. морем прибыли в Архангельск вместе с другими ремесленниками (это были «подполковник инженер Марко Эмсон», «мастер богинетов Степан Любатей», «гипсового дела майстер Петр Денпии», «флерног и кружевного и всяких шелковых дел майстер Петр Паланде», «цылюрик Петр Паусии», хотевший работать «за лекаря», и «Иван Пижка кудреного дела мастер»).⁹ К ним примкнул еще один «палатного дела мастер» по имени Бернардо Скала, не имевший договора, очевидно, потому что появился в самый последний момент:

«...сказал что посол ево принял при отпуске караблей и обещал ему давать против его братии».¹⁰

Вероятно, у нас есть все основания предположить, что неожиданный наем итальянских или италоговорящих мастеров в Дании мог быть связан с деятельностью Джузеппе Франки.¹¹

В своих показаниях Франки далее сообщает, что он вернулся в Венецию вместе с «господином Анзоло Пиантоном». Очевидно, что этот господин идентичен с известным по русским документам «Пьяндоно», посетившим Россию в конце 1709 г. для передачи поздравлений дожа Джованни Корнаро по случаю победы над шведами при Полтаве. 10 января 1710 г. ему была дана аудиенция Петром Великим, а 16 января он был отпущен на родину с подарками – портретом царя, усыпанным алмазами (ценой в 300 руб.), и соболями (ценой в 200 руб.).¹² Согласно свидетельству Франки этот «Пьяндоно» выехал из Москвы 5 марта 1710 г.

Интерес Венецианской республики к России, в первую очередь к ее военной силе и к ее политическим планам, можно считать несомненным в конце XVII–начале XVIII в. Он был связан с потенциальными возможностями совместных действий против общего врага – Османской империи. Характерно, что активизация русско-венецианских контактов каждый раз приходилась на момент обострения отношений обоих государств с Турцией. Венецианская республика стремилась иметь в России своих информаторов, которые могли бы передавать сведения конфиденциального порядка. Сначала ими, по-видимому, были братья Иоанникий и Софроний Лихуды, преподававшие в Славяно-греко-латинской академии.¹³ Позднее венецианцы использовали переписку купца Франческо Гваскони (Гуаскони), жившего в Москве, с его братом Антонио для получения секретной информации. Часть таких писем от 1696 и 1697 гг. также хранится в фонде государственных инквизиторов в венецианском архиве.¹⁴ Очевидно, аналогичные функции венецианская правительство возлагало также и на строителей кораблей, направленных в Россию в октябре 1696 г. По крайней мере, Джакомо Моро, возглавлявший мастеров, должен был через Гваскони направлять отчеты Пьер Антонио Граторолу, сообщая «положение вещей с правдивостью и новостями» (*«le cose con verita, e quelle novita»*). В случае болезни Моро тому же адресату должен был писать один из его товарищей.¹⁵

Позднее секретная служба Венеции продолжала искать пути для получения информации из России. Так, 21 апреля 1704 г. государственные инквизиторы поручили послу в Константинополе искать людей, способных информировать о событиях «в Московии».¹⁶ Очевидно, в ответ 12 июля того же года была передана информация о двух возможных кандидатурах. Оба они были греками по национальности. Их звали Дзуане Бочис (Zuane Bocis) и кавалер Николо Мандрикари (cavallier Nicolo Mandricari).¹⁷

Судя по всему, этот Бочис идентичен известному шаутбейнахту Ивану Боцису, принятому на русскую службу в 1702 г. и зачисленному в следующем году во флот. Существуют также документы о приезде в Россию графа кавалера Николая Мандрикари в апреле 1703 г. О себе он рассказал, что отец его был греком с острова Закинф и «служил венецианскому князю в контактах кавалеров». Также и сам Николай «служил ему же князю венецианскому за кавалера же и был-де на службах против турецких войск». Теперь он был «великому государю служить рад в каком чину он великий государь укажет».¹⁸ Дальнейших сведений о судьбе кавалера Мандрикари пока не обнаружено. Можно предположить, что он, как и Боцис, попал в число потенциальных осведомителей только из-за недавнего отъезда в Россию.

Показания Франки перед государственными инквизиторами менее всего интересны, пожалуй, как раз с точки зрения военной и военно-морской информации. Бергамасец оценил численность регулярной русской армии в 100 000 человек, а флота – в 50 кораблей (вместе с галерами). Более заслуживают внимания сведения, относящиеся к внешней политике России. Франки подчеркивал «доброе расположение» царя и его министров, особенно уже побывавших в Италии, к Венеции, а также желание Петра I посетить Венецию. Из текста можно заключить, что царь ранее не был в городе Сан Марко, и это противоречит высказанной нами ранее гипотезе о кратком визите Петра I в Венецию в конце июля 1698 г.¹⁹ Однако, передавая информацию, Франки не может сослаться на личное знакомство с царем, таким образом, эти сведения нужно трактовать как циркулировавшие в окружении Петра I. Пожалуй, самые важные сведения для венецианцев состояли в том, что Франки подтвердил возможность антитурецкого военного союза между Венецией и Россией в ближайшем будущем (через три-четыре года после окончания Северной войны). На самом деле уже год спустя Россия оказалась втянутой в войну с Ottоманской портой без участия Венеции, а в войне Венеции и Турции 1716–1717 гг. Россия была представлена лишь горсткой юношей, изучавших морское дело («гардемаринов»). Обе державы так и не нашли взаимопонимания для координации своих действий.

Интересно отметить также сведения Франки о двух личностях из непосредственного окружения Петра Великого. Фаворитом царя он называет князя Александра Меншико (Меншикова). Однако наиболее подробно сообщает он о «советнике Его Величества, именуемом Савва», который является главным источником информации об отношении царя к Венеции. Нет никакого сомнения, что это – граф Савва Владиславич, прозванный в России Рагузинским (около 1669/70–1738).²⁰ Чрезвычайно важны сведения о контактах Рагузинского с купеческой семьей Готтони в Венеции, которые подтверждаются и другими материалами (в частности, Доменико Готтони был свидетелем на свадьбе Рагузинского с Вирджинией Тревизан в церкви Сан Стас 19 сентября 1720 г.).²¹

В заключение допроса Джузеппе Франки был задан вопрос, не имеет ли он расположения вернуться «в Московию». Вероятно, инквизиторы рассчитывали и в дальнейшем получать от него информацию. Франки ответил достаточно уклончиво, что он мог бы отправиться снова в Россию, после того как проведет лето у брата и других родственников в Бергамо. В действительности мы располагаем сведениями по крайней мере еще о трех путешествиях Джузеппе Франки в Россию.

В феврале 1712 г. в Россию приехали из Венеции «италиянский граф Иван Петрович Шаво да с ним секретарь Езепо Франки». Несмотря на то что фамилия секретаря в латинском написании выглядит несколько странно («Isepo Franki»),²² нет сомнений, что это был именно наш старый знакомец. Приехав в Петербург, «вояжеры» отправились вместе с Рагузинским в Москву, а затем «для гуляния» в Архангельск в июле 1712 г.²³ Можно предположить, что итальянские гости хотели ознакомиться с ярмаркой в Архангельске и возможностями торговли через этот северный порт. Потом они возвратились в Москву, откуда наконец были отпущены «в Венецию через Ригу». Письмо об их отъезде, направленное в Посольский приказ, подписано все тем же Рагузинским и датировано ноябрем 1713 г. Однако нам представляется, что здесь произошла описка, и на самом деле они уехали из России в ноябре того же 1712 г.

В ноябре 1713 г. Джованни Скьяво находился уже в Венеции и всячески старался способствовать установлению торговых отношений между Россией и Венецианской республикой. Именно он выступил инициатором решения Сави алла Мерканция от 2 ноября 1713 г., повторенного затем 23 января 1717 г., о том, что первые четыре, а потом и первые восемь торговых судов, прибывающих в Венецию из России, будут платить лишь половину таможенной пошлины.²⁴

Нет сомнений, что в прямой торговле с Венецией более всего был заинтересован Рагузинский. Возможно, что Джованни Скьяво был одним из его коммерческих компаньонов. Поэтому вовсе не кажется удивительным, что дальнейшие сведения о Джузеппе Франки в той или иной степени связаны с Рагузинским, как известно, прибывшим в Венецию в августе 1716 г.

Находясь в Венеции в 1716–1722 гг., Рагузинский занимался торговлей с Россией, одновременно выполняя различные дипломатические поручения Петра Великого. Он осуществлял также покупки картин, скульптуры и предметов прикладного искусства не только для царя, но и для его министров (Меншикова, Апраксина, Шафирова и др.). Наконец, он наблюдал за русскими пенсионерами, обучавшимися в Италии, и нанимал на русскую службу художников и ремесленников.

В начале 1719 г. Рагузинскому поручили пригласить в Россиюнского мастера «галерного строения». Сначала ему удалось найти такого ремесленника в Генуе, и он заключил с ним договор, исходя из годового жалованья в 1200 ефимков (талеров). Однако позднее мастер расторг

контракт: «Оный как гордый итальянец и тем неудоволствовался, и службу государеву принят не пожелал, но поехал во Испанию с большим годовим окладом...».²⁵

Через своих корреспондентов во Франции Рагузинский все-таки нашел в Марселе «галерного строения мастера совершенного искусия», которого звали Клаудио Ниулон, о чем он сообщал кабинет-секретарю А. В. Маркову из Венеции 16 мая 1719 г. и добавлял: «Я разсудил за благо дать в проводника господина Юзепа Франки, который прошлаго году и якорного мастера проводил до Галандию...».²⁶ 5 мая 1719 г. датирован контракт, заключенный с Ниулоном в Венеции,²⁷ и можно предположить, что в том же месяце он вместе с Франки отправился в Россию. От Петра Беклемишева, русского торгового агента в Венеции, Франки получил также купленные им для Петра I восемь картин работы живописца Алессандро Гревенбрука.

В документах Кабинета Петра Великого отмечено, что 6 октября 1719 г. итальянец Иосиф Франки, присланный от Рагузинского «в провожатых за галерным мастером Клавдием Ниулоном», получил 75 червонных «для возвращения его в Италию».²⁸ Кроме того, Франки 21 октября представил счет на 32 червонных и 3 флорина, истраченных в дороге сверх 200 червонных, выданных Рагузинским, и получил под расписку требуемую сумму.²⁹

Еще более ответственное поручение Джузеппе Франки выполнил в следующем 1720 г.: именно он сопровождал в Россию знаменитую античную статую, впоследствии известную под названием «Венера Таврическая» (ныне – в Эрмитаже). В свое время мы посвятили истории этой скульптуры подробное исследование,³⁰ поэтому сейчас ограничимся кратким изложением хода событий.

Статуя была найдена в окрестностях Рима, по-видимому, в начале февраля 1719 г. и сразу же приобретена агентом Петра I Юрием Кологривовым за 196 ефимков. Кологривов, вероятно, хотел вывезти «Венеру» из Рима тайно и отдал ее для реставрации известному скульптору Пьеру Легро (у нее не было рук и «отшибена» голова). Однако римские власти нашли статую в мастерской Легро и конфисковали ее. Кологривов, который должен был уже возвращаться в Россию, смог только сообщить царю об этом событии.

Петр Великий поручил заняться освобождением статуи государственному канцлеру Гавриле Головкину, который обратился к кардиналу Аннибале Альбани, племяннику папы Климента XI, а также к Рагузинскому и Беклемишеву в Венецию. Решающим оказалось тут обращение Рагузинского к своему «приятелю» кардиналу Пьетро Оттобони, и последний уже 20 октября дал вполне обнадеживающий ответ. В Рим был послан Беклемишев, который 11 ноября 1719 г. сообщил о решении папы Климента XI предназначить «Венеру» в подарок русскому царю в знак признательности за благосклонность к католическим миссионерам, направлявшимся в Китай. Однако статую предстояло еще реставрировать, чем

и занялся, по просьбе Рагузинского, не названный по имени скульптор «в доме» Оттобони (очевидно, имелся в виду Палаццо Канчеллерия). Можно высказать предположение, что реставратором выступил Франческо Модерати. Он приставил имевшуюся античную голову и сделал заново утраченные руки. В апреле 1720 г. все работы были закончены, а в мае в Рим прибыл Рагузинский. Он высоко оценил статую: «Воистинну лутчая нежели которая славная у князя Флоренского...» (т. е. «Венера Медичи»). Затем статуя была упакована и отправлена на корабле в Ливорно.

Следует решительно отвергнуть красивую легенду, широко распространенную в научно-популярной литературе, что статую «Венеру» обменяли на моши св. Бригитты, якобы находившиеся в Ревеле. О своем желании получить эти моши кардинал Оттобони действительно писал Петру I, и царь письмом от 14 августа 1720 г. его в этом обнадежил. Однако на самом деле моши находились в Швеции и практических шансов на их получение оттуда не было.

На последнем этапе эпопеи «Венеры Таврической» и возникло снова имя Джузеппе Франки (в черновике письма Макарова к Рагузинскому, относящемуся к августу 1720 г.). Макаров поручает «иллирическому графу» отправить статую «сухим путем на мулах как называют по итальянски летикою (или качалкою) до инзброка а от tolъ дунаем водою до вены». Особенно важным, по мнению Макарова, было «послат с нею доброва провожатова а имянно хотя Иосифа Франки».³¹

В чуть более позднем письме (от 24 октября 1720 г.) к П. И. Ягужинскому, русскому послу в Вене, Макаров давал еще более точные указания, касавшиеся Франки и исходящие, несомненно, от самого Петра I. Кабинет-секретарь весьма недвусмысленно рекомендовал использовать итальянца для сопровождения статуи до самого Петербурга: «...о статуе Венус когда оная будет прислана от савы Владиславича тогда от вены другова провожатова с нею сыскат трудно и ежели другова способнова к провожанию оной статуи не сыщетца то с тем же иосифом франки или употребили того ж кто из Италии оную привезет...».³² Это письмо может свидетельствовать о возможном принуждении Франки к поездке в Россию, но одновременно оно показывает доверие и уважение Макарова (и Петра Великого тоже) к итальянцу.

Из письма Рагузинского к Петру I от 28 ноября 1720 г. можно заключить, что Франки, наряду с архитектором Никола Микетти, принимал участие в обсуждении маршрута движения статуи в Россию. Исходя из того, что реки уже замерзли, а австрийский посланник в Венеции не дал разрешения на провоз багажа через Австрию без досмотра, было решено везти статую другим путем – через Аугсбург, Берлин, Кенигсберг, Данциг и Ригу. Давая объяснения по этому поводу, Рагузинский писал: «Прошу покорне у Вашего Величества милостиваго о прощения, аще я был принужден в пременение пути преступить монаршеский указ Вашего величества за наилутчый интерес, сохранность и обережение вышеписанной

статуи с советом не токмо Иосифа Франкия, но архитектора Микетия...».³³ Рагузинский просил также дополнительно известить рижского губернатора о приезде Франки, чтобы тот помог итальянцу быстрее и надежнее добраться до Петербурга.³⁴

23 января 1721 г. Макаров сообщал Рагузинскому: «...об отправлении статуи чрез аугсбурх берлин кенигсберх данцих и ригу Его царское величество известен, и что оная не через вену отправлена то его царское величество не изволил за противление принят, а об отправлении господина Франки из риги с статуюю указ к рижскому губернатору послан...».³⁵

Путешествие Франки со статуей оказалось, вероятно, более трудным и более длительным, чем это считалось сначала. Можно заключить, что он выехал из Венеции в конце ноября 1720 г., и предполагалось, что путешествие займет около двух месяцев. Однако на самом деле Франки находился в пути примерно три с половиной месяца, и только 13 марта 1721 г. Макаров смог сообщить Рагузинскому в Венецию: «Иосиф Франки сюды приехал и статую Венуса счастливо довес, которая Его Царскому [величеству] зело угодна». ³⁶ За этими скромными словами стоит высокая оценка почти двухлетней деятельности русских дипломатов, агентов, курьеров, которая завершилась большим успехом: в Россию попало действительно незаурядное произведение античной пластики.

Однако крайне характерно, что вслед за высокими словами последовала скрупулезная проверка расходов Франки. В том же послании Макаров писал: «...оной Франки подал здесь щет издершки денгам в дороге в провожании оной статуи, в котором написано, что он Франки взял от вашего превосходительства двести червонных, сверх того издержал он своих двести тридцать червонной, которые ему здесь и заплачены...» (и добавлено: «и сверх того дан ему некоторый подарок»).³⁷ Рагузинскому пришлось дополнительно сообщать в Кабинет о дорожных расходах Франки, которые он исчислял в 372 червонных с небольшим (письмо к Макарову от 18 апреля 1721 г.).³⁸ В это время сам Франки находился, очевидно, еще в пути, возвращаясь из России.

После 1721 г. мы не встречаем больше упоминаний о Джузеппе Франки в русских документах. Можно предположить, что это вызвано отъездом Рагузинского из Венеции весной следующего 1722 г. По всей вероятности, Франки не последовал за ним и остался в Италии.

Конечно, по сравнению с Рагузинским личность Джузеппе Франки кажется второстепенной. Однако она по-своему отражает определенный этап русско-итальянских отношений в конце XVII и начале XVIII в.

Косвенным образом Франки оказался связан с двумя важными событиями для истории России. Как мы предполагаем, при его непосредственном участии был приглашен на русскую службу архитектор Доменико Трезини, вписавший свое имя в историю Петербурга и ставший фактически первым архитектором новой столицы империи. Позднее именно Франки привез в Петербург античную статую «Венеры Таврической».

Хотя она и не являлась, как иногда ошибочно считают, первым антиком, попавшим в Россию, высокие художественные достоинства статуи и сложная история ее приобретения выделяют ее среди других памятников искусства, купленных для Петра Великого. Можно сказать, что именно эта статуя обозначает целый этап не только в истории русского коллекционирования, но и в приобщении России к европейской культуре и искусству.

Впервые опубликовано: *Андросов С. О.* Джузеппе Франки и его свидетельство о России петровского времени // *Russica Romana*. 1998. Vol. 5. P. 61–72.

¹ *Шмурло Е. 1)* Отчет о заграничной командировке осенью 1897 года // Учен. зап. Юрьевского ун-та. 1898. Год 6. № 1; 2) Сборник документов, относящихся к истории царствования Петра Великого. Т. 1: 1693–1700. Юрьев, 1903.

² Archivio di Stato, Venezia (ASV), Inquisitori di Stato, Busta 523 (Minute di Annotazioni non registrati, 1686–1720).

³ *Герасимова Ю. И.* Воспоминания Филиппо Балатри – новый иностранный источник по истории петровской России (1698–1701) // Государственная ордена Ленина библиотека СССР им. В. И. Ленина. Записки отдела рукописей. 1965. Вып. 27. С. 170.

⁴ *Бантыш-Каменский Н. Н.* Обзор внешних сношений России (по 1800 год). М., 1894. Ч. 1. С. 237.

⁵ Там же. С. 238, 240.

⁶ *Герасимова Ю. И.* Воспоминания Филиппо Балатри... С. 171, 182.

⁷ РГАДА, ф. 150, 1703 г., д. 12, л. 51.

⁸ Там же, л. 1.

⁹ Там же, л. 15–15 об., 21 об.–22.

¹⁰ Там же, л. 33.

¹¹ О деятельности этих палатных мастеров в России высказывались в литературе различные мнения. Т. А. Гатова пыталась присписать им скульптурные рельефы в интерьере церкви Знамения в Дубровицах, в верхней церкви Богоявленского монастыря и внутреннее убранство так называемой Меншиковой башни в Москве. Однако А. Михайлов указал на неубедительность этой гипотезы, потому что выехавшие из Дании ремесленники были не скульпторами (или «гипсового дела мастерами»), а каменщиками. Кроме того, как подчеркнул Ю. М. Овсянников, документы показывают, что пробыли эти мастера в России очень недолго. В феврале 1704 г. их отослали в Оружейную палату для участия в строительстве Цейтгауза в Кремле. Итальянцы же «сказали, что им у того дела без начального архитектора мастера и инженера... быть им немочко, потому что они архитектуры не знают». В результате уже в апреле 1704 г. этих каменщиков транспортировали из Москвы в Архангельск и отпустили «за море» (*Гатова Т. А.* Из истории декоративной скульптуры Москвы начала XVIII в. // *Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования*. М., 1973. С. 31–44; *Михайлов А.* Подмокловская ротонда и классические веяния в искусстве петровского времени // *Искусство*. 1985. № 9. С. 70; *Овсянников Ю.* Доминико Трезини. Л., 1988. С. 22; РГАДА, ф. 150, 1703 г., д. 12, л. 46 об.–47 об.).

- ¹² Бантыш-Каменский Н. Н. Обзор внешних сношений России (по 1800 год). М., 1896. Ч. 2. С. 214.
- ¹³ Ср.: Ди Сальво М. Вокруг поездки Иоанникия Лихуда в Венецию (1688–89 гг.) // Ricerche slavistiche. 1994. Vol. 41. P. 211.
- ¹⁴ ASV, Inquisitori di Stato, Busta 610. Ср.: Шмурло Е. 1) Отчет... С. 23; 2) Сборник... С. 57, 63, 93, 96, 100.
- ¹⁵ ASV, Inquisitori di Stato, Busta 610. Ср.: Шмурло Е. Сборник... С. 144.
- ¹⁶ ASV, Inquisitori di Stato, Busta 150.
- ¹⁷ Ibid., Busta 42. За указание на этот документ и за большую помощь в верификации итальянских текстов автор приносит искреннюю благодарность проф. Джампаоло Беллинджери (Венеция).
- ¹⁸ РГАДА, ф. 150, 1703 г., д. 15, л. 3.
- ¹⁹ Андросов С. О. Петр I в Венеции // Вопросы истории. 1995. № 3. С. 129.
- ²⁰ О Рагузинском см.: Дучич Й. Граф Сава Владиславич, сербский дипломат при дворе Петра Великого и Екатерины I. Сараево, 1969 (на сербскохорватском яз.); Шаркова И. С. Россия и Италия: торговые отношения XV–первой четверти XVIII в. Л., 1981. С. 133; Павленко Н. И. Савва Владиславич-Рагузинский // Птенцы гнезда Петрова. М., 1994. С. 331. Ср. нашу рецензию на эту публикацию: Russica Romana. 1995. Vol. 2. P. 321.
- ²¹ Archivio parrocchiale di S.Stae (S.Giacomo dell'Orio), Matrimoni «A» (1650–1754). Ср.: Дучич Й. Граф Сава Владиславич... С. 262–271.
- ²² РГАДА, ф. 41, 1712 г., д. 5, л. 5.
- ²³ Там же, л. 7.
- ²⁴ ASV, Savi alla Mercanzia, seria II, Busta 143; seria I, Busta 349.
- ²⁵ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 41, л. 1000.
- ²⁶ Там же, л. 1005.
- ²⁷ Там же, л. 1030–1032.
- ²⁸ РГИА, ф. 468, оп. 45, д. 437, л. 70–70 об. Ср.: 200-летие Кабинета Его Императорского Величества. 1704–1904. СПб., 1911. С. 264.
- ²⁹ РГИА, ф. 468, оп. 45, д. 437, л. 74 об.
- ³⁰ Андросов С. О. История «Венеры Таврической» // Музей-8. 1987. С. 122.
- ³¹ РГИА, ф. 468, оп. 43, д. 8, л. 79 об.
- ³² Там же, д. 11, л. 45 об.
- ³³ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 56, л. 878 об.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ РГИА, ф. 468, оп. 43, д. 20, л. 21.
- ³⁶ Там же, д. 15, л. 19.
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 56, л. 898.

Приложение

Допрос Джузеппе Франки государственными инквизиторами
23 июня 1710 г.

ASV, Inquisitori di Stato, Busta 523.

1710, 23 Giugno.

Havuta relatione gl' Ecc.mi Inq.ri di stato, che D. Giuseppe Franchi da bergamo stato longo tempo in Moscovia, che partito di la era giunto un giorno della decorsa settimana in questa Citta, della P[ers]ona del quale con lettere dei 24 decorso haveva L'Amb.e Tiepolo portate le notitie, et ess.do il med:o alloggiato in Casa del Sagrestano di S.Felice fu fatto venire alla presenza di loro Ecc.e, quale interrogato del suo nome. Risponde io sono Iseppo Franchi Bergamasco q:m Anda, che sono venuto in questi ultimi giorni di Moscovia. Int.o quanto tempo, che manchi di Moscovia Risponde ai 5 di Marzo quartro giorno di quadragesima io sono partito di Moscovia in compagnia del S:r Anzolo Pianton, e sono giunto la settimana passata. Int.o quanto tempo sij stato in Moscovia, e se ivi habbi havuto alcun impiego, Risponde sono stato 20 mesi doppo partito di qua e poi sono andato in Danimarca, ove mi sono fermato oto anni compreso il viaggio, et esser all' hora in Prusia e fu in Danimarca per ordine del Czaro. Int.o, come et con qual occasione si sij introdotto in Moscovia Risponde io mi sono introdotto, quando erano qui li moscoviti in Venetia, et allhora anco partito. Int.o dello Stato in cui si trova esso Czaro, Risponde il Czaro ha gran genti e per me dico, che ne conto 4 in 5 soldati Forestieri, et ha da centomille huomeni di truppe regolate. Int.o R[ispond]e de navi non posso dire precisamente ; io sono stato sopra le nave d'esso Czaro forte, che porta 80 cannoni, dicono che habbi piu di 50, Velle colle Galere, e che sul Baltico habbi 6 Fregate. V' e il Pnpe Alessandro Mensico, che marchia con gran decoro. Questo e il favorito del Czaro, et e stato quello, che ha fatto prigg:o tutti le Cav:ri suezzesi doppo la Battaglia di Pontava. Int.o se lui havessa accesso al Czaro. R[ispond]e haveva confidenza con li principali ministri. Int.o se il Czaro habbi buono genio verso la Rep:a. Risponde certo si anzi che un certo Consigliere di Sua Maesta, nominato Sava, et si mostra corrispondente alli Nob:i Hmn:i Gottoni in Venezia, a di gran affetto per la medesima mi racconto avanti la mia partenza per Venezia, come haveva inteso il Czaro che li Turchi armavano per mare, dicendole, se il preparamento de Turchi era per attaccar la Rep:a, e di piu li disse, se la Rep:a poteva sostener la Guerra tre, o 4 anni, e che se in questo tempo fosse seguita la pace con Suezzesi, esso sarebbe stato sempre per la Rep:a, come suo buon amico ; quel Sava le haveva risposto questi si, che credeva, ella potesse sostenerla, che al Czaro fu grata la risposta. Int.o in caso d' aiuti, che potessero occorrer alla Rep: ca in che consisterebbero. R[ispond]e che la magg.e parte d' assistenza sarebbe in militie terrestri, che lo potrebbe far anco per mare, quando si superassero li due castelli, che sono nell' imbocatura del mare negro per impedire l' uscita. Int.o Risponde li ministri della Corte ancor essi sono benissimo affetti alla Rep:a, mentre quelli ci sono stati gia a Venetia sono dei principali, et

hanno fatto un rapporto molto avvantaggioso per la Rep.a, e gradito. Int.o R[ispond]e col Turco ha fatto il Czaro tregua di nuovo l' inverno passato. Int.o se il Czaro era desideroso di stringer l' amicitia con la Rep. ca Risponde certiss.amente sempre mostra l' affetto, anzi sempre parla di voler venir a veder Venetia, già che non haveva potuto farlo per avanti. Le fu ditto, se habbi disposizione di ritornare in Moscova. R[ispond]e doppo, che havero veduto questo estate li miei parenti, che ne ho a Bergamo et un fratello ivi, io sono in disposizione d' andarvi, e fu licentiatato e si diceva, che il Czaro sempre sperava di veder un Ambasc:e.

НЕИЗВЕСТНЫЕ ДОКУМЕНТЫ О ЖИВОПИСЦАХ ИВАНЕ НИКИТИНЕ И ИОГАННЕ ГОТФРИДЕ ТАННАУЭРЕ

Имена Ивана Никитина и Иоганна Готфрида Таннауэра совершенно естественно стоят рядом в литературе о русской живописи петровского времени. Действительно, оба художника одновременно числились придворными живописцами («гоф-малерами») при Петре Великом, их имена соседствуют во многих документах того времени. Интересно отметить, что, несмотря на одинаковую «должность» и звание, Таннауэр получал в год 641 р. 40 к., тогда как Никитин в три раза меньше – 200 р. Документы ясно показывают причину такого различия: труд иностранцев оплачивался гораздо дороже.

В наши дни Никитин рассматривается как более крупный и интересный мастер. Вероятно, это вполне справедливо, но совсем трудно объяснить, почему Таннауэр остается так мало исследованным художником. Более того, его иностранное происхождение во многом объясняет несправедливые, даже уничижительные отзывы некоторых историков искусства о нем. Достаточно привести мнение Н. М. Молевой: «Это очень небольшой художник, скромный ремесленник, работающий в определенных, разученных цветовых сочетаниях синего и коричневого, боящийся красок и становящийся в тупик перед каждым новым их сопоставлением».¹ Непонятно только, как мог такой жалкий ремесленник проработать при русском дворе более 15 лет, да еще и стать первым учителем Ивана Никитина, что стало вырисовываться со всей очевидностью в последнее время. Документы начала XVIII в. упоминают обоих придворных живописцев рядом и часто рассматривают их вместе.

Хотя биография Ивана Никитина изучена гораздо подробнее, чем биография Таннауэра, в ней есть явные лакуны. Совершенно неясным остается самый ранний период жизни художника. Много пробелов относится и ко времени, последовавшему за смертью Петра Великого, когда на русский престол взошла Екатерина I. По счастливому стечению обстоятельств, нам удалось обнаружить целый ряд неопубликованных документов, касающихся художника, которые относятся к 1725–1727 гг. Сопоставляя их с известными и забытыми сведениями, мы попытаемся

существенно дополнить картину жизни Никитина в эти годы. Попутно те же самые документы освещают некоторые факты из биографии Таннауэра.

Можно предположить достаточно уверенно, что до начала марта 1725 г. оба живописца участвовали в подготовке церемонии погребения Петра Великого. Сохранились изображения царя на смертном одре, созданные обоими мастерами, по-видимому, они занимались также организацией работ, руководили целыми бригадами живописцев, контролировали качество создаваемых произведений.

Едва 8 марта 1725 г. церемония свершилась, Иван Никитин с коллегами был в срочном порядке брошен на другую авральную работу. По именному указу императрицы, объявленному 22 марта, надлежало «иконостас в церковь которая в зимнем доме чтоб сделать к празднику святая пасхи». Поскольку Пасха в 1725 г. праздновалась 28 марта, времени оставалось в обрез, и потому на эту работу были мобилизованы все имеющиеся в наличии живописцы. О крайней спешке говорит протокол Канцелярии от строений: «...и тот иконостас писать живописцам Караваку и Ивану Никитину и Одолскому в летнем доме в полатах и к ним собрать всех живописцов и учеников и делать со всяким поспешением чтоб оной в готовности был к празднику святые пасхи и для того тем живописцам при той работе быть безотлучно а как зделан будет отдать Господину Мошкову и о том в канцелярию от строеней репортовать».² Этот документ, строго говоря, не является вновь найденным. В свое время он был опубликован А. И. Успенским.³ Однако и Н. М. Молева, и Т. А. Лебедева, написавшие монографии о Никитине, оставили его без внимания. Вероятно, обе исследовательницы сомневались, относится ли упоминание к «гоф-малеру» или же к его тезке и однофамильцу Ивану Никитину «с партикулярной верфи». Аргументы в пользу того, что здесь упоминался именно придворный живописец, дает другой документ. 14 апреля 1725 г. надворный интендант П. И. Мошков, ссылаясь на именной указ Екатерины I о написании портретов цесаревен Анны и Елизаветы Никитиным, писал кабинет-секретарю А. В. Макарову: «Ее Величество всемилостивейшая государыня императрица и самодержица всероссийская именным своим указом указала живописцу Ивану Никитину дописать персоны их высочеств государынь цесаревен Анны Петровны и Елизаветы Петровны как наискорея. А ныне ево изволите принуждать в другую работу. Того ради прошу не изволте оного живописца принуждать пока он те персоны допишет...».⁴ Вероятно, причиной этой просьбы было именно недавнее отвлечение Никитина от порученных ему работ в связи с окончанием иконостаса.

К 29 мая 1725 г. относится еще один неучтенный документ, касающийся Ивана Никитина. В этот день Мошков сообщил Макарову о том, что некогда в Москве Никитин взял у Алексея Носова 50 р. и до сих пор не отдал («которые он не платит»). В связи с этим предлагалось при

получении Никитиным жалованья вычесть в казну соответствующую сумму.⁵ Из последующих документов видно, что 50 р. действительно были вычтены при выдаче Никитину жалованья за 1725 г.⁶

Следующие документы, касающиеся Никитина и Таннауэра, известны достаточно давно, но интерпретировались по-разному. Согласно предписанию Макарова от 5 августа 1725 г., направленному в Канцелярию от строений, оба живописца передавались в «диспозицию» Канцелярии. Нельзя не признать, что такой перевод должен был очень затруднить жизнь обоим. Они тем самым отстранялись от двора и превращались в обычновенных служащих, обязанных являться на работу в определенное время и выполнять все задания, даже выходящие за пределы их квалификации. Особенно неприятно было предписание «придать им ис той канцелярии учеников и смотреть за ними что как мастера, так и ученики не гуляли».⁷ Вероятно, живописцы, так или иначе, выражали свой протест против такого решения и им удалось привлечь на свою сторону влиятельных людей. В результате всего через неделю, 12 августа, предыдущий указ был аннулирован. Согласно новому письму Макарова, императрица «указала оным мастерам быть в ведении надворного коменданта Петра Мошкова».⁸

Какую именно подоплеку имели эти противоречавшие друг другу распоряжения, в точности неизвестно. Н. М. Молева считала, что передача живописцев в ведение Канцелярии могла быть объяснена происками какого-то влиятельного врага Никитина, возможно, самого Меншикова.⁹ Если бы это действительно было так, вряд ли спустя всего неделю решение было бы изменено. Т. А. Лебедева хотя и не отрицает такой возможности, однако подчеркивает, что здесь, скорее всего, имело место общее положение дел при дворе.¹⁰ Нам представляется, что вторая точка зрения гораздо ближе к истине. При жизни Петра I круг обязанностей Макарова как кабинет-секретаря (в первую очередь личного секретаря царя) был чрезвычайно разнообразен, и ему приходилось заниматься самыми разными вопросами, часто не имевшими отношения к Кабинету. В его ведении находились Канцелярия от строений, Садовая контора, Соляная контора.¹¹ При Екатерине I значение Макарова как доверенного лица и секретаря царицы в целом возросло. Он выполнял роль руководителя Канцелярии, подготовляя справки и мнения, которые потом чаще всего утверждались императрицей. Судя по документам, в этой должности Макаров был на высоте. Почти все прошения, подававшиеся Екатерине I, в это время сопровождаются подробными справками, а их рассмотрение заканчивается принятием решения. В этой ситуации не должно удивлять, что Макаров стремился избавиться от несвойственных ему функций. Он должен был быть, в частности, заинтересован передать в другое ведомство двух живописцев, по привычке находившихся в его подчинении. Их можно было передать и в Канцелярию от строений, и оставить в придворном

ведомстве, только подчинив другому человеку, более связанному с повседневной деятельностью.

Таким человеком при Екатерине I все более становился Петр Иванович Мошков, надворный интендант, сыгравший важную роль в судьбе живописцев. Имя его сохранилось в современном Петербурге, благодаря названию Мошкова переулка, отходящего от Дворцовой набережной, где когда-то находился его дом. Однако мы знаем о нем не так уж много. Мошков находился на царской службе с 1698 г., постоянно повышаясь в чинах. С 1705 г. он жил в Петербурге, наблюдая за работами по строительству царских домов и отвечая за порядок в них. В 1724 г. он числился стряпчим с окладом в 100 р. в год. Незадолго до смерти, 12 декабря 1724 г., Петр Великий назначил его надворным интендантом.¹² При Екатерине I Мошков сделался ее доверенным лицом по многим хозяйственным вопросам, в том числе он отвечал за покупку материалов и одежды. 21 мая 1725 г. его произвели в чин подполковника.¹³ В его ведении кроме двух живописцев тогда находились столяр, гравильщик, лаковый мастер, два золотых дел мастера и один серебряник, а также ученик.¹⁴ Судя по всему, Мошков был человеком честным и добросовестным. Он старательно и аккуратно выполнял свои разнообразные обязанности. Именно благодаря его добросовестности мы имеем возможность получить важные сведения о жизни и деятельности Никитина и Таннауэра в 1725–1727 гг.

Имена обоих живописцев встречаются в переписке Мошкова и Макарова в октябре 1725 г. Кабинет-секретарь, по-видимому, хотел дать им в обучение учеников. Мошков отвечал на это 7 октября: «Изволили ваша милость ко мне писат дабы я отдал учеников к даноуру и никитину и таких людей у меня в каманде не имеетца а хотя и были токмо они учит без договору не хотят да и места такого у меня где учит не имеется».¹⁵

Гораздо более подробное «доношение» о живописцах было направлено Мошковым в Кабинет 6 декабря того же года. С одной стороны, он, несомненно, пытался помочь обоим мастерам, но с другой – снимал с себя ответственность за их вынужденный простой. Его обращение основывалось на несохранившихся объяснениях Никитина и Таннауэра. Таннауэр не получил жалованья за предыдущее время, от чего «пришел в немалое разорение и в долг». У него нет денег даже на покупку материалов и красок для работы над заказанными ему портретами. Срок контракта Таннауэра уже истек, и он не хочет работать по старому договору, который не соблюдается Кабинетом. Проблемы Никитина связаны, главным образом, с отсутствием места для работы. «Иван Никитин обявил доношением повелено де ему писать вновь большие персоны их высочеств государынь цесаревен також де великого князя и великой княжны...». Однако «горница большая, с принадлежащими каморками», которую ему должны были построить по указу Петра Великого еще 1721 г., «и по се время не построена и повеленных ему персон отправлять ему негде а которой

покой ему дан близ зеленого мосту в которых потолки и полы ветхи». Свое «дonoшение» Мошков завершает такими словами: «Того ради Кабинет Ея Императорского величества о сем сведом был и что они напрасно без работы жалованья получают на мне не взыскалось и на сие дonoшение прошу решения».¹⁶

История о строительстве дома для Ивана Никитина в Петербурге была разработана довольно подробно на основании других документов. Каменный дом на отведенном живописцу участке так и не был построен на казенные деньги. Канцелярия от строений довольствовалась лишь переносом старого деревянного строения на новое место. Очевидно, оно мало подходило для нужд мастерской живописца, тем более для написания «больших персон». Однако из этого документа мы впервые узнаем о существовании таких произведений Никитина. Все сохранившиеся портреты его работы – поясные. Между тем очевидно, что он выполнял также и портреты в полный рост. Среди персон, которых портретировал Никитин, числятся дочери Петра Великого и Екатерины – Анна и Елизавета (будущая императрица), а также великий князь и великая княжна – дети несчастного царевича Алексея – Петр (будущий Петр II) и Наталья.

Следующий по хронологии документ, касающийся живописцев, сохранился в архиве Соляной конторы. Таннауэр требовал оплатить его расходы за краски, которые он купил, чтобы работать по заказам двора (к документу прилагается счет на сумму 68 р. 50 к., подписанный живописцем Георгом Гзеллем), а также доплачивать ему ежегодно к окладу 40 р. на краски. 22 сентября 1725 г. Мошков направил соответствующее «дonoшение» с приложением всех материалов в Кабинет.¹⁷ В конце концов Екатерина I 16 октября дала указание выплатить из казны Таннауэру искомые деньги на общую сумму 108 р. 50 к.¹⁸ Очевидно, этим был создан прецедент и для Никитина. 12 декабря 1725 г. он обратился к Мошкову с просьбой выдать ему 18 р. на покупку красок и материалов для заказанных ему портретов. 15 декабря Мошков, в свою очередь, направил соответствующее прошение в Кабинет, где повторял, очевидно, слова Никитина: «...велено ему написать персону Ея Высочества Государыни цесаревны Елисавет Петровны, так же и другие две копии одну Ея же высочества, государыни Елисавет Петровны, другую государыни цесаревны Анны Петровны и к тому писанию материалов потребных не имеется».¹⁹ Этот документ показывает, что кроме оригинального портрета Никитину заказывали также и повторения удавшихся изображений. Если первые писались, по-видимому, с натуры, то вторые – с уже существовавших портретов. Вероятно, оговорка здесь сделана, чтобы объяснить различную стоимость портретов.

Усилия Мошкова получить деньги на краски, однако, в течение некоторого времени не приносили результата. 7 января 1726 г. он повторил свое «дonoшение», снова требуя для Никитина выплаты 18 р.

«на покупку красок к персонам их высочеств государынь цесаревен Анны Петровны Елизавет Петровны». При этом он ссылался на предыдущую практику: «...прежде сего даваны были деньги ис кабинета Ея величества».²⁰

1 марта 1726 г. Мошков сообщил в Кабинет об очередной неприятности, произошедшей с Никитиным. По «доношению» живописца от 24 февраля, его небольшой дом, в котором «не имеетца болши трех покоев и те де зделал он своим коштом», в конце января был занят под постой солдат. В таких условиях художник действительно не мог нормально работать, или, по выражению Мошкова, «персон отправлять никакими мерами невозможн». Поэтому интендант ходатайствовал об освобождении двора Никитина от постоя.²¹ Поскольку больше об этом инциденте нигде не упоминается, нужно думать, что меры были приняты незамедлительно, и дом Никитина был освобожден от посторонних. Этот документ важен еще в одном отношении: он вносит ясность в вопрос, где именно располагался участок, отведенный братьям Никитиным. Ранее было известно, что им было отведено место на Перспективной дороге у реки Мойки, у Синего моста. Т. А. Лебедева полагала, что Перспективная дорога – Невский проспект, поэтому участок Никитиных, по ее мнению, должен был располагаться на месте дворца Строгановых.²² Однако на самом деле Синим назывался мост через Мойку у Исаакиевской площади, таким образом под Перспективной дорогой подразумевался Вознесенский проспект. Тем не менее этого было недостаточно, чтобы точно определить место дома Никитиных. Рассматриваемый документ дает четкую и недвусмысленную топографию дома живописца: «на адмиралтейском острову за речкою мьею перешод синей мост на правой руке».²³ Используя эти сведения, нетрудно установить, где именно находился двор Никитина, – на углу Вознесенского проспекта и набережной Мойки, там, где сейчас стоит дом 70 по Мойке (напротив Мариинского дворца).

Просьбы о денежном жалованье живописцев, которое выплачивалось с большим опозданием, долго оставались без ответа. Письмо Мошкова к Макарову от 17 мая 1726 г. едва ли не переходит допустимые формы вежливости по отношению к вышестоящему чиновнику. Указывая, что жалованье живописцам за первую треть года из Соляной конторы «и поныне не прислано», Мошков заключает: «Того для изволите приказат прислат или оных в свою протекцию взять».²⁴ На сей раз Макаров потребовал объяснений от Соляной конторы. Чиновники конторы оправдывались тем, что «об отпуске вышеписанных денег от него Господина Мошкова в канторе имеетца только одно требование а не многие, по которым оные деньги в отпуск к нему до получения означенного кабинетного указа за долгое время в готовности». Согласно ответу из Соляной конторы, виновным в задержке был признан некий канцелярист Илья Павлов, выполнявший, очевидно, функции кассира.²⁵

Можно предположить, что жалованье за первую треть года было выплачено Никитину и Таннауэру в самом конце мая 1726 г., и это

являлось несомненным достижением Мошкова. Добился интендант и выделения специальной суммы на краски и другие материалы для своих живописцев. Сначала, как мы видели, был решен вопрос о дополнительных выплатах Таннауэру, что следовало из его контракта. По аналогии, Мошков требовал теперь оплаты расходов также и для Никитина. Дважды, 15 декабря 1725 г. и 7 января 1726 г., он подавал «доношения», но безуспешно. 22 сентября 1726 г. он просил выдать Никитину дополнительно 41 р. 40 к., и это же ходатайство, повторенное 1 октября,²⁶ вдруг принесло желаемый результат. По именному указу Екатерины I от 5 октября 1726 г. Никитин, как и Таннауэр, получал право на дополнительные ежегодные 40 р. на покупку красок.²⁷ Это явилось несомненной победой Никитина и Мошкова...

Однако плодами аналогичной победы не удалось воспользоваться Таннауэру. Положение немецкого художника при русском дворе стало затруднительным, вероятно, вскоре после смерти Петра Великого. Он неоднократно подавал жалобы на задержку с выплатой денег, ссылаясь на невозможность прокормить свою семью ни как портретист, ни как миниатюрист, ни даже как часовой мастер. В конце 1725 г. Таннауэр подал весьма энергичный мемориал. Он напоминал об истекшем сроке своего контракта и требовал выплаты заслуженного им жалованья, притом в достаточно резких выражениях: «Ежели по прежним и вышеявленным моим прошениям удоволствован я не буду, то мне Ея императорскому Величеству впредь служить невозможно, но при окончании сего настоящего иного ничего не прошу, токмо о свободном моем апшите. Ибо при таком случае я не намерен больше здесь оставаться но желаю щастия своего в иных местах искать...».²⁸

Нужно еще раз отдать должное распорядительности Макарова. Собрав необходимые сведения и произведя расчеты, он подтвердил справедливость требований художника. В результате в январе 1726 г. Таннауэр получил наконец крупную сумму – 1333 р. и 60 к. Ему была также подтверждена ежегодная добавка к жалованью в сумме 40 р.²⁹ И все-таки в октябре 1726 г. Таннауэр подал прошение об отставке. 10 декабря «Ея Императорское величество указало ево Дангоура отпустить и дать апши ис кабинета своего и жалованье по окладу его...».³⁰ В конце апреля 1727 г., очевидно, дождавшись начала навигации, Таннауэр получил паспорт на себя, жену и пятерых сыновей, а также 300 р. на дорогу из Кабинета и вскоре отплыл в Любек.³¹ Дальнейшая судьба Таннауэра не совсем ясна. Согласно Якобу фон Штелину, через несколько лет «он вернулся в Петербург, но не смог пробить себе дорогу своим искусством, так как его картины уже не получались такими, как раньше...».³²

Перед отъездом Таннауэра аккуратный Макаров дал указание Мошкову принять на хранение оставшиеся у Таннауэра картины. 1 марта 1727 г. Мошков докладывал: «У него Дангоура персоны приняты и отданы в казенную Ея императорского величества... а что принято тому прилагается

реестр...».³³ Этот реестр включает в себя 13 портретов, очевидно, исполненных Таннауэром. На четырех из них изображен Петра I (один раз – на коне, дважды – по пояс и еще один раз – на смертном одре). В мастерской живописца были также портреты Екатерины I в рост, царевича Алексея, цесаревен Анны и Елизаветы, герцога Голштинского и великого князя (очевидно, будущего Петра II) в рост. Кроме членов царской семьи Таннауэр исполнил портрет Ивана Михайловича Головина и двух неназванных персонажей.³⁴ К сожалению, ни одно из перечисленных произведений не может быть идентифицировано. Изображение Петра Великого на смертном ложе вряд ли могло остаться невостребованным в мастерской художника. Судя по тому, что картина сопровождается словом «недоделана», можно предположить, что это был эскиз, а не законченная композиция, которая ныне хранится в Эрмитаже. То же самое можно сказать и о «персоне» царевича Алексея. Она тоже была «недоделана», поэтому вряд ли можно отождествить ее с известным портретом из Государственного Русского музея.

После увольнения со службы и отъезда из России Таннауэра Иван Никитин остался единственным придворным живописцем. Екатерина I нуждалась в нем гораздо менее Петра Великого, но заказывала ему, как мы видели, портреты своих дочерей. Петр II, очевидно, не имел вообще никакой нужды в художнике. Это убедительно показывают документы, связанные с увольнением Никитина с должности «гоф-малера». Фактическое увольнение Ивана Никитина от службы при дворе произошло в августе или сентябре 1729 г. О нем свидетельствует один из сентябрьских протоколов Канцелярии от строений: «По указу Его Императорского Величества канцелярия от строеней слушав полученного указу из высокого Сената сего сентября 18 го дня под № 2216 о даче жалованья обретающимся при садовых делах разных художеств мастеровым людям ис канцелярии от строеней и о живописце Никитине – буде он надобен ис канцелярии ж от строеней а ежели не надобен, чтоб доволствовался трудом от своего художества... Приказали... 2. Живописца Ивана Никитина требовать в канцелярию от строеней и обявить ему с подпискою чтоб он доволствовался от трудов своего художества ибо в нем в канцелярии от строеней ныне нужды не имеетца...».³⁵

Н. М. Молева рассматривает этот документ как унизительный для Никитина и имеющий своей целью окончательно лишить художника работы, даже заказов из Канцелярии от строений. По мнению исследовательницы, он свидетельствует о существовании сильных врагов Никитина, занимавших высокое положение в государстве.³⁶ Однако на самом деле приведенный документ представляет собой лишь часть обширной переписки, касающейся Никитина. Дать ему правильную интерпретацию можно, лишь соотнеся его с материалами, хранящимися среди документов Сената и оставшимися неизвестными Н.М. Молевой. Ход событий может

быть реконструирован примерно следующим образом: после смерти Екатерины I Иван Никитин продолжал находиться на придворной службе. Он даже получил причитающиеся ему деньги за 1727 г. Позднее выплаты прекратились, так как были ликвидированы и Кабинет, и Соляная контора. Тогда живописец обратился в Камер-коллегию с прошением о выплате ему денег за 1728 и 1729 гг. Президентом Камер-коллегии в это время был хорошо известный нам А. В. Макаров, как нельзя лучше знакомый с положением вещей. Он обратился по этому вопросу в Сенат, а Сенат, в свою очередь, переслал запрос в Канцелярию от строений, причем с такой формулировкой: «Помянутому живописцу Ивану Никитину жалованье по двесте рублей буде он надобен в канцелярию от строеней то давать из оной канцелярии а ежели не надобен то доволстиватца трудом от своего художества».³⁷ Совершенно естественно, что Канцелярия от строений не имела никакого желания платить Никитину за прошедшие годы, когда он ничего или почти ничего для Канцелярии не делал. В соответствии с предложенной формулировкой от его услуг отказались.

Однако история имела свое продолжение. Никитин продолжал требовать выплаты своего жалованья, и Макаров его в этом поддерживал: «А по мнению камор коллегии помянутому Никитину определенное жалованье по силе состоявшегося блаженные и вечнодостойныя памяти Его императорского величества указу за собственною Его Величества рукою 1723 го году на 1728 и на 1729 годы августа по 25 число как об нем в высоком Сенате на поданное от камор коллегии доношение решение учинено триста двадцат девят рублей сорок восемь копеек выдать надлежит».³⁸ В результате после очередной смены правителя, по указу Анны Иоанновны от 6 февраля 1731 г. в Сенате было принято решение выплатить Никитину за 1728 и 1729 гг. 400 р.³⁹ Эта сумма, вероятно, даже превышала ту, на которую живописец, по мнению Камер-коллегии, мог рассчитывать. Можно предположить, что именно эта крупная сумма позволила Ивану Никитину приобрести за 1000 р. дом в приходе Ильи Пророка в Москве, который некогда принадлежал его предкам...

Введенные в научный обиход документы, при всей их случайности и обрывочности, позволяют внести целый ряд уточнений в творческие биографии Ивана Никитина и Иоганна Готфрида Таннауэра, ведущих живописцев петровского времени.

Впервые опубликовано: *Андросов С. О. Иван Никитин и Иоганн Готфрид Таннауэр. Неизданные документы // Вопросы искусствознания. 1997. № 1. С. 512–518.*

¹ Молева Н. Иван Никитин. М., 1972. С. 143.

² РГИА, ф. 470, оп. 5, д. 21, л. 106.

³ Успенский А. И. Словарь художников, в XVIII веке писавших в Императорских дворцах. М., 1913. С. 128.

⁴ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 72, л. 813.

⁵ Архив ИИ РАН, ф. 104, д. 17, л. 3.

⁶ Там же, л. 8–10 об.

⁷ РГИА, ф. 467, оп. 4, д. 4, л. 1.

⁸ Там же, л. 1–1 об.

⁹ Молева Н. Иван Никитин. С. 130.

¹⁰ Лебедева Т. А. Иван Никитин. М., 1975. С. 90.

¹¹ Ср.: Стroeв В. Бироновщина и Кабинет министров. Очерк внутренней политики Императрицы Анны. М., 1909. Ч. 1. С. 77, 79. Следует отметить, что автор новейшей биографии А. В. Макарова Н. И. Павленко, отмечая, что «круг обязанностей Кабинета был достаточно широк», не дает его точного определения (*Павленко Н. И. Птенцы гнезда Петрова*. М., 1994. С. 288).

¹² Письма к П. И. Мошкову // Русский архив. 1868. Т. 6. С. 1691.

¹³ Архив ИИ РАН, ф. 36, оп. 1, д. 733, л. 209 об.

¹⁴ Там же, л. 155 об.–156.

¹⁵ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 72, л. 834.

¹⁶ Там же, л. 837–837 об.

¹⁷ Архив ИИ РАН, ф. 104, д. 17, л. 13–16.

¹⁸ Там же, л. 17.

¹⁹ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 72, л. 838.

²⁰ Там же, д. 78, л. 819.

²¹ Там же, л. 839–839 об.

²² Лебедева Т. А. Иван Никитин. С. 66.

²³ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 78, л. 839.

²⁴ Там же, л. 847.

²⁵ Там же, д. 80, л. 892 («дonoшение» Соляной конторы от 20 мая 1726 г.).

²⁶ Там же, д. 78, л. 870.

²⁷ Там же, л. 871.

²⁸ Там же, д. 82, л. 163.

²⁹ Там же, л. 173 об.

³⁰ Там же, д. 84, л. 150.

³¹ Там же, д. 87, л. 349, 350.

³² Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. М., 1990. Т. 1. С. 47.

³³ РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 85, л. 1218–1218 об.

³⁴ Там же, л. 1219. Документ приводится в Приложении к статье.

³⁵ РГИА, ф. 470, оп. 5, д. 75, л. 97–97 об.

³⁶ Молева Н. Иван Никитин. С. 166.

³⁷ РГАДА, ф. 248, оп. 11, д. 610, л. 207.

³⁸ Там же, л. 207 об.

³⁹ Там же, л. 208, 209.

Приложение

Реэстр

Что принято у живописца Готфрита Дангоура персон

А имянно

Персона большая на холсту: Его императорского величества на коне недоделана в свертке (так. – *C. A.*).

Другая персона Государыни императрицы стоячая в деревянных пяльцах.

Персона великого князя стоячая недоделанная в пяльцах.

Персона поесная Императорского Величества которая писана на коломне в пяльцах.

Персона его императорского величества такая ж.

Персона недоделана в пяльцах.

Персона его Императорского величества смертная недоделана в пяльцах.

Персона царевича Алексея Петровича недоделана в пяльцах.

Персона королевского высочества Голштинского в пяльцах.

Персона государыни цесаревны Анны Петровны в пяльцах.

Персона государыни цесаревны Елизавет Петровны в пяльцах.

Персона Ивана Михайловича Головина в пяльцах.

Персона мужская неотделана в пяльцах.

А сверх де вышеписанного числа персон и картин никаких у него дангоура не имеется в чем он дангоур в канторе интенданских дел подписался своеручно.

Подканцелярист Лев Осташев.

(РГАДА, ф. 9, отд. II, д. 85, л. 1219–1219 об.)

ИВАН НИКИТИН И «ДЕЛО РОДЫШЕВСКОГО»

Драматический конец художественной карьеры Ивана Никитина (около 1685–1742), первого русского живописца нового времени, в общих чертах давно известен. В ночь на 8 августа 1732 г. он был арестован в своем петербургском доме, более пяти лет находился под следствием по так называемому «делу Родышевского» в Петропавловской крепости. Приговор по делу Ивана и его братьев был вынесен только 1 ноября 1737 г. и 7 ноября утвержден царицей Анной Иоанновной. Старший брат, Родион, протопоп Архангельского собора в Кремле, был уличен «в чтении подозрительной тетрати», направленной против вице-президента Синода Феофана Прокоповича, а также «в показывании той же тетрати в церкви и в непристойном и предерзостном ево разсуждении». Он был сослан в Коцкой монастырь в Сибири под караулом и для содержания «в монастырских трудах вечно никуда неисходно». Ивану Никитину вменялось в вину чтение той же «подозрительной тетрати», недонесение и намерение ее уничтожить. За это Ивана приговорили к наказанию плетьми и вечной ссылке в Сибирь под караулом. Младшему брату, Роману, также живописцу, инкриминировалось только недонесение, за что он также был сослан навечно в Сибирь под караулом.¹

Приговор до сих пор поражает своей неоправданной жестокостью, особенно по отношению к Ивану Никитину. Исследователи давно искали причины для такой несправедливости – и не могли их найти. Н. М. Молева предложила версию поистине сенсационную. Ссылаясь на слово «факция», встречающееся в одном из документов Тайной канцелярии, она рассматривает его как синоним «партии с определенными политическими взглядами, программой действий, широкими связями и немалым числом членов».² Во главе этой гипотетической партии с четко выраженной антиправительственной программой Н. М. Молева ставит Ивана Никитина. Поскольку практически никакой аргументации в пользу этой гипотезы исследовательница не дает, предположение не нуждается в серьезном опровержении.

Гораздо более объективно интерпретирует те же факты Т. А. Лебедева, автор другой монографии об Иване Никитине. Однако трудно согласиться с ее основным положением, что Иван Никитин брал на себя вину своего брата Романа.³

Нам представляется, что некоторые опубликованные, а также до сих пор не привлекавшиеся исследователями материалы позволяют по-новому осветить невольное участие Ивана Никитина в «деле Родышевского» и интерпретировать по-другому ход следствия. Прежде всего необходимо рассказать о событиях, которые предшествовали аресту братьев Никитиных в августе 1732 г.

Маркел Родышевский, один из приверженцев Феофана Прокоповича, будучи архимандритом Псково-Печерского монастыря, попал под следствие за расхищение церковного имущества, совершенное, по-видимому, по указанию Прокоповича. Чтобы избежать расследования дела в Синоде, Прокопович передал Родышевского летом 1726 г. в Преображенский приказ, где, вероятно, подготовил благополучную почву для решения дела. Он не мог предусмотреть лишь одного – реакции на такое предательство самого Родышевского. Буквально за несколько дней архимандрит из приверженца Прокоповича стал его злобным врагом и обличителем. Ненависть к вице-президенту Синода стала основным мотивом его действий, губительно отразившихся на судьбе многих людей. 5 июля 1726 г. Родышевский сделал донос на Прокоповича, обвиняя последнего в «непристойных словах», направленных против императрицы, и в «противностях» против православной церкви (целых 47 пунктов). Прокоповичу удалось отбиться от этих обвинений, но все же ему было высказано порицание, а жемчуг, взятый из церкви, ему пришлось вернуть. Родышевского после ряда разбирательств в марте 1729 г. отправили в Симонов монастырь в Москве, что обеспечивало ему относительно свободную жизнь. Среди его посетителей в монастыре оказались директор петербургской типографии Михаил Аврамов и духовник Анны Иоанновны архимандрит Троице-Сergиева монастыря Варлаам. Оба они были врагами Прокоповича и охотно обсуждали сочинения Родышевского, направленные против вице-президента Синода. Родышевский, в частности, написал памфлет «Житие еретика Феофана Прокоповича архиепископа новгородского». 31 марта 1731 г. Родышевский с помощью Варлаама отправил Анне Иоанновне очередной донос на Прокоповича.

Посещал Маркела Родышевского также иеродьякон Троице-Сергиева монастыря Иона, доверенное лицо Варлаама. Взяв у Родышевского «Житие еретика Феофана Прокоповича», Иона дополнил его своими молитвами и гимнами. В таком виде «Житие» начало циркулировать по Москве. Этот Иона до пострижения звался Осипом Васильевичем Решиловым и приходился двоюродным братом Никитиным. Один экземпляр памфлета попал к Роману Никитину, который дал его почитать Ивану Иванову, священнику церкви Спаса в Чигасах. В конце февраля 1731 г. эта тетрадка попала в Тайную канцелярию, и 3 марта Роман Никитин уже давал свои показания перед грозным начальником Тайной канцелярии Андреем Ивановичем Ушаковым. Художник не запирался, объясняя все

своей «простотою», но показал, что тетрадь получил от своего двоюродного брата. На следующий день Иону арестовали, а затем к следствию привлекли также Аврамова и Родыщевского. По делу Родыщевского «высочайшее определение» состоялось 15 мая 1731 г., что подтвердило политическое направление розыска. 17 мая Иону расстрягли, что давало возможность его пытать, и он показал, что «живописцу де Роману Никитину означенную тетратр отдал он дабы чрез него кому оная из знатных персон предложена была и скорее б донесено было Ея императорскому Величеству...».⁴ Это показание ставило Романа Никитина в опасное положение. Однако его имени в высочайшем определении не значилось, и 7 июля его освободили из Тайной канцелярии. В январе 1732 г. вынесли приговор Родыщевскому и его сообщникам. Все они были признаны виновными и заслуживающими смертной казни, однако по указу Анны Иоанновны их лишь разослали по разным монастырям: Родыщевского – в Кирилло-Белозерский, Аврамова – в Иварский, расстриженного Осипа Решилова – в Кексгольмский Валаамский для содержания «в крепком смотрении».

Казалось бы, вопрос был закрыт, однако пасквильные тетради продолжали циркулировать по Москве. Тайная канцелярия нашла и наказала одного из переписчиков, «богоделенного нищего» Василия Горбунова, но в конце февраля затребовала с Валаама Осипа Решилова. По его новым показаниям снова начались аресты среди тех, кто имел хоть какое-то отношение к пресловутой «тетради». Следствие сначала велось в Москве, и 9 мая 1732 г. здесь получили указание разыскивать, зачем Решилов распространял свои тетради – «не для возмущения ль какого и не было ль у него в мыслях раздачею оных тетрадей народ привесть в какой соблазн». И. Чистович, наиболее полно исследовавший «дело Родыщевского» в книге о Феофане Прокоповиче, справедливо характеризует этот момент как «крутый поворот в ходе дела» и видит его причины в полемике нового подметного письма против Прокоповича и в полемике по поводу издания «Камня веры».⁵ «Камень веры», сочинение митрополита Рязанского Стефана Яворского с резкими нападками на лютеранство, было напечатано посмертно под наблюдением архиепископа Тверского Феофилакта Лопатинского, давнего недруга Прокоповича. На следующий год появилось опровержение «Камня веры», написанное по-латыни. Автором его числился профессор теологии университета в Йене Иоанн Франциск Буддей, хотя многие считали его настоящим автором все того же Прокоповича. Лопатинский пытался продолжить публичную полемику, но ему запретили писать возражения на публикацию Будделя. Странным образом ответ Буддею вышел в свет в Вене в 1730 г. Автором его значился католический священник Бернардо де Рибера, прибывший в Россию в конце 1727 г. вместе с испанским послом герцогом Хакобо де Лириа.

Что же касается нового подметного письма, то И. Чистович имел в виду, несомненно, памфлет, найденный весной или летом 1732 г. и называемый

обычно «письмом 1732 г.». Мы считаем, что братья Никитины попали под следствие не столько за участие в распространении списка «Жития еретика Феофана Прокоповича», сколько за подозрение в причастности к написанию «письма 1732 г.».

Этот документ до недавнего времени был известен главным образом по оправданиям Феофана Прокоповича. Поэтому исследователи делали вывод о его направленности против Феофана. Действительно, в текст было включено явно подложное письмо к архиепископу от несуществующего папы Бенедикта. Оно сохранилось и было опубликовано И. Чистовичем.⁶ Однако полный текст «письма 1732 г.» отсутствовал в материалах «дела Родышевского». Нам удалось найти копию с него в Российском государственном историческом архиве в Петербурге.⁷ На одном из листов стоит дата: 29 мая 1732 г. По-видимому, это день, когда была снята копия. Таким образом, появление памфлета можно отнести к маю 1732 г., вопреки тому, что, по И. Чистовичу, его нашли в июле 1732 г.⁸

«Письмо 1732 г.» начинается стихами, которые служат как бы эпиграфом:

О многобедная росия плачися рыдай горко
Царя и патриарха не имеем времени колко
Церковь твоя матка обладаема еретиками
Велящих входить в нею с табаком покрывся паруками.

За таким введением следует, уже в прозе, описание картины бедствий православной церкви, которые происходят «от всея росии проклятого человека или паче рещи диавола» – Феофана Прокоповича. Нынешнее положение церкви сопоставляется с допетровским временем, когда при «православных христианских государях» еретикам не разрешалось даже входить в Кремль. Автор указывает на допущенные отклонения от правил церкви в десяти пунктах. Некоторые из них относятся и к области искусства: «церкви шпицами по подобию кирки строить благословили, иконы местные на полотне писать установили а с протчих оклады сдирать не-возбралини». Ответственность за эти реформы возлагается на церковных деятелей, таких как Феодосий Яновский, Гавриил Бужинский, Феофил Кролик. «Горшай же над всеми Феофан Прокопович, сущой римлянин, оригено велеречие, ненасыщенное брюхо». Именно для окончательной его компрометации здесь приводится письмо «папы Бенедикта», якобы попавшее в руки автора памфлета от вильнюсского епископа и переведенное с латыни на польский язык. Все это, как кажется, не выходит за рамки религиозной полемики, обычной для того времени.

Однако следующий упрек адресуется уже царице Анне Иоанновне, которая допускала браки православных с еретиками (как пример приводится обручение княжны Варвары Черкасской с Р. Г. Левенвольде в конце

ноября 1730 г., впрочем, так и не закончившееся браком). Далее следует филиппика, направленная вообще против иностранцев: «...новоявленшихся апостолов имеем господ немец, сильно тех предания всем государством завладели и у которово дела оны еретики нами бедными безголовными сиротами не кумандуют, не токмо в войске или в судных заседаниях, но и в малых работах, в огородах, в строениях, в присмотрех, во всяком месте начало надо всеми православными имеют немцы...». Рассуждения автора письма о власти также должны были показаться по меньшей мере «подозрительными»: «...от бога всяка власть яко давид, потом иеровоам, также константин, потом иулиан, давид и константин святы, иеровоам же иулиан отступники то же подобает рещи и о всяком начальстве... но повиноватися властем (пачеже предержащим) подобает в делах не в противных богу ни вреждающих спасения, а и темным и не подобным (бого-противным) делом не приобщатися, пачеже и обличати подобает...». Среди борцов за православие автор упоминает Стефана Яворского, неизвестного нам секретаря Герасима Семенова и того же Родыщевского (в нашей копии присутствует комментарий, возможно, Прокоповича: «от сего знат, что автор его сообщник Родыщевскому»).

В конце письма живописуются бедствия народа, вызванные политикой Петра Великого: «Помысли государыня дядя твой государь положил какие тягости на люди божия... не токмо на крестьянство но и на шляхетство убогое, бани, мельницы, рыбные ловли, котлы клейменые в котором государстве такая неволя разве древле у фараона. Мужа на службе аз жен правят, мучат без милости, возят за караулами, не утешаютца ли на сие смотря немцы что от их вымыслу такое мучение, и разорение, на попрание святой веры происходит...». Петру Великому инкриминируется принятие титула императора, осуждается также его погребение: «но и по смерти не сподобил бог христианского погребения, и с прелюбодеиною супругою от живой жены поятою (яко осужденники) повергнуты наверх земли в посмех божию повелению». Заключает письмо призыв к Анне Иоанновне: «Потщися утвердити святую веру и патриаршеский престол яко апостольское законоположение паки обновити еретиков же немец разоряющих не токмо государство, но и веру православную гоняющих из державы ваше изгнati, и тем увесели матер свою святую церковь...». В случае невыполнения этих пожеланий государству угрожают стихийные бедствия, «глад» и недороды».

Подметное «письмо 1732 г.», несомненно, принадлежит перу человека образованного и литературно одаренного. Он умело перекидывает мост от богословских проблем к современности. Подобное письмо могло произвести сильное впечатление на многих, начиная с самой Анны Иоанновны, к которой обращался автор. Поэтому не следует удивляться энергии Тайной канцелярии, направляемой Феофаном Прокоповичем в поисках автора «письма 1732 г.». Для доказательства этого положения

можно процитировать «доношение» Прокоповича Анне Иоанновне, поданное в августе 1732 г.: «...которой компании был бывший иеродиакон, что ныне разстрiga Иона (Решилов. – С. А.), нельзя помыслить, что не из той же компании или фракции были и доселе происходящие подметы; понеже и материя их и намерение одно, еще же и в речах согласие. И потому еще того гнезда сверзки седят в щелях и посвистуют; а дал бы Бог изыскать их и прогнать. Вчера в известном собрании грек чудовский так мялся и шатался и сам себе прекословил, говоря и отговаривая, что я не надеюсь чтоб мощно сыскать подобное сему бесстудие: о чем донесут вашему величеству высокопочтенные министры. А я рассуждаю, что он и внутренней фракции член и внешней шпион, лишь бы еще и не нанятый недешевою ценою... Сказал же и о рыболовной книге, что его старанием переведена на русский язык; а то делано весьма тайно, а не знать, для чего бы тайно. Обретается во оной книге нарекание на Россию в том самом, в чем нарекает и подметная нынешняя тетрадка. А от сего видеть можно, что внешняя неких иностранных фракция с внутреннею злодеев наших компанияю имеет согласие».⁹

Как мы видим, Феофан Прокопович специально связывает автора «письма 1732 г.» со своими противниками и недоброжелателями в церкви. Упоминаемый здесь «грек чудовский» – архимандрит Чудовского монастыря Евфимий Коллети, принимавший участие в переводе книги Рибера на русский язык. Он был арестован 10 августа 1732 г. и допрашивался в присутствии членов Кабинета министров («в известном собрании»).

Мы не имеем возможности подробно рассказывать о розыске по делу об авторе «письма 1732 г.». В авторстве письма подозревали Михаила Аврамова, снова допрашивали Осипа Решилова, вероятно, под подозрением были и Коллети, и архимандрит харьковский Платон Малиновский, арестованный 12 августа 1732 г. и допрашивавшийся в связи с переводом книги Рибера. Как возможного автора письма рассматривали также секретаря придворной конторы Александра Яковleva (арестован 30 сентября) или жившего в его доме «греческого ученика» Ивана Яковleva (арестован в ноябре). Позднее подозрениепало на архимандрита Калязинского Иоасафа Маевского и иеромонаха Иосифа Решилова (не путать с двоюродным братом Никитиных). Однако автора подметного письма так и не установили.

Таким образом, с начала августа 1732 г. начался чрезвычайно энергичный розыск по делу о подметном «письме 1732 г.». Трудно сказать, почему следствие началось с некоторым опозданием. Возможно, это было связано с реорганизацией Тайной канцелярии (формально она оставалась в Москве, а в Петербург переехала только Походная Тайная канцелярия во главе с самим А. И. Ушаковым).¹⁰ Не исключено также, что для ознакомления должностных лиц и самой царицы с опасным «письмом 1732 г.» требовалось значительное время, и только пару месяцев спустя государственная машина заработала полным ходом.

Мы считаем, что братья Никитины попали под следствие не столько за участие в распространении «Жития еретика Феофана Прокоповича», сколько за подозрение в причастности к «письму 1732 г.». Иван Никитин был арестован в ночь на 8 августа в Петербурге. Тогда же в Москве арестовали Романа Никитина. Мы хотим обратить особое внимание на несколько моментов, относящихся к следствию, которые до сих пор не привлекали внимания исследователей.

Допросами братьев Никитиных в августе–сентябре 1732 г. занималась не Тайная канцелярия, как можно было бы ожидать, а Кабинет министров, которому в особых случаях придавались функции следственного органа. 8 августа члены Кабинета разбирали письма, изъятые из дома Никитина. Уже 9 сентября Иван Никитин давал ответы на вопросные пункты о письмах брата Романа и допрашивался об этом членами Кабинета. 24 сентября в Кабинете министров изучали письма и документы, привезенные из дома Никитиных в Москве. На следующий день допросу подверглись как Роман, арестованный в Москве и привезенный в Петербург, так и Иван. 26 августа шел допрос старшего брата Родиона.¹¹ 12 сентября дело Никитиных передается в Тайную канцелярию, и в тот же день снова допрашивался Иван Никитин. Совершенно невероятным кажется, что этот допрос Ивана в Тайной канцелярии явился фактически и последним его допросом по существу дела. Ему пришлось давать показания еще трижды в 1733 г. – 17 февраля, 8 апреля и 31 июля, но по вопросам, не связанным с основным следствием. После этого в течение более четырех лет он содержался в Петропавловской крепости без всякого расследования.

Как мы уже указывали, чуть позднее, соответственно 10 августа и 12 августа, были арестованы Евфимий Коллети и Платон Малиновский. Их допросы проводились по той же системе. В связи с этим интересно вспомнить донесения английского посла в Петербурге Клавдия Рондо. 7 (18) октября 1732 г. он отмечал: «Здесь недавно схватили и посадили в заточение несколько лиц из русского духовенства, в том числе двух архиепископов; но я до сих пор не могу узнать с достоверностью, в чем они провинились».¹² Через несколько дней, 14 (25) октября, Рондо писал: «Граф Остерман так занят, что мне не удалось видеть его, хотя я и заходил к нему чуть ли не ежедневно. Говорят, будто он занят допросом духовных лиц, заключенных за распространение возмутительных листков, чрезвычайно непочтительно отзывающихся о Ея величестве и ея министрах. Один из таких листков найден был на большом дворцовом подъезде, вследствие чего издан указ, предписывающий каждому, кто бы ни нашел подобные листки на улице или где бы ни было, сжигать их немедленно, не читая». Далее в письме сообщается о недовольстве при дворе книгой Рибера, который «старается доказать, что греческой церкви грозит опасность погибнуть от лютеран, так как важнейшая должности русского

государства предоставлены иноземцам этого исповедания. Это обстоятельство, – продолжает Рондо, – в связи с подметными письмами вызвало арест двух архиепископов и многих лиц русского духовенства. Хотят допытаться, если возможно, кто распространяет листки и кто помогал каплану герцога де Лира в составлении его книги. Так как граф Остерман стоит во главе следственной комиссии, дело это заняло его настолько, что никто из представителей иностранных государств не видел графа за последнее время».¹³

Трудно переоценить важность этих сообщений английского посла. Как можно видеть, они относятся к чуть более позднему времени, но, вероятно, рисуют и картину, характерную для августа и сентября 1732 г. Из этого можно заключить, что расследование о книге Рибера велось вместе с поисками автора «письма 1732 г.». Скажем больше: «великий изощренный ум» – Феофан Прокопович приложил немало усилий, чтобы объединить эти расследования с «делом Родышевского», и ему это в определенной степени удалось. Братья Никитины, по-видимому, попали под следствие, потому что рассматривались если не как возможные авторы этого памфлета, то как люди, знакомые с «письмом 1732 г.» или даже знавшие человека, его написавшего. Мы можем обосновать эту гипотезу несколькими аргументами. Братья Никитины (по крайней мере Родион и Роман) уже зарекомендовали себя противниками Прокоповича и даже допрашивались в связи с этим. Они, несомненно, могли входить в ту «факцию», о которой так красноречиво писал Прокопович. Побывавшие в Италии и переписывавшиеся между собой по-итальянски Иван и Роман Никитины, кроме того, хорошо подходили к роли шпионов, связанных с католиками. Поэтому не должно удивлять, что хронологически период допросов братьев Никитиних в Кабинете совпал с началом наиболее энергического розыска автора «письма 1732 г.». Методика следствия по делу братьев Никитиних полностью соответствовала методике, примененной при аресте Александра и Ивана Яковлевых, подозревавшихся в участии в составлении «письма 1732 г.»: внимательно изучались все письма и бумаги, очевидно, в поисках черновиков «подметного письма» или текстов, содержащих похожие обороты и близкие идеи. Здесь следователей могло ожидать интересное открытие, по-видимому, трагически сказавшееся на судьбе братьев живописцев. На это указывает уже первый пункт из вопросов, представленных Ивану Никитину в Кабинете министров: «В первом письме писал к тебе брат твой Роман Никитин поиталиански а что горко то несладко... об оном обяви ты истину без всякие утайки...». 9 августа Иван Никитин ответил на этот вопрос так: «В первом письме писал ко мне брат мой Роман Никитин поиталиански, что горко, то несладко, то он писал сожалея о случае последнем или о разводе которой между нами и бывшею женою моей зделался...»¹⁴ Аналогичное объяснение дал позднее и Роман Никитин. Неизвестно, поверили ли ответам братьев следователи. Дело в том, что эта фраза из переписки Никитиних

оказалась текстологически близкой к месту из «письма 1732 г.»: «Кончим здес и мы словесом преподобного отца нашего Ефрема Сирина ибо (рече) болши грех есть еже творити горкое сладко и сладкое горко, и свет нарещи тму и тму свет...».¹⁵

Не исключено также, что это совпадение оказалось причиной ареста братьев Никитиных. Письма Романа, уже побывавшего под арестом, перлюстрировались. Итальянские тексты должны были вызвать особое подозрение, поэтому их переводили и изучали в Тайной канцелярии. Сходство этого выражения с фразой из «письма 1732 г.», очевидно, усилило подозрение против братьев. Последовали аресты и допросы братьев Никитиных, которые, однако, не привели ни к каким результатам. Тем не менее несчастным пришлось провести в заточении более пяти лет, прежде чем им вынесли наконец несправедливый приговор.

Еще один аргумент в пользу выдвигаемой нами гипотезы дает протокол Тайной канцелярии от 15 сентября 1732 г., фактически подводящий первые итоги следствия по делу братьев Никитиных. Члены Кабинета министров Остерман и Черкасский, подписавшие его вместе с Ушаковым, решили продолжать следствие «ис подлинной правды разыскивать», особенно там, где показания Осипа Решилова противоречили ответам Никитиных: «...протопопа (Родиона. – С. А.) по обнажении священства также и Ивана Никитина разыскиват и при розыске спрашивать от кого именно означенные тетратки они получили и с тех тетратей списков кому они не давали л, и согласия какова в том с кем не имели л и не разглашали л об оных тетратках кому и не знают ли они таких тетратей у других кого, притом же спрашивать и о том что подметных каких писем об оных тетратех или о другом о чем они не сочиняли л, и не подкидывали л где и не знают ли они таких других кого».¹⁶ Такая постановка очерчивала круг вопросов, интересовавших следователей, и, безусловно, в последних словах скрывался интерес следователей к «письму 1732 г.».

Вероятно, лишь вина Родиона Никитина могла быть достаточно серьезной. В его вещах были найдены два списка памфлета, сочиненного Родыщевским. К тому же он показывал их своим прихожанам. Тем не менее и он был забыт следствием на долгие годы. Только 27 декабря 1735 г. Родион был расстрожен, а 3 января 1736 г. и 17 октября 1737 г. его допрашивали с пристрастием, поднимая на дыбу. Из материалов дела видно, что он каялся, объясняя свое поведение «простотою» и «пьянством». Поэтому, вероятно, наказание Родиона не стало таким суровым, как можно было бы ожидать.

Напротив, поведение Ивана Никитина в Тайной канцелярии было гордым и замкнутым. Следствие так и не установило, от кого он получил тетрадь, найденную в его доме. Он не хотел входить ни в какие переговоры со своими палачами и отказывался от сотрудничества с ними. Достаточно напомнить, что один из протоколов он подписал так: «В Вышеписанном

допросе сказал самую сущую правду без всякие утайки и в том во всем утверждается под жестоким истязанием руку приложил (*Иван Никитин*)».¹⁷ Может быть, еще более усугубило жестокий приговор неприязненное отношение к художнику кого-то из судей. В результате, наименее виноватый из братьев, он был наказан особенно сурово, потому что был наиболее яркой личностью.

Даже сосланный в Сибирь Иван Никитин продолжал там свою творческую деятельность. Исполненный им портрет тобольского митрополита Антония Стаковского еще в начале XIX в. находился в коллекции Академии художеств в Петербурге (он не сохранился). Однако возвратиться из Сибири Ивану Никитину не было суждено. Освобожденный при восшествии на престол царицы Елизаветы Петровны, он умер на обратном пути, вероятно, весной 1742 г. Так трагически завершилась жизнь одного из самых замечательных русских художников XVIII в.

Впервые опубликовано: *Андросов С. Иван Никитин и «дело Родышевского» // Study group on Eighteenth-Century Russia Newsletter. 1993. Т. 21. Р. 22–35.*

¹ РГАДА, ф. 7, д. 221, ч. III, л. 37–37 об.

² Молева Н. Иван Никитин. М., 1972. С. 210.

³ Лебедева Т. А. Иван Никитин. М., 1975. С. 126–127.

⁴ РГАДА, ф. 7, д. 221, ч. IX, л. 612–612 об.

⁵ Чистович И. Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868. С. 340.

⁶ Там же. С. 409, 410.

⁷ РГИА, ф. 468, оп. 39, д. 17, л. 19–25.

⁸ Чистович И. Феофан Прокопович... С. 407.

⁹ Там же. С. 427–428.

¹⁰ Веретениников В. И. Из истории Тайной Канцелярии. 1731–1762: Очерки. Харьков, 1911. С. 6.

¹¹ Сборник ИРИО. Юрьев, 1898. Т. 104. С. 359, 373–374.

¹² Там же. СПб., 1889. Т. 66. С. 522.

¹³ Там же. С. 523–525.

¹⁴ РГАДА, ф. 7, д. 221, ч. VI, л. 39.

¹⁵ РГИА, ф. 468, оп. 39, д. 17, л. 23 об.

¹⁶ РГАДА, ф. 7, д. 266, ч. III, л. 16 об.

¹⁷ Там же, д. 221, ч. VI, л. 72.



I. Энрико Белли с оригинала Годфри Неллера.
Портрет Петра Великого.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



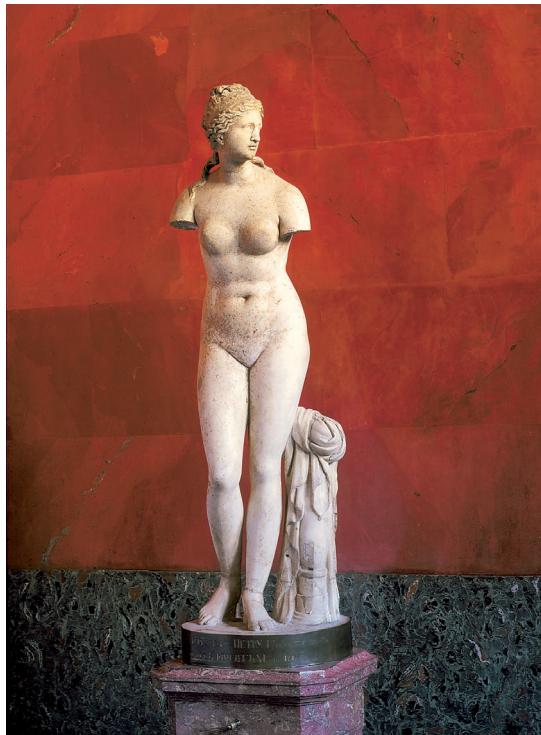
И. Гарофало.
Положение во гроб.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



III. Томас Квеллинус.
Церера.
Санкт-Петербург, Летний сад



IV. Пьетро Баратта.
Аллегория Ништадтского мира.
Санкт-Петербург, Летний сад



V. Греческий скульптор II в. до н. э. (?).
Венера Таврическая.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



VI. Камилло Рускони.
Царь Петр Великий на коне.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



VII. Иван Никитин.
Портрет Петра Великого.
Пушкин, Государственный музей-заповедник «Царское Село»



VIII. Иван Никитин.
Портрет Петра Великого (в круге). Деталь.
Санкт-Петербург, Государственный Русский музей



IX. Луи Токке.
Портрет И. И. Шувалова.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



Х. Карло Альбачини.
Флора.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



XI. Карло Альбачини.
Исида.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



XII. Георг Кристоф Гроот.
Портрет великой княгини Екатерины Алексеевны
(будущей Екатерины II).
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



ХIII. Франс Халс.
Портрет молодого человека с перчаткой в руках.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



XIV. Джованни Баттиста Тьеполо.
Меценат представляет Августу свободные искусства.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



XV. Джорджоне.
Юдифь.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



XVI. Рембрандт.
Даная.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



XVII. Жан-Батист Симеон Шарден.
Натюрморт с атрибутами искусства.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



XVIII. Жан Батист Грез.
Паралитик.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



XIX. Помпео Батони.
Фетида забирает Ахиллеса от кентавра Хирона.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



835.

ХХ. Антон Рафаэль Менгс.
Иоанн Креститель.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



XXI. Рембранд.
Возвращение блудного сына.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



XXII. Пьер-Этьен Фальконе.
Портрет Екатерины II.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



XXIII. Каррарский скульптор середины XVIII в. (?).
Скульптура.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



XXIV. Каррарский скульптор середины XVIII в. (?).

Живопись.

Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: JAMES CRACRAFT. THE PETRINE REVOLUTION IN RUSSIAN IMAGERY. CHICAGO, 1997

За последнее время было опубликовано сравнительно мало книг по истории русского изобразительного искусства в XVIII в., особенно таких, которые освещали бы переломный момент – время петровских реформ. В самом деле, прошло уже более 25 лет со дня выхода в свет книги О. С. Еванголовой, значительно расширившей круг вопросов, вынесенных на обсуждение.¹ Работа Г. Н. Комеловой и Н. В. Калязиной скорее должна рассматриваться как альбом с большой вступительной статьей, чем как подробное исследование искусства петровского времени.² Таким образом, приходится ориентироваться на соответствующие разделы многотомной «Истории русского искусства», хотя том, посвященный искусству начала XVIII в., увидел свет в далеком уже 1960 г.³

Тем более радует, что на Западе наконец-то вышла книга, и по объему, и по названию, и по самой подаче материала претендующая на полный и глубокий анализ сложных явлений. Автор ее, профессор Чикагского университета Джеймс Крекрафт, достаточно долго занимался тематикой петровских преобразований. В 1988 г. он опубликовал книгу, посвященную «Петровской революции в архитектуре», и рассматриваемый том, «Петровская революция в русском изобразительном искусстве», очевидно, должен считаться естественным продолжением предыдущего исследования. От западного исследователя прежде всего можно ожидать свежего, непривычного для русского (советского, как часто писали ранее, и это слово регулярно употребляет также и Крекрафт) историка искусства. Кроме того, учитывая большой объем примечаний и солидный список использованной литературы, можно найти какие-то новые публикации, сделанные на Западе и мало известные или вовсе неизвестные в России. До какой-то степени книга Крекрафта эти надежды оправдывает.

Неожиданным оказывается уже самое композиционное построение книги. После достаточно длинного введения следуют четыре основные главы и заключение в виде выводов. Желая, очевидно, более ясно показать суть революционных преобразований, Крекрафт подходит к теме очень издалека: первая глава называется «Наследие», и в ней фактически речь идет о русской истории и искусстве от истоков до конца XVI в. Вторая

глава хотя и названа «Революционные изменения», также только подводит к основному сюжету. В ней подвергается изучению русское искусство XVII в., в том числе такие разные явления, как ярославская стенопись, «Слово» Иосифа Владимира, деятельность Оружейной палаты. Особенно акцентируются моменты, связанные с западными влияниями, от воздействия «Библии Пискатора» на живопись до появления в Москве западных мастеров. Отдельно выделен рассказ о русских путешественниках в Европе на рубеже веков.

Несмотря на то что первые главы имеют достаточно большой объем, материал, который привлекает автор, слишком велик. В результате ему приходится говорить о многом довольно кратко, даже схематично. То же самое относится и к четвертой главе, названной «Революция утверждающая» («The Revolution Institutionalized»), где изложение доводится до начала XIX в. Но и здесь материала слишком много, и автор, пытаясь выделить основные направления, все равно не в состоянии провести последовательно единую линию.

Не будем спорить с профессором Крекрафтом о том, насколько название книги соответствует ее содержанию. Наверное, следует признать, что его сочинение рассчитано на западного читателя, не слишком знакомого ни с русским искусством, ни с русской историей. Нам представляется только, что в таком обилии материала просто теряется та тема, которую сам автор вынес в заглавие, очевидно, ради чего и была написана книга. В результате исследование революционного периода развития русского искусства занимает всего около 80 страниц, из которых графике уделено 40 страниц, живописи – 30, а скульптуре – всего 11 страниц. Вероятно, такое соотношение вполне допустимо, учитывая относительно хорошую изученность графики петровского времени (в том числе благодаря многолетним исследованиям М. А. Алексеевой). Но и раздел, посвященный графике, Крекрафт начинает с XVI в., подробно рассказывая о деятельности Печатного двора во второй половине XVII в. Здесь же приводятся полезные сведения о так называемой «Книге Виниуса», о посольстве в Европу П. И. Потемкина, а также о Великом посольстве и приглашении на русскую службу Адриана Схонебека. Этому мастеру в книге Крекрафта вообще уделено много внимания, что представляется оправданным. Однако автор особенно выделяет гравюры на религиозные сюжеты и подробно останавливается на работах мастеров конца XVII в. Между тем очевидно, что эти произведения как раз в меньшей мере свидетельствуют о перевороте в изобразительном искусстве. К тому же здесь даже не ставится вопрос о художественном качестве рассматриваемого материала. Одновременно те мастера, которые, согласно традиционной точке зрения отечественных исследователей, наиболее ярко выражают новые тенденции – братья Алексей и Иван Зубовы, никак не выделены Крекрафтом, а их работы только перечисляются.

Живописный раздел начинается с информации об искусстве Возрождения, обращенном к человеку. Вслед за этим рассматриваются парсуны, созданные в самом конце XVII в. Тем самым автор проводит определенную параллель между искусством Возрождения в Италии и искусством петровского времени, параллель, которая неоднократно проводилась и ранее, впрочем, без достаточной конкретизации. Позволим себе уточнить несколько пунктов, по которым сопоставление кажется неубедительным. Во-первых, Возрождение в Италии означало не просто расцвет культуры и искусства, но и одновременное экономическое развитие, которое позволяло финансировать произведения искусства достаточно широкому кругу заказчиков. Этого в России в начале XVIII в. не было, как почти не было спроса на живопись историческую или на мифологические сюжеты. Во-вторых, искусство петровского времени возникло на фоне очевидного кризиса, когда самобытное искусство оказалось в тупике (от иконы до парсуны). При этом русские живописцы не столько эволюционировали самостоятельно (как их итальянские предшественники в XV в.), а брали готовые формы и формулы на Западе. В-третьих, изобразительное искусство в России в начале XVIII в. не опиралось ни на гуманистические идеалы, ни на античные традиции, как это было в эпоху Возрождения. Мы имеем здесь дело с одним или двумя (Иван Никитин и Андрей Матвеев) мастерами, которые как в силу своего дарования, так и в силу особых условий и обучения на Западе смогли создать такие яркие и выразительные произведения, что намного опередили свое время.

Раздел, посвященный живописи в книге Крекрафта, опять же кажется нам перегруженным большим количеством информации, имеющей отдаленное отношение к основному сюжету. Таковы, например, экскурсы о попытках Петра Великого приобрести в Гданьске алтарь Ханса Мемлинга с изображением «Страшного суда» или информация о портретах царя, исполненных во время его заграничных путешествий. Напротив, рассмотрению творчества живописцев, работавших в России, как иностранцев (Иоганн Готфрид Таннауэр, Георг Гзелль, Бартоломео Тарсиа, Иоганн Генрих Ведекинд), так и русских (Иван Никитин, Андрей Матвеев, Иван Никитин «с партикулярной верфи», братья Адольськие) уделено слишком мало внимания. Их имена мелькают, быстро сменяя друг друга. Вместе с краткими биографическими данными, во многом основанными на записках Якоба Штелина, называются по две-три работы каждого мастера, без попытки проанализировать их сколько-нибудь подробно. Чуть больше внимания уделяется Луи Каравакку, чья карьера в России рассматривается достаточно полно. Однако и здесь речь идет скорее об биографии, чем о характеристике творчества, для которой автор ограничивается главным образом замечанием о посредственности большинства произведений художника. Следует особо подчеркнуть, что такие важные произведения раннего XVIII в., как «Петр Великий на смертном одре» и «Напольный гетман» Ивана Никитина, а также знаменитые портреты

царя в круге (приписываемый Никитину) и в овале (приписываемый Каравакку) из Государственного Русского музея, даже не упоминаются. Но можно ли без этих произведений говорить о русской живописи петровского времени?

Точно так же в разделе, посвященном скульптуре, наряду со сведениями о приобретении античной «Венеры Таврической» и неудавшейся попытке купить скульптуру в Массе, ни слова не говорится о таком ярком явлении, как скульптурный декор церкви Знамения в Дубровицах, относящийся еще к концу 1690-х гг. Естественно, что единственный мастер, чья деятельность рассматривается Крекрафтом достаточно подробно, – Бартоломео Карло Растрелли. Однако и здесь анализ творчества подменяется краткими биографическими сведениями и упоминанием нескольких произведений (удивляет отсутствие упоминания шедевра мастера – бронзовой фигуры царицы Анны с арапчиком из Русского музея).

Не хотелось бы подробно останавливаться на неточностях и ошибках, неизбежных для исследования, охватывающего столь большой и разнообразный материал. Ограничимся лишь несколькими примерами, касающимися изобразительного искусства, тем более что иногда Крекрафт просто повторяет ошибки своих предшественников.

Не совсем точно интерпретируется история портретов Петра Великого и Екатерины, исполненных Жаном Марком Наттье в 1717 г. (с. 197). В настоящее время оригинал портрета царя признается подписной вариантом из Музея резиденции в Мюнхене.

Вопреки информации П. Н. Петрова, повторенной Т. А. Лебедевой,⁴ ученики живописи (среди которых были братья Никитины) так и не доехали до Рима, поэтому они не могли посещать Ватикан и заниматься там копированием.

Совершенно необъяснимым остается факт, что, ссылаясь на книгу Н. И. Архипова и А. Г. Раскина, названную «Бартоломео Карло Растрелли», автор регулярно называет скульптора «Карло Бартоломео».

Вслед за Н. Н. Врангелем⁵ Крекрафт делает римского скульптора второй половины XVIII в. Карло Альбачини (Альбагини) мастером, работавшим в России в петровское время. Отсюда следует неправильная датировка 1722 г. мраморного бюста, изображающего Петра Великого (на самом деле созданного не ранее конца 1760-х гг.). И уж совсем невозможно понять, почему Альбачини становится автором воскового бюста царя, исполненного Растрелли (с. 231).

Профессор Крекрафт проделал, несомненно, очень большую работу. Его книгу чрезвычайно полезно прочитать всем, кто занимается изучением России в XVIII в., причем важен не только основной текст, но и примечания, в которых много интересных наблюдений и сведений. И все-таки книге не хватает конкретного анализа произведений искусства, а также

того, о чём в свое время тонко писал В. Н. Лазарев: историк искусства должен обладать «даром обобщения и чувством истории, этой совсем особой способности сопереживания явлениям далекого прошлого».⁶

Второй вывод, к которому приводит знакомство с книгой Крекрафта, может показаться неожиданным. Оказывается, что те советские историки искусства, с которыми иногда явно, а чаще скрыто полемизирует автор книги, даже если их концепции были упрощёнными, все же были знатоками и ценителями искусства. Они смогли выделить главные, этапные произведения не по идеологическому, а по чисто художественному принципу, и чутье их в этом не обмануло. Поэтому следует не пытаться переоценивать значение основных памятников петровского времени, а более глубоко и объективно изучать их, разумеется, на фоне других произведений. И тогда можно надеяться на написание новой, более объективной и основанной на более глубоких знаниях истории русского искусства.

Впервые опубликовано: Искусствознание. 2001. № 1. С. 612–615.

¹ Еванголова О. С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. М., 1987.

² Калязина Н. В., Комелова Г. Н. Русское искусство петровской эпохи. Л., 1990.

³ История русского искусства. М., 1960. Т. 5.

⁴ Лебедева Т. А. Иван Никитин. М., 1975. С. 44.

⁵ Врангель Н. Н. История скульптуры. М., 1911. С. 62 (История русского искусства. Т. V).

⁶ Лазарев В. Н. Старые итальянские мастера. М., 1972. С. 7.

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ АНТОНИО РИНАЛЬДИ

Среди итальянских архитекторов, работавших в России во второй половине XVIII в., Антонио Ринальди (1710–1793) выделяется не только высоким качеством работ, но и удивительным разнообразием стилей, примененных в его постройках. Если первые сооружения Ринальди в России обычно классифицируются как проявление рокайльного стиля (Китайский дворец – 1762–1768 гг. и павильон Катальной горки – 1762–1774 гг. в Ораниенбауме), то Мраморный дворец в Петербурге (1768–1785) рассматривается как один из главных памятников раннего классицизма, а дворец в Гатчине (1766–1781) своим необычным характером оказывается вне основной линии развития архитектуры в России. Между тем нетрудно заметить, что проектирование всех этих сооружений относится примерно к одному и тому же времени. Совершенно особое обаяние присуще интерьерам, созданным архитектором, которые, несмотря на относительную скромность отделки, вполне выдерживают сравнение с великолепными интерьерами Франческо Бартоломео Растрелли (к счастью, интерьеры Китайского дворца и павильона Катальной горки не были уничтожены во время Второй мировой войны и сохранились в своем первозданном виде). Это разнообразие творческого лица делает Ринальди до какой-то степени таинственным, по крайней мере стоящим особняком в русской архитектуре второй половины XVIII в. Хотя архитектор приехал в Россию в 1751 г. и работал здесь до 1784 г., причем деятельность его оказалась очень продуктивной, о нем почти не сохранилось свидетельств современников. Существуют по крайней мере две монографии о Ринальди, написанные по-русски, и одна статья по-итальянски,¹ и все же его биография изучена явно недостаточно. Мало что известно о его ранней деятельности в Италии, не совсем понятно, каким образом он оказался в России. Почти ничего не сохранилось от ранних построек Ринальди на Украине, до того как он стал архитектором наследника престола великого князя Петра Федоровича и его супруги Екатерины Алексеевны (будущая Екатерина Великая). Найденные нами материалы позволяют пролить новый свет на эти вопросы и выяснить историю приглашения архитектора в Россию.

Приглашение на русскую службу талантливого архитектора произошло в результате совместных действий русского вице-канцлера (позднее – канцлера) графа Михаила Воронцова (1714–1767) и римского сенатора шведского происхождения, графа Нильса (Николаса) Биелке (1706–1765). Об этом свидетельствуют документы, сохранившиеся в материалах Воронцова, разделенных между двумя архивами – Российским государственным архивом древних актов в Москве и Архивом Института истории в Петербурге.

О многолетних контактах Воронцова с Биелке мы подробно писали в статье, опубликованной по-русски.² Кроме того, этого вопроса мы касались в двух статьях на итальянском языке.³ Поэтому нам кажется достаточным ограничиться здесь самыми краткими сведениями об обоих.

В 1745–1746 гг. Воронцов, будучи вице-канцлером, совершил путешествие по Европе. Выехав из Петербурга в сентябре 1745 г., он вместе со своей женой Анной, урожденной Скавронской (двоюродной сестрой царицы Елизаветы), находился с 24 декабря по 1 января 1746 г. в Риме. Здесь он и познакомился с Биелке, который в дальнейшем неоднократно выполнял просьбы Воронцова, связанные с заказом произведений искусства в Риме или с приглашением в Россию художников и архитекторов.

Биелке, происходивший из знатной шведской семьи норвежского происхождения, приехал в Рим в 1731 г. и принял здесь католичество. Это обеспечило ему покровительство пап и одновременно повлекло за собой разрыв с родственниками в Швеции. 18 февраля 1737 г. он был объявлен римским сенатором и оставался в этой должности в течение 28 лет. Он умер в Риме 12 июня 1765 г. и похоронен в церкви Санта Бриджитта, где до сих пор сохраняется его надгробие, выполненное скульптором Томмазо Риги на деньги римского префекта.⁴ Биелке был заинтересован в дружбе и поддержке Воронцова, потому что претендовал на фамильные поместья, находившиеся в Курляндии, в то время зависимой от России.

О том, что Ринальди был приглашен в Россию именно с помощью Биелке, в свое время кратко упоминали Д. А. Кючарианц в монографии об архитекторе и К. В. Малиновский в комментариях к «Запискам» Штелина.⁵ Имеющиеся в нашем распоряжении материалы не только позволяют гораздо подробнее изучить затрагиваемый вопрос, но имеют также и самостоятельное значение, дополняя творческую биографию Ринальди важными фактами.

Впервые о приглашении архитектора на службу к графу Кириллу Григорьевичу Разумовскому речь идет в письме Воронцова от 28 августа 1750 г. (перевод с французского): «Именно Г-н граф де Разумовский, недавно избранный гетманом малой России, хотел бы пригласить на

свою службу известного архитектора и искусного кондитера. Ему усиленно рекомендовали на должность архитектора Г-на Маркиони, и поскольку я слышал, что он ныне находится под покровительством Г-на Кардинала Альбани, я мог бы сам написать об этом Его преосвященству...».⁶ Здесь следует заметить, что с кардиналом Алессандро Альбани (1692–1779), знаменитым коллекционером античной скульптуры и покровителем Винкельмана, Воронцов познакомился еще во время итальянского путешествия. Позднее они неоднократно обменивались письмами, часть которых дошла до наших дней. Что же касается имени архитектора, то это, несомненно, Карло Маркионни (1702–1786), как раз в конце 1740-х гг. работавший над строительством виллы на виа Салария в Риме, предназначенней для кардинала Альбани.⁷ К тому же письму прилагалась записка по-французски с требованиями к приглашаемому из Италии архитектору. Он должен был быть искусным в рисовании и разработке моделей, чтобы русские мастера точно могли следовать его рисункам (приглашение искусственных каменщиков из-за границы исключалось). Зодчему вменялось в обязанность также обучение русских учеников. Его первой работой в России должно было стать строительство дворца для гетмана, поэтому контракт предполагалось заключить по крайней мере на пять лет. Кроме этой основной работы архитектор мог использоваться для постройки других домов, и предусматривалось, что он вместе с семьей будет жить на Украине.⁸

Граф Кирилл Григорьевич Разумовский (1724–1803), младший брат Алексея Григорьевича Разумовского, фаворита и тайного мужа царицы Елизаветы, в феврале 1750 г. был избран гетманом Украины. Поскольку Украина уже утратила к этому времени свою независимость и даже автономию от России, должность гетмана стала чисто номинальной и в 1764 г. ее вообще упразднили. Тем не менее Разумовский прибыл в том же 1750 г. на Украину и затеял грандиозное строительство в городах Глухове и Батурине. Естественно, что он нуждался в искусном архитекторе, каковым и оказался Ринальди.

Ответное послание Биелке, в котором, очевидно, и была предложена кандидатура Ринальди вместо Маркионни, пока не найдено. Можно предположить, что это было письмо от 2 декабря 1750 г., на которое Воронцов, в свою очередь, ответил 8 (19) января 1751 г. Это последнее письмо сохранилось по-французски, а также в копии современного русского перевода, которую использует Д. А. Кючарианц. Сначала вице-канцлер благодарил Биелке от своего имени и от имени гетмана, а затем сообщал возможные условия договора с Ринальди: «1. Он поступает на службу к его превосходительству г. Гетману на 7 лет подряд. 2. Он направляется на Украину, т. е. в Малороссию, для выполнения построек,

которые ему будут поручены. 3. Он обучит архитектуре молодых людей, которые ему будут отданы для этого. 4. Будет получать 1200 рублей жалованья в год (рубль то же, что римское экю, и разнится с ним лишь курсом). 5. Ему будет выплачено на путевые расходы 300 римских экю и столько же на обратный путь. 6. Выплата жалованья начнется со дня его прибытия к г. Гетману». К этому проекту контракта прилагалась записка о выдаче 300 скудо на дорожные расходы архитектора, едущего в Россию.⁹

Можно предположить, что и следующие письма Биелке не дошли до наших дней. В них, безусловно, речь шла о заключении контракта с Ринальди. Однако нам известно только письмо Биелке от 10 апреля 1751 г., в котором он сообщал, что Ринальди «должен быть уже на половине пути между Венецией и Аугсбургом».¹⁰

Путешествие Ринальди в Россию оказалось довольно долгим еще и потому, что сперва он отправился в Петербург. Воронцов сообщил Биелке о приезде архитектора в столицу 29 июня 1751 г. Из этого же письма можно заключить, что вице-канцлер вынес самое лучшее первое впечатление от знакомства с Ринальди (перевод с французского): «Нет никакого сомнения, что Г-н Гетман был бы очень доволен приобретением, которое он только что сделал – такого искусного архитектора, как Г-н Ринальди, прибывшего наконец в Петербург 22 числа этого месяца... Я его постараюсь отправить отсюда как можно скорее, чтобы без потери времени представить его своему хозяину и чтобы получить дальнейшие указания об обязанностях, возложенных на него. Г-н Ринальди мне показался степенным человеком, который не выставляет напоказ своих достоинств, я предсказываю ему удачу на его новом поприще, и в случаях, когда он будет нуждаться в моих советах, я помогу ему с полным удовольствием».¹¹

Незадолго до этой даты Биелке писал к Воронцову 16 июня, выражая надежду, что Ринальди уже добрался до Петербурга. В этом же письме швед называл архитектора «первым учеником Луиджи Ванвителли».¹²

В дальнейшем Воронцов неоднократно сообщал Биелке новости о деятельности Ринальди в России. Эти отрывочные строчки тем не менее очень важны, потому что документов о первых годах пребывания архитектора в России известно очень мало. 10 (21) сентября 1751 г. Воронцов выражал надежду, что Ринальди уже добрался до конечного пункта своего путешествия и представился гетману Разумовскому.¹³ К письму Воронцова от 1 (11) октября того же года прилагалось письмо Ринальди, написанное уже в Глухове.¹⁴ 10 декабря 1751 г. Воронцов информировал Биелке, что уже давно не имеет новостей от Ринальди, но от других знает, «что он в это время полностью занят своими рисунками для великолепного дворца, новой резиденции Г-на Гетмана».¹⁵ Наконец, 6 декабря 1753 г.

Воронцов писал Биелке о приезде Ринальди в Петербург: «Г-н Ринальди в настоящее время здесь (в Петербурге) в свите Г-на графа Разумовского, своего хозяина, который его очень хвалит».¹⁶

Как установил украинский исследователь А. И. Тищенко, контракт, заключенный Ринальди на семь лет, почти полностью соответствовал пунктам, предложенным ранее Воронцовым. Этот контракт, хранящийся среди документов канцелярии Разумовского, датирован 11 марта 1751 г., т. е. временем, когда Ринальди еще не приехал в Россию.¹⁷ По-видимому, он представляет собой перевод с договора на итальянском языке, заключенного в Риме, поскольку в нем присутствуют подписи «Графа Белка» и «Антония Ринальди».

Вероятно, Ринальди проработал у Разумовского семь лет, как это было предусмотрено контрактом. Дополнительное подтверждение этому мы находим в письме гетмана к Воронцову от 21 июля 1757 г., в котором Разумовский подчеркивал: «...держал через пять лет и прежняго архитектора Ринальди».¹⁸ Хотя здесь идет речь о пяти годах, вероятно, это ошибка, поскольку с 1751 г. прошло уже семь (неполных) лет, и именно тогда на место уехавшего Ринальди были приглашены зодчие Франческо Бартолиати и Джузеппе Венерони, которые пробыли на службе у Разумовского до весны 1760 г.¹⁹ С другой стороны, эти сведения позволяют уточнить время окончательного переезда Ринальди в Петербург, где он вскоре стал архитектором «малого двора», т. е. наследника престола и его супруги (будущей Екатерины Великой).²⁰

Трудно судить, был ли доволен сам Ринальди годами, проведенными на Украине. По свидетельству Штелина, архитектор «вернулся с гетманом с Украины ни с чем».²¹ Не дошли до наших дней и постройки, созданные Ринальди для Разумовского. Тем не менее не подлежит сомнению, что зодчий в глазах современников показал себя с самой лучшей стороны. Именно поэтому он был принят на службу к будущим Петру III и Екатерине II, что определило его плодотворную деятельность в Ораниенбауме.

Было бы неудивительно, если бы Воронцов тоже входил в число заказчиков Ринальди. Часто с именем итальянского архитектора связывается строительство ансамбля Ново-Знаменка на Петергофской дороге, который сооружался для Воронцова в 1755–1760 гг. Впрочем, в наиболее полном исследовании о творчестве зодчего Д. А. Кючарианц говорит о возможности авторства Ринальди с большой осторожностью.²² Нам представляется, однако, что аргументация исследовательницы может быть усиlena. Так, Ф. Д. Бехтеев, доверенное лицо Воронцова, писал из Петербурга своему патрону 24 июня 1755 г.: «Ринальди плана еще не окончил, а обещал вскоре оной изготовить».²³ Поскольку дата письма соответствует

предполагаемому времени начала строительства Ново-Знаменки, можно предположить, что речь шла о плане именно этого дворца. Позднее в строительстве Ново-Знаменки, по-видимому, участвовали названные ранее архитекторы Бартолиати и Венерони. В письме к Разумовскому от 20 октября 1757 г. Воронцов объясняет задержку с присылкой итальянцев на Украину следующим образом: «...однакож нельзя было им в том поспешить по причине начатого ими нынешнего лета в приморском доме моем строения, до окончания котораго не можно им было отсюда отлучиться...».²⁴ Здесь особенно важно, что здание названо «приморским домом». Как кажется, это вполне определенно указывает на ансамбль в Ново-Знаменке, расположенный совсем недалеко от берега Финского залива. Таким образом, из анализа писем можно заключить, что строительство дворца Воронцова велось Бартолиати и Венерони по проекту Ринальди. К сожалению, сам дворец был сильно разрушен во время Второй мировой войны и сейчас восстановлен только его внешний облик.

Однако самый важный документ, касающийся Ринальди, сохранившийся в материалах архива Воронцова, – его биография, записанная, несомненно, со слов архитектора, а может быть, даже составленная им самим. Вероятно, она прилагалась к одному из несохранившихся или ненайденных писем Биелке. Сохранился только ее русский перевод, выполненный, очевидно, одновременно для Воронцова и Разумовского (приписка гласит «сообщено Гр[афу] Кирилу Григ[орьевичу] Розумовскому»). Приводим этот чрезвычайно важный документ в полном объеме:

«Архитект, которой требован есть г[осподин] Антоний Ринальди, уроженец из Палермы в Сицилии, от роду ему 39 лет сороковой год преизрядного нрава и поведения.

Во первых учился он живописи рисовать и прече восемь лет у живописца кавалера Беневиал, и оное для того чтоб научится хорошо и с некоторым основанием компоновать, також де и хорошего вкуса в украшениях.

Потом обучался он модулировать как в фигурах, так и в украшениях, в малых моделях архитектурных, в чем упражнялся многие годы. Под управлением архитектора Г[осподи]на Людовика Ванвителли и там научился архитектуры.

Что касается практики или искусства то он состроил церковь с куполою в городе Пезаро.

Присудствовал при всем здании лазарета и гавани в Анконе и при строении здания под фабрику табашную в Риме також и при великом здании у святаго августина в Риме, нещита многих других строеней.

При строениях своих в подливку мешивал песок. И глину, смотря по материалам разных земель, в чем он и весма искусен.

Он вступает в службу Его сиятельства Гетмана с жалованьем по 1200 скудии римских на каждой год.

300 скудии той же монеты на проезд из Рима до Санкт Петербурга, и столко же на Ево возврат, когда окончает строении, которые Ему от его сиятельства приказаны будут.

Обязуется же он смотреть и обучать потребных ему при том строении молодых людей».²⁵

Нетрудно заметить, что в биографии или характеристике Ринальди были учтены все предварительные замечания Воронцова. Особенно отмечалось мастерство архитектора в создании моделей строящихся сооружений, а также его техническое мастерство в каменной кладке, чтоказалось необходимым для строительства в России.

Важность документа трудно переоценить. До сих пор практически ничего не было известно об итальянском периоде жизни Ринальди, не считая его обучения у Ванвителли. Теперь же архитектор обретает хотя и намеченную пунктиром, но вполне определенную и конкретную биографию.

Вопреки преположениям историков, Ринальди родился не в Риме, а в Палермо, очевидно, в 1710 г.²⁶ Позднее он перебрался в «вечный город», где в течение восьми лет обучался в мастерской известного живописца Марко Бенефиала (1684–1764) (который, добавим, приходился ему дядей). Очевидно, в начале 1730-х гг. Ринальди начал сотрудничать с Луиджи Ванвителли в качестве его помощника. Перечисленные далее произведения были созданы по проектам Ванвителли, а Ринальди, вероятно, участвовал в них, наблюдая за строительством. Это – больница (Ладзаретто) в Анконе (1733), церковь Св. Марии Маддалены в Пезаро, табачная фабрика в Риме на виа Гарибальди (1744) и, наконец, монастырь августинцев на площади Сан Агостино в Риме. Следует особо подчеркнуть, что участие Ринальди в последней постройке, сооруженной в 1746–1751 гг., зафиксировано и итальянскими источниками. Оплата работ этого грандиозного комплекса, заключенного между улицами делла Скроффа, дей Портогези и дей Пианеллари, началась с 24 декабря 1746 г., когда Ванвителли получил 200 скуди. Тогда же Ринальди как помощник Ванвителли получил 40 скуди. Аналогичным образом Ринальди получал 20 скуди 28 марта и 30 марта 1747 г., а также 15 скуди 2 июля того же года и 25 скуди 4 октября 1750 г. Очевидно, после его отъезда функции наблюдения над строительством перешли к Карло Мурена.²⁷

Переписка Луиджи Ванвителли с его братом, каноником в Риме, содержит важную информацию о жизни Ринальди в России, которая в значительной мере уже использована Р. ди Стефано.²⁸ Хотелось бы отметить дополнительно теплое отношение маститого архитектора к своему ученику, которое вполне видно из писем Ванвителли. Со своей стороны и Ринальди стремился помочь Ванвителли в получении заказов из России, а также старался использовать связи своего учителя для покупки произве-

дений искусства и материалов. К сожалению, смерть Ванвителли, последовавшая в 1773 г., прервала это плодотворное сотрудничество учителя и ученика.

Новые материалы о жизни и творчестве Антонио Ринальди позволяют уточнить его биографию и еще раз свидетельствуют о том, что он приехал в Россию вполне сложившимся и зрелым архитектором, прошедшим прекрасную школу под руководством Луиджи Ванвителли.

Документы русских архивов позволяют уточнить также время отъезда Ринальди из России, о чём до сих пор высказывались различные мнения. Так, Д. А. Кючарианц в 1976 г. относила отъезд архитектора в Италию к началу 1790-х гг.²⁹, а в более поздней и более подробной монографии – к 1784 г.³⁰.

На самом деле есть все основания полагать, что Ринальди уехал из России годом раньше. Среди именных указов Екатерины II за 1783 г. хранится записка, адресованная А. В. Олсуфьеву и датированная 25 апреля 1783 г.: «Адам Васильевич. Уволив архитектора Реналди в его отчество, из уважения на долговременную его нам службу повелеваем производить ему пенсию по смерть его по тысяче рублей на год из кабинета доставляя в то место которое изберет он для своего пребывания. Екатерина».³¹ Здесь об увольнении Ринальди говорится в прошедшем времени, поэтому можно думать, что оно произошло незадолго до даты этого указа. С другой стороны, царице еще неизвестно, где именно будет жить Ринальди после отъезда в Италию, т. е., скорее всего, он находился в России, готовясь навсегда оставить страну, ставшую ему второй родиной. Поэтому с достаточной долей уверенности можно утверждать, что Ринальди получил отставку весной 1783 г. и, уладив свои дела, выехал в Италию. Таким образом, архитектор провел в России почти 32 года, в том числе он находился на службе у Екатерины II около 26 лет.

Впервые опубликовано: Androsov S. Nuovi documenti per la biografia di Antonio Rinaldi // La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I. Mendrisio, 2008. P. 319–326.

¹ Кючарианц Д. А. 1) Антонио Ринальди. Л., 1976; 2) Антонио Ринальди. Л., 1984; Di Stefano R. Antonio Rinaldi, allievo di Vanvitelli e architetto di Caterina di Russia // Vanvitelli e il” 700 Europeo. Congresso internazionale di studi. Atti. Napoli; Caserta, 1973. Vol. 2. P. 101.

² Андрюсов С. О. Забытый русский меценат – граф Михаил Воронцов // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 2000 г. М., 2001. С. 246–277, особенно с. 248–266.

³ Androsov S. 1) Ancora sui marmi spediti a Pietro il Grande da Carrara // Atti e memorie della Accademia Arunica di Carrara. 1996. Vol. 2. P. 21; 2) Appunti sulla committenza del conte Mikhail Vorontsov (Alessandro Cochi, Luigi Valadier, Giambattista Tiepolo) // Antologia di Belle Arti. 2000. No. 59–62. Studi sul Settecento-II. P. 61–69.

⁴ О нем см.: *Rebecchini S.* Nicolo' Bielke, nobile svedese Senatore di Roma // *Strenna dei romanisti*. 1967. Vol. 28. P. 377; *Bjurstrom P., Cavalli-Bjorkmann G.* A newly acquired portrait of Anton Maria Zanetti by Rosalba Carriera // *National-museum Bulletin*. 1977. Vol. 1. No. 1. P. 47, 50.

⁵ *Кючарианц Д. А.* Антонио Ринальди. 1984. С. 168; Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. М., 1990. Т. 1. С. 102.

⁶ Архив ИИ РАН, ф. 36, оп. 1, д. 1098, л. 33–33 об.

⁷ См.: *Sgarbi V.* Dizionario dei monumenti italiani e del loro autori. Roma dal Rinascimento ai giorni nostri. Milano, 1991. P. 158.

⁸ Архив ИИ РАН, ф. 36, оп. 1, д. 1098, л. 35–35 об.

⁹ *Кючарианц Д. А.* Антонио Ринальди. 1984. С. 168 ; ср.: Архив ИИ РАН, ф. 36, оп. 1, д. 1098, л. 48–49, 52.

¹⁰ Архив ИИ РАН, ф. 36, оп. 1, д. 1097, л. 4 об.

¹¹ Там же, д. 1098, л. 63.

¹² Там же, д. 1097, л. 7.

¹³ Там же, д. 1098, л. 65.

¹⁴ Там же, л. 67 об.

¹⁵ Там же, л. 68.

¹⁶ Там же, л. 78.

¹⁷ *Тищенко А. И.* К вопросу о контракте А. Ринальди // Строительство и архитектура. 1988. № 7. С. 28. Исследователь оказывается не совсем прав, когда предполагает, что Ринальди мог добраться до Украины не ранее начала 1752 г. На самом деле это случилось несколько ранее, вероятно, в сентябре 1751 г.

¹⁸ Архив князя Воронцова. М., 1872. Кн. 4. С. 388.

¹⁹ Там же. С. 386, 395.

²⁰ *Д. А. Кючарианц* считала, что это произошло уже в 1754 г. (*Кючарианц Д. А.* Антонио Ринальди. 1984. С. 17).

²¹ Записки Якоба Штелина... Т. 1. С. 205.

²² *Кючарианц Д. А.* Антонио Ринальди. 1984. С. 160.

²³ Архив князя Воронцова. М., 1873. Кн. 6. С. 174.

²⁴ Там же. Кн. 4. С. 437.

²⁵ РГАДА, ф. 1261, оп. 11, д. 71, л. 89–90.

²⁶ К сожалению, поиски документов о крещении Ринальди в одной из церквей Палермо, любезно предпринятые по нашей просьбе генералом г-ном Антонино Раметта, не принесли положительных результатов.

²⁷ *Schiavo A.* L' opera di Luigi Vanvitelli nel convento e nella chiesa di S. Agostino in Roma // *Studi Romane*. 1974. 22. P. 322–323.

²⁸ *Di Stefano R.* Antonio Rinaldi...

²⁹ *Кючарианц Д. А.* Антонио Ринальди. 1976. С. 7.

³⁰ *Кючарианц Д. А.* Антонио Ринальди. 1984. С. 21.

³¹ РГИА, ф. 468, оп. 1, д. 3898 (1783 г.), л. 143.



Ф. И. Шубин. Портрет Антонио Ринальди.
Санкт-Петербург, Государственный Русский музей

О ПЕРВЫХ ФИГУРАТИВНЫХ НАДГРОБИЯХ В РОССИИ

Эта история началась в начале 1990-х гг., когда я неожиданно получил письмо от г-на Бернарда Блэка – антиквара и известного специалиста по истории французской скульптуры XVIII в. Коллега просил меня выяснить, сохранилось ли в России надгробие Екатерины Голицыной работы Луи Клода Вассе.¹ Не составило большого труда установить с помощью литературы на русском языке, что такое надгробие ранее находилось в Благовещенской церкви Александро-Невской лавры в Петербурге, вместе с гробницей Анастасии Гессен-Гомбургской работы Огюстена Пажу. В настоящее время первое надгробие утрачено и от него сохранилась только эпитафия (в Музее городской скульптуры в Петербурге), второе же хранится ныне в Эрмитаже и считается первым надгробием, украшенным фигуративным рельефом, которое попало в Россию.² Эти сведения я и сообщил своему коллеге, обещав при случае произвести разыскания в архивах, впрочем, без особых надежд на успех.

Работая в архивах Москвы, я наряду с прочими делами мог уделить внимание поиску материалов о Екатерине Голицыной и ее родственниках. Без этих сведений дальнейшая история может оказаться не совсем понятной.

В 1700 г. после неудачного для молодой русской армии сражения под Нарвой в плен к шведам попал русский генерал князь Иван Трубецкой. Ему было суждено остаться в Швеции до 1718 г., когда он получил возможность вернуться на Родину, однако условия его содержания в плену нельзя назвать очень тяжелыми. В частности, около 1705 г. к нему смогла приехать жена с дочерью Анастасией, родившейся в 1700 г. Здесь девочка воспитывалась вместе со своим единокровным братом Иваном, родившимся в 1704 г. от связи Трубецкого с шведской баронессой. В соответствии с русской традицией Иван получил фамилию Бецкой, под которой впоследствии и вошел в историю России. Анастасия и Иван, таким образом, не только провели детство вместе, но и получили в Швеции превосходное европейское образование.

14 января 1720 г. состоялась свадьба Анастасии Трубецкой и 46-летнего князя Дмитрия Кантемира, бывшего правителя Молдавии, во время Прутского похода 1711 г. перешедшего на русскую службу и потому

потерявшего свои владения. Кантемир, известный также как писатель и философ, пользовался большим уважением Петра Великого. Поэтому не должно удивлять, что царь стал восприемником Екатерины, дочери Анастасии и Дмитрия, родившейся 8 ноября 1720 г.

Дмитрий Кантемир умер 21 августа 1723 г., не оставив определенного завещания, которое разделило бы его имущество между Анастасией и сыновьями князя от первого брака, среди которых был и знаменитый поэт Антиох Кантемир. Имущественные споры, произошедшие между наследниками, были решены в пользу Анастасии только в 1736 г., не без учета политической ситуации в России этого времени. Возможно, полученное наследство способствовало второму браку княгини: в 1738 г. она вышла замуж за ландграфа Людвига Вильгельма Гессен-Гомбургского, находившегося на военной русской службе. После свадьбы супруги, вместе с Бецким, уехали из России за границу и вернулись сюда только в 1741 г.

Екатерина Кантемир в 1751 г. вышла замуж за князя Дмитрия Михайловича Голицына, сына фельмаршала, представителя одной из самых влиятельных и знатных русских семей. После опалы, постигшей Голицыных в правление Анны Иоанновны, они к этому времени уже вернули себе прежнее положение при дворе. В частности, на свадьбе Екатерины и Дмитрия присутствовала императрица Елизавета.

В 1755 г. скончалась Анастасия Гессен-Гомбургская (урожденная Трубецкая). Ее похоронили в Благовещенской церкви Александро-Невского монастыря в Петербурге, а вскоре супруги Голицыны попросили разрешения уехать за границу для «поправки плохого самочувствия». Они покинули Россию вместе с Бецким, так и не женившись, и прибыли в Париж 21 ноября 1756 г. Здесь они были приняты в высшем свете и при французском дворе. Возможно, это объясняется старыми связями Бецкого, но не исключено, что их положение в Париже упрочила и яркая индивидуальность Екатерины Голицыной, которая считалась превосходной клавесинисткой и, по словам современников, могла соперничать с лучшими итальянскими виртуозами в пении. В Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве хранится портрет Екатерины Голицыной работы Луи Мишеля Ван Лоо. Она представлена здесь сидящей с собачкой и опирающейся на клавесин. Сохранились свидетельства о дружбе Голицыной с известной драматической актрисой Ипполитой Клерон.

Пребывание четы Голицыных во Франции было использовано русским правительством, и с конца 1759 г. на Дмитрия Михайловича были возложены обязанности русского посла в Париже (напомним, что в 1738–1744 гг. этот пост занимал Антиох Кантемир, сводный брат Екатерины). В августе 1761 г. Дмитрий Голицын получил новое дипломатическое назначение – быть полномочным представителем России в Вене. Однако

он не смог отправиться в Австрию из-за тяжелой болезни супруги. Ее состояние было настолько тяжелым, что 26 сентября 1761 г. она составила завещание. В письме к вице-канцлеру (и кузену) Александру Михайловичу Голицыну из Парижа от 12 октября 1761 г. Дмитрий Голицын сообщал о некотором улучшении в состоянии здоровья жены (перевод с французского): «...ее болезнь немного уменьшилась, но она остается еще очень серьезной и откладывает снова мой отъезд в Вену, нежность, которую я питало к г-же де Галицин, не позволяет мне ее покинуть, пока я не увижу ее вне всякой опасности...».³ К несчастью, это улучшение здоровья оказалось времененным, и 2 (13) ноября 1761 г. княгиня Екатерина Голицына скончалась. По-видимому, муж тяжело переживал ее смерть. На следующий день он писал А. М. Голицыну о своей глубокой скорби из-за потери «человека, который составлял мое самое большое счастье, благодаря своей нежности ко мне и благодаря своим добродетелям, которые каждый день давали мне повод для восхищения...» (перевод с французского).⁴

В своем завещании Екатерина Голицына назначила главным наследником мужа, которому было оставлено недвижимое имущество, включая деревни и крестьян. Кроме того, 40 000 р. Голицына завещала своему дяде Бецкому, который, как мы видели, был очень с ней близок. Важным для характеристики Екатерины Голицыной как дамы эпохи Просвещения явилось выделение специальной суммы на посылку в Европу русских юношей для изучения медицины. Ей же, по-видимому, принадлежала мысль об учреждении в Москве больницы, впоследствии основанной ее супругом и известной под названием Голицынская больница.⁵

Однако на самом деле долги Екатерины Голицыной были огромны и исчислялись грандиозной суммой в 197 729 р., причем в эту сумму входили и деньги, взятые еще ее матерью в долг у Бецкого (23 000 р.). В конце 1762 г. Дмитрий Голицын подал реляцию Екатерине II, прося оплатить долги его умершей супруги из казны, и сумел добиться положительного решения.⁶

Вскоре после похорон жены Дмитрий Голицын уехал в Вену, где в течение долгих лет оставался на посту русского посла. В Австрии он и умер в 1793 г. Все же осенью 1762 г. он вернулся в Париж, чтобы присутствовать при отправлении в Петербург останков своей супруги. 20 декабря того же года ее погребли в Благовещенской церкви Александро-Невского монастыря в Петербурге, рядом с могилой ее матери, похороненной здесь же семью годами ранее, 2 декабря 1755 г.⁷

Мы остановились столь подробно на истории жизни Екатерины Голицыной, чтобы можно было лучше понять взаимоотношения этих людей – выдающихся русских людей своего времени, а также чтобы по достоинству оценить их высокую, поистине европейскую культуру.

До недавнего времени считалось, как уже отмечалось ранее, что мраморное надгробие Анастасии Гессен-Гомбургской, хранящееся ныне

в Эрмитаже, является первым по времени надгробием с фигуративным рельефом, исполненным для России западноевропейским мастером и установленным в православной церкви.⁸ Композиция состоит из двух не связанных друг с другом изображений. Верхний регистр представляет фигуру Минервы в высоком рельефе. Она стоит, в профиль к зрителю, слегка отставив назад правую ногу, перед алтарем с крупной надписью «IMMORTALITATI» (от латинского слова «immortalitas» – «бессмертие») и латинской же эпиграфией, написанной мелким шрифтом. Богиня приносит на алтарь ленту, вероятно, ордена св. Екатерины. По свидетельству Н. Н. Врангеля, еще в начале XX в., как и во времена Бецкого, вместе с рельефом в Академии художеств хранилась золотая шкатулка индийской работы XVII в. с эмалью, украшенная бриллиантами и изумрудами, предназначавшаяся для ордена св. Екатерины.⁹ Фон рельефа в основном гладкий, только справа представлено дерево с обломленной ветвью (символ безвременно прерванной жизни) и под ним – герб.

Напротив, в нижней части плиты, трактованной как стилобат, изображено действие, представляющее большой исторический интерес. Скульптор показал здесь Дворцовую площадь в Петербурге и Зимний дворец (слева), впрочем, трактованный совершенно в духе французской архитектуры и украшенный двухэтажным портиком с колоннами. К нему направляется группа солдат с ружьями на плечах, руководимая женщиной в длинном платье. Так скульптор изобразил переворот 25 ноября 1741 г., приведший на русский престол царицу Елизавету Петровну. Хотя заказчик монумента и намекал тем самым на участие Анастасии Трубецкой в государственном перевороте, нам не удалось найти никаких свидетельств о ее роли в этих исторических событиях. Рельеф подписан известным французским скульптором Огюстеном Пажу и датирован 1759 г.¹⁰

Современный исследователь отмечает классический характер композиции, созданной вскоре после возвращения Пажу из Рима и отражающей воздействие произведений Александра Альгарди. Фигуративная композиция в нижней части монумента, по его мнению, основывалась на медали Тимофея Иванова, посвященной восшествию на престол Елизаветы.¹¹

Традиционно считалось, что рельеф работы Пажу и украшал могилу Анастасии Гессен-Гомбургской в церкви Благовещения, где соседствовал с мраморным монументом в память ее дочери Екатерины Голицыной, установленным в той же церкви несколько позднее. Имя автора этого последнего надгробия не называлось в русской литературе, но давно было известно историкам французского искусства – Луи Клод Вассе.¹² Этот скульптор принадлежал к числу наиболее крупных мастеров французской пластики поколения, которое предшествовало поколению Пажу и Гудона. Вместе с тем до публикаций Б. Блэка творчество Вассе не привлекало к себе пристального внимания исследователей.¹³

Тщательное изучение русской литературы, а также и архивных источников позволило отвергнуть традиционную точку зрения о том, что

рельеф Пажу находился в Благовещенской церкви. Так, Г. Байер в своей книге о жизни Константина Кантемира (сводного брата Екатерины Голицыной), опубликованной в 1783 г., приводит латинскую эпитафию Анастасии Гессен-Гомбургской, которая совершенно не соответствует надписям на стеле работы Пажу.¹⁴ С другой стороны, рельеф работы Пажу уже в 1765 г. находился в Академии художеств, куда его еще раньше подарил сам И. И. Бецкой.¹⁵ Из этого следовало предположение о том, что в Благовещенской церкви, по-видимому, находилось совсем другое надгробие Анастасии Гессен-Гомбургской.

Нам удалось найти среди бумаг фонда Голицыных в Архиве древних актов в Москве рисунок двух надгробий из Благовещенской церкви.¹⁶ Хотя рисунок не отличается большими художественными достоинствами и выполнен скорее любителем, чем профессионалом, он обладает ценностью подлинной натурной зарисовки. Заголовок его обозначает сюжет со всей определенностью: «Рисунок монументов, поставленных в С. Петербурге в александроневском монастыре 1. Княгини Настасьи Ивановны Трубецкой, вдовствующей архидукс Гессен-Гомбургской. 2. Дочери ее княгини Екатерины Дмитриевны Голицыной, урожденной Кантемировой».¹⁷ Над рисунком лежащей девушки, плачущей над погребальной урной, значится надпись: «в стене при входе в церковь на правой стороне»; в то время как над изображением стоящей женской фигуры, держащей медальон у колонны с обломленным верхом, было написано: «на левой стороне таким же образом». Вторая композиция не имеет ничего общего с рельефом Пажу. Тем не менее вполне читаемая эпитафия по-русски и по-латыни, безусловно, относится к Анастасии Гессен-Гомбургской и гласит: «Всюлюбезнейшей сестре Анастасии рожденной княжне Трубецкой сию печали память прискорбнейший брат пост[авил]».¹⁸ Таким образом, найденный нами рисунок окончательно подтверждал, что рельеф работы Пажу, хранившийся с 1765 г. в Академии художеств и в 1926 г. переданный в Эрмитаж, представлял собой лишь кенотаф. Подлинное же надгробие, находившееся в Благовещенской церкви, очевидно, было заказано Бецким какому-то другому скульптору.

Найденные нами рисунки давали ключ к загадке надгробий Анастасии Гессен-Гомбургской и Екатерины Голицыной. Поэтому, когда я показал эти рисунки г-ну Блэку, специально занимавшемуся изучением творчества Вассе, он вскоре сообщил мне о возможном авторстве Вассе для надгробия Анастасии из Благовещенской церкви, а некоторое время спустя опубликовал об обоих монументах специальную статью под выразительным названием: «Гробницы Вассе для двух русских княгинь. Монументы Трубецкой и Голицыной: новые открытия и старая тайна».¹⁹

Дело в том, что несовершенные рисунки из Архива древних актов дали возможность идентифицировать подготовительные рисунки Вассе, созданные в процессе работы над обоими надгробиями, а также уточнить

историю их создания. Так, в собрании Рейксмузеума в Амстердаме хранится рисунок Вассе сангиной, считавшийся ранее произведением Бушардона и близкий по композиции зарисовке из Архива древних актов. Очень примечательно, что надпись под рисунком по-латыни полностью соответствовала надписи, запечатленной на московском рисунке («*Di-lectissimo sorori Anastasia principi Trubetskoy nata, hoc doloris monumentum frater moltissimus posuit*»).²⁰ Пожалуй, еще удивительнее оказалась информация каталога парижского Салона 1759 г., в котором, кстати, Пажу показал впервые свое надгробие, «представляющее княгиню Гессен-Гомбургскую в виде Минервы».²¹ Оказывается, что здесь же экспонировалась модель гробницы, принадлежащая Вассе, описанная следующим образом: «Здесь можно видеть Признательность, которая, написав эпитафию одному Другу, прикрепляет его Медальон к стволу; у ее ног находится Цапля, символ этой Добродетели».²² Если это описание упоминает еще не названного Друга (мужчину) и ствол дерева (а не колонну), все же не вызывает сомнений, что оно чрезвычайно близко к рисункам из Амстердама и Москвы. Бецкой, находившейся в 1759 г. в Париже и, очевидно, уже заказавшей надгробную стелу своей сестры Пажу, должен был посетить Салон и видеть оба произведения. Нам неизвестно, какими соображениями руководствовался он, заказав Вассе и второе надгробие. Возможно, рельеф Пажу показался ему слишком камерным, и он предпочел более монументальную композицию Вассе (как видно из размеров на московском рисунке, это надгробие имело высоту около 6 футов, т. е. около 180 см).

О том, что именно Бецкой был заказчиком надгробия Анастасии Гессен-Гомбургской работы Вассе, свидетельствует не только эпитафия. Б. Блэку принадлежит очень тонкое наблюдение, подтверждающее этот вывод. В свое время Бецкой заказал в Париже шведскому живописцу Александру Рослину свой портрет и портрет своей сестры. Они были выполнены в Париже, очевидно, в 1757 г. и повторены позднее еще несколько раз. На портрете Бецкого, который до начала 1930-х гг. находился в собрании Академии художеств в Петербурге, а затем был продан за границу и ныне принадлежит частному собранию в Швеции, будущий президент Академии изображен сидящим за столом, на котором стоит надгробие работы Пажу (вероятно, модель в гипсе). Однако на заднем плане зоркий взгляд исследователя обратил внимание на фрагмент рисунка или гравюры, висящей на стене. Нет никакого сомнения, что здесь представлена часть фигуры «Признательности» с характерным рисунком драпировки, спускающейся вниз. Очевидно, художник изобразил здесь один из предварительных эскизов Вассе к монументу Анастасии Гессен-Гомбургской. Интересно отметить, что чуть выше на портрете работы Рослина запечатлена также висящая на стене гравюра (или рисунок) с портрета любимой сестры, выполненного тем же самым

живописцем. Английский исследователь отмечает, что на более раннем портрете Бецкого работы Рослина еще нет этого изображения, и предполагает, что оно могло быть добавлено не ранее 1759 г., по особому желанию заказчика.²³ Исходя из всего изложенного, можно предположить, что Вассе работал над надгробием, предназначенным для России, сразу после 1759 г. и закончил его в мраморе в 1760 или 1761 г.

А в Салоне 1763 г. Вассе экспонировал уже мраморное надгробие Екатерины Голицыной, которое полностью соответствовало московскому рисунку: «Женщина, лежащая на квадратном подножии и плачущая над урной, которую она прикрывает своей драпировкой. Эта фигура, исполненная в мраморе и имеющая пропорции 4 фута 6 дюймов, составляет часть гробницы госпожи княгини Голицыной».²⁴ В том же Салоне Вассе выставил также «Рисунок, представляющий ансамбль гробницы госпожи княгини Голицыной».²⁵

Надгробие Екатерины Голицыной работы Вассе, показанное в Салоне 1763 г., вызвало всеобщее восхищение современников. В ходе восторженных откликов выделяется мнение Дени Дидро, писавшего о нем: «Ее горе глубоко, ее вид трогает. Какая печаль на лице! Оно долго не обретет спокойного выражения. Поза проста и естественна, положение рук и одеяния хороши, верхняя часть тела грациозно склонена, никакой судорожной напряженности. Кажется, что на ее месте иная поза невозможна...».²⁶

Оказалось, что к гробнице Екатерины Голицыной существуют по крайней мере два подготовительных рисунка, выполненных, без сомнения, самим Вассе. Рисунок из Высшей школы изобразительных искусств в Париже, происходящий из собрания М. Поляковича, еще в 1989 г. был опознан Г. Шерфом в качестве подготовительного к надгробию русской княгини. В деталях он, по-видимому, отличается от окончательного варианта, но поза лежащей женщины и местоположение медальона уже намечены художником. Рисунок подписан именем Вассе и назван им «замыслом надгробия» («*pensee de tombeau*»).²⁷ Другой рисунок, лишенный подписи, может рассматриваться как окончательный вариант надгробия, включающий латинскую эпитафию (в собрании Дж. Горвитца в Бостоне).²⁸ Он почти во всех деталях соответствует рисунку монумента, хранящемуся в Архиве древних актов. Здесь же присутствует и эпитафия в той же самой форме.

Б. Блэк считает, что заказчиком надгробия Екатерины Голицыной мог выступить Бецкой. При этом он ссылается на информацию, которую дает современник скульптора, П. Ж. Мариэтт, указывавший: «Это покровительству г-на де Кейлюса он [Вассе] обязан тем, что он работал для России, я имею в виду гробницу княгини Голицыной, рожденной Трубецкой и умершей в Париже, которую ему заказал генерал Бетцкий, дядя этой дамы».²⁹ По нашему мнению, сведения Мариэтта на сей раз не-

точны, на что указывают по меньшей мере два обстоятельства. Во-первых, эпитафия Екатерины Голицыной, повторенная на двух рисунках и сохранившаяся в фондах Музея городской скульптуры в Петербурге, явно свидетельствует о скорби мужа, а не дяди, и в переводе гласит: «Этот холодный камень слезами омывает страдающий супруг». С другой стороны, такая же надпись и подобное же изображение плакальщицы присутствуют также на обороте медали в память Екатерины Голицыной, выполненной парижским медальером Жозефом Шарлем Реттье и входившей в серию медалей, посвященных членам семьи Голицыных из пяти медалей.³⁰ Очевидно, что заказчиком такой серии мог выступать только Дмитрий Михайлович Голицын, а не Бецкой. По-видимому, он же и заказал Вассе надгробие своей жены, вызвавшее такое восхищение современников. Он мог сделать этот заказ во время кратковременного пребывания в Париже осенью 1762 г., когда он присутствовал при отправке праха Екатерины Голицыной в Петербург.

В результате проведенного исследования удалось уточнить подробности работы Луи Клода Вассе по русским заказам и добавить к списку его произведений надгробие Анастасии Гессен-Гомбургской. К сожалению, оба произведения не дошли до наших дней, и нам не удается даже установить точное время их утраты. Вероятно, это произошло еще в XIX в., когда они могли быть загорожены алтарями и впоследствии просто разбиты на куски. Как уже отмечалось, лишь две эпитафии от надгробий сохраняются в настоящее время в Музее городской скульптуры.

Вместе с тем собранная нами информация показывает неточность мнения о том, что надгробие Анастасии Гессен-Гомбургской работы Пажу стало первым монументом с фигуративным рельефом, попавшим в Россию из Западной Европы. Как мы видели, практически одновременно с ним было привезено и надгробие работы Вассе. Установленное в Благовещенской церкви, оно было, вероятно, более известно любителям искусства, чем кенотаф работы Пажу, находившийся в Академии художеств и доступный главным образом ученикам Академии. Два или три года спустя в той же самой Благовещенской церкви установили и надгробие Екатерины Голицыной, также выполненное Вассе. Все три произведения более чем на десяток лет предшествовали известным монументам Жана Антуана Гудона в память М. М. и М. Д. Голицыных, привезенным в Москву не ранее 1774 г. Уже это обстоятельство указывает на особое значение надгробий Вассе и Пажу, созданных для России. Кроме того, эти произведения должны были оказать определенное воздействие на развитие русской мемориальной пластики.

Интересно заметить, что это влияние проявилось далеко не сразу и скорее относится к произведениям, созданным в конце XVIII в. Так, отзвуки классической фигуры Минервы с кенотафа Пажу заметны в фигурах бронзового рельефа с надгробия А. Ф. Турчанинова, созданного

Иваном Петровичем Мартосом, вероятно, в сотрудничестве с Эдмом Гастклу, около 1792 г. (Лазаревское кладбище Александро-Невской лавры в Петербурге). Юноши и девушки в длинных одеяниях показаны здесь проходящими в торжественной процессии, причем трактовка складок одежды в целом напоминает о рельефе Пажу. Можно указать, например, на фигуру юноши справа, поза и рисунок складок которого выдают знакомство с кенотафом. Пожалуй, еще более похожа разработка складок Минервы и второй девушки справа на рельефе Мартоса.

Влияние лежащей женской фигуры, исполненной Вассу для Петербурга, проявилось еще позднее и довольно неожиданным образом. С именем прославленного архитектора А. Н. Воронихина связывается проект надгробия генерала П. А. Талызина на Лазаревском кладбище Александро-Невской лавры, датирующееся около 1803 г. Венчает памятник бронзовая фигура плакальщицы, рыдающей над урной. Поза ее почти точно повторяет в зеркальном отражении позу девушки с надгробия Екатерины Голицыной работы Вассе. Скульптор, отливавший эту статую, неизвестен. Можно предположить, что он во всем следовал подготовительному рисунку Воронихина, который хранится ныне в Музее истории Санкт-Петербурга. Но как бы то ни было обращение к надгробию работы Вассе 40 лет спустя после его создания, к тому же такого своеобразного художника, каким был Воронихин, не кажется нам случайным и еще раз показывает то важное значение, какое произведения Пажу и Вассе имели для развития русской мемориальной пластики.

Впервые опубликовано: Андрюсов С. О. О первых фигуративных надгробиях в России // Наше наследие. 2004. Т. 69. С. 134–138.

¹ Автор хотел бы воспользоваться моментом, чтобы поблагодарить г-на Бернарда Блэка за сотрудничество, оказавшееся достаточно плодотворным. Коллегам из Лувра г-ну Гийому Шерфу и г-же Изабелле Леруа Жей Леместр автор также благодарен за полезные советы и консультации.

² Ермонская В. В., Нетунахина Г. Д., Попова Т. Ф. Русская мемориальная скульптура. К истории художественного надгробия в России XI–начала XX в. М., 1978. С. 68; Пирютко Ю. М. Благовещенская усыпальница // Исторические кладбища Петербурга: Справочник-путеводитель. СПб., 1993. С. 169.

³ РГАДА, ф. 1263, оп. 1, д. 1128, л. 25.

⁴ Там же, л. 21.

⁵ См.: Демская А. А. История одного забытого завещания // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1990. М., 1992. С. 42 сл.

⁶ АВПРИ, ф. 32, оп. 1, 1762 г., д. 21.

⁷ Богданов А., Рубан В. Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга... СПб., 1779. С. 375, 376.

⁸ Лишь Ю. М. Пирютко в 1993 г. отметил, что надгробие А. И. Гессен-Гомбургской было первым скульптурным памятником, появившимся в России, однако, по данным исследователя, предназначеннное для Благовещенской церкви надгробие так и не было установлено на месте, очевидно, из-за запрета Синода

на скульптурные изображения в храмах (*Пирютко Ю. М. Надгробные памятники: стиль, мастера, заказчики // Исторические кладбища Петербурга. СПб., 1993. С. 70–71.*)

⁹ *Врангель Н. Н. Каталог старинных произведений искусства, хранящихся в Императорской Академии художеств // Старые годы. 1908, приложение. С. 116.*

¹⁰ Государственный Эрмитаж, Отдел западноевропейского искусства, инв. № Н. ск. 948.

¹¹ *Draper J. D., Scherf G. Pajou. Sculpteur du Roi. 1730–1809. Paris, 1997. P. 136, n. 53.*

¹² *Reau L. Histoire de l'expansion de l'art francois moderne. Le monde slave et l'orient. Paris, 1924. P. 183.*

¹³ *Black B. Vasse's «Bambinelli».* London; Atlantic Highlands NJ, 1994.

¹⁴ *Беер (Байер Г.). История о жизни и делах молдавского господаря князя Константина Кантемира...* М., 1783. С. 318.

¹⁵ РГИА, ф. 789, оп. 1, д. 570, л. 14 об.

¹⁶ РГАДА, ф. 1263, оп. 1, д. 7788, л. 1 об.

¹⁷ Там же, л. 1.

¹⁸ Там же, л. 1 об.

¹⁹ *Black B. Vasse's Tombes for Two Russian Princesses. The Troubetskoy-Galitzin Monuments: New Discoveries and Old Mystery // Gazette des Beaux-Arts. Octobre 1996. P. 141–154.*

²⁰ Ibid. P. 148, 153.

²¹ Салон 1759 г., Livret, P. 30, n. 141. (Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de messieurs de l' Academie Royale... A Paris, 1759. P. 30, n. 141).

²² Ibid. P. 28, n. 128.

²³ *Black B. Vasse's Tombes...* P. 150.

²⁴ Салон 1763 года, Livret, P. 33, n. 166. (Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de messieurs de l' Academie Royale... A Paris, 1763. P. 33–34, n. 166).

²⁵ Ibid. P. 34, n. 170.

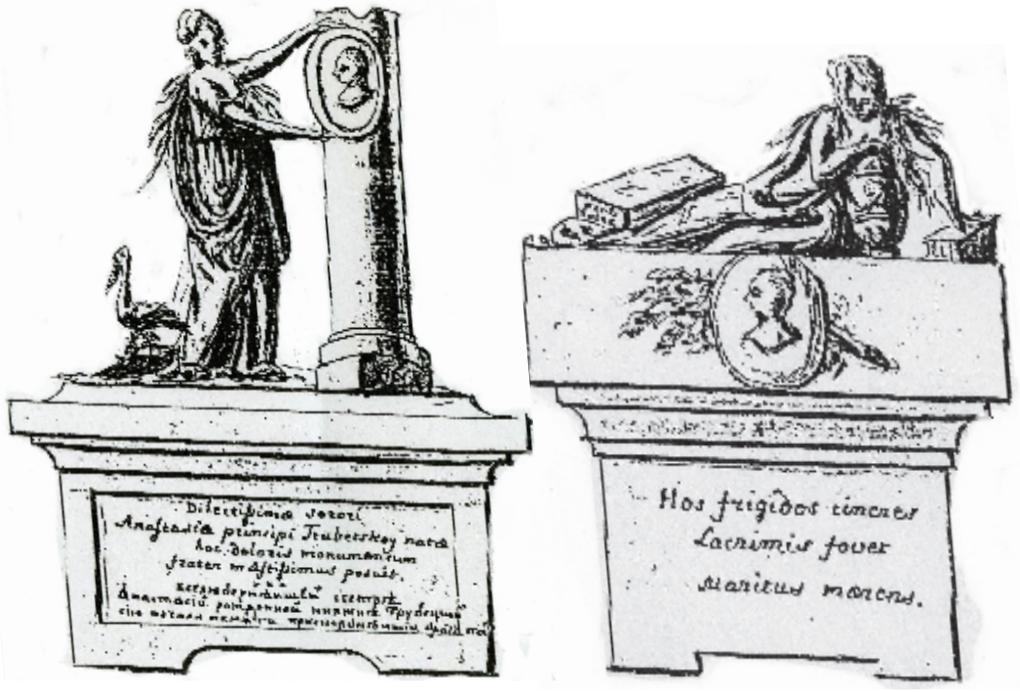
²⁶ Цит. по: *Дидро Д. Салоны.* М., 1989. Т. 1. С. 92.

²⁷ *Maitres francais 1550–1800. Dessins de la donation Mathias Polakovits a l'Ecole des Beauax-Arts.* Paris, 1989. P. 230, n. 95.

²⁸ Ibid. P. 232; *Black B. Vasse's Tombes...* P. 143.

²⁹ *Abecedario P. J. Mariette. Vol. 6 // Archives de l'Art Francais.* Paris, 1859–1860. Vol. 12. P. 42; *Black B. Vasse's Tombes...* P. 151.

³⁰ *Иверсен Ю. Б. Медали в честь русских государственных деятелей и частных лиц.* СПб., 1880. Т. 1. С. 154. № CXXXV.



Неизвестный художник.

Зарисовка надгробий А. И. Гессен-Гомбургской и Е. Д. Голицыной.
Москва, Российский государственный архив древних актов



Луи Клод Вассе.
Эскиз надгробия Е. Д. Голицыной.
Бостон, собрание Дж. Горвитца



Огюстен Пажу.
Кенотаф А. И. Гессен-Гомбургской.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



Вигилиус Эриксен.
Портрет И. И. Бецкого.
Частное собрание



Вигилиус Эриксен.
Портрет А. И. Гессен-Гомбургской.
Частное собрание

АНТИЧНАЯ СКУЛЬПТУРА В РОССИИ В XVIII в.

Как известно, до конца XVII в. Россия не знала круглой скульптуры в полном смысле этого слова из-за запрета православной церкви. Преобразования царя Петра Великого (1672–1725), затронувшие все стороны жизни страны, изменили также положение в области изобразительного искусства. В нарушение древних традиций церковь Знамения Богоматери в селе Дубровицы (под Москвой), построенная по заказу князя Бориса Голицына, в 1690-е гг. была украшена каменной скульптурой в экстерьере и рельефами из стукко в интерьере. Князь Голицын входил в число доверенных лиц молодого царя, который присутствовал также на освящении церкви в 1704 г. Поэтому нет сомнений, что необычная декорация православной церкви была с ним согласована.

Несколько позднее Петр Великий собрал значительную коллекцию произведений скульптуры, в основном предназначенной для украшения царских дворцов и парков. Особенно энергично заказывались и покупались мраморные статуи и бюсты в Венеции. Здесь роль агента Петра выполнял граф Савва Владиславич, в России обычно называвшийся Рагузинским (т. е. из Рагузы) (около 1669/70–1738). Серб по происхождению, он провел юность в Венеции, затем в Константинополе тайно вступил на русскую службу и вновь появился в городе Сан Марко в августе 1716 г. Здесь он организовал прямую торговлю с Россией на кораблях, причем едва ли не самым важным предметом экспорта из Венеции стали именно статуи и бюсты. Значительная часть этой коллекции сохранилась до сих пор, разделенная между Летним садом в Петербурге, Эрмитажем и парками императорских резиденций – Петергофа, Царского Села и Павловска.¹

Вслед за скульптурой вообще Петр Великий проявил интерес и к античной пластике. Возможно, это было связано с его впечатлениями во время второго путешествия по Европе, предпринятого в 1716 г., когда он осматривал античное собрание, например, в Берлине. В письме царя от 8 сентября 1716 г. Рагузинскому поручалось «поискать старинных римских штатов» для приобретения.² В ответном письме от 11 января 1717 г. Рагузинский сообщал, что в Венеции античная скульптура встречается редко.³ Тем не менее летом 1718 г. он смог отправить в Петербург статую Геркулеса, считавшуюся античной и описанную как «Ерколе старого дела».⁴

В начале 1718 г. в Риме появился еще агент Петра Великого, который должен был покупать скульптуру для Петербурга. Это был Юрий Кологривов, отправивший летом 1718 г. из Рима (на одном корабле с упомянутым ранее «Геркулесом») большую партию скульптур, многие из которых были описаны как античные. К сожалению, лишь единицы из этих произведений могут быть отождествлены с сохранившимися до наших дней. Безусловно, античной является древнеримская копия с греческого оригинала, изображающая «Старого крестьянина» (ныне – в Эрмитаже). Вместе с исчезнувшим «Геркулесом» ее можно считать первым произведением античной пластики, попавшим в Россию. Опознается также хранящаяся в Эрмитаже мраморная копия с античного «Спящего гермафродита», находившегося тогда в собрании Боргезе (ныне – в Лувре).⁵

Наибольшую известность получила, благодаря русским публикациям, другая античная статуя, изображавшая Венеру, которую Кологривов приобрел, очевидно, нелегально в конце февраля 1719 г. за скромную цену в 196 скуди. Найденная без рук и с отбитой головой, скульптура поступила для реставрации в мастерскую Пьера Легро, но вскоре конфискована римскими властями. Узнав о случившемся, Петр Великий проявил большую заинтересованность в статуе. По его поручению к делу подключился Государственный канцлер граф Гаврила Головкин, а затем и Рагузинский. Последний обратился за помощью к кардиналу Пьетро Оттобони, с которым был знаком с юности. В результате, аннулировав сделку Кологривова, статую передали Рагузинскому как дар папы Климента XI царю в знак благодарности за помощь католическим миссионерам. В настоящее время статуя, вошедшая в историю под названием «Венера Таврическая» (по имени дворца, в котором находилась в первой половине XIX в.), хранится в Эрмитаже.⁶ Недавно была сделана попытка рассматривать ее как греческую работу II в. до н.э., а не римскую копию.⁷ Приехав в Риме для получения «Венеры» весной 1720 г., Рагузинский приобрел здесь еще две древнеримские статуи – «Венеру» и «Адониса» (они отождествляются с хранящимися ныне в Эрмитаже),⁸ а также несколько копий с антиков.

В то же время следует упомянуть о достаточно амбициозных планах приобретения антиков в Риме, которые, к сожалению, не удалось осуществить. В апреле 1719 г. Кологривов сообщал в Петербург о возможности приобретения части коллекции королевы Христины Шведской у герцога Браччано.⁹ Из этого собрания происходят, например, «Кастор и Поллукс» и «Фавн с козленком» (ныне – Мадрид, Прадо). Позднее эти переговоры продолжил Никола Микетти (1677–1758), римский архитектор, находившийся на русской службе в 1718–1723 гг. и отпущенный в Италию на зимний сезон 1720/21 г. Ему, в частности, поручалось узнать о стоимости копии с конной статуи Марка Аврелия в натуральную величину (с всадником или без него). В свою очередь, Микетти предлагал сделать

копии со знаменитых античных статуй для предполагаемой Академии художеств в Петербурге и обучения «русских людей». Список статуй, предложенных Микетти, в который входили «Геракл Фарнезе» и «Гладиатор Боргезе», ясно указывает, что он ориентировался на гравированное издание знаменитых статуй античности и нового времени 1704 г., которое имелось в библиотеке царя.¹⁰ Можно предположить, что между архитектором и царем происходил какой-то обмен мнениями по вопросам коллекционирования скульптуры. К сожалению, Микетти находился тогда в Риме слишком недолго и не располагал практически никакими деньгами. Единственным приобретением, сделанным Микетти, можно считать античную статую «Аполлона», подаренную Петру Великому кардиналом Оттобони (отождествляется со статуей из Эрмитажа).¹¹

Приведенные нами материалы показывают, что к 1725 г., году смерти Петра Великого, в России находилось небольшое собрание античной пластики. Эти произведения помещались в Гроте на территории Летнего сада, неподалеку от нескольких копий с антиков, украшавших тот же Летний сад. В то же время, если не считать Петра Великого и двух его соратников, князя Александра Меншикова и графа Федора Апраксина, в собраниях которых, по-видимому, тоже были произведения античности, в России мало интересовалась скульптурой вообще, не говоря о древней скульптуре. Последующие правители России также не проявляли большой активности в вопросах приобретения произведений пластики. В случае необходимости они просто использовали статуи и бюсты петровской коллекции, перемещая их во дворцы и сады своих излюбленных пригородных резиденций.

Положение значительно изменилось только к середине XVIII в., когда в России сформировалось новое поколение аристократов, получивших европейское образование и стремившихся совершить свой Grand Tour по Европе. К тому же в 1762 г. благородное сословие было освобождено от обязательной государственной службы, что способствовало путешествиям за границу. Естественно, что во времена таких путешествий приобретались произведения искусства, и некоторые из русскихnobилей становились настоящими ценителями искусства и коллекционерами.

Первым среди коллекционеров нового поколения должен быть назван Иван Шувалов (1727–1797). Став в начале 1750-х гг. фаворитом царицы Елизаветы, Шувалов использовал свое положение, чтобы проводить политику, направленную на развитие образования и просвещения в России. Он, в частности, выступил инициатором открытия университета в Москве (1756 г.) и Академии художеств в Петербурге (1757 г.). Числясь не президентом, а только куратором, он руководил деятельностью Академии в первые годы работы. С приходом к власти Екатерины II в 1762 г. Шувалов впал в немилость и вынужден был отправиться за границу в 1763 г. Его путешествие продолжалось до 1777 г., причем большую часть времени

он провел в Риме. Здесь Шувалов активно занимался приобретением произведений искусства, очевидно, не только для себя, но и для императорских коллекций, а также и для других русских любителей искусства. Начиная с 1766 г. имя «генерала Шувалова» не менее 11 раз встречается среди имен тех, кто получал лицензию на вывоз из Рима художественных ценностей, чаще всего – скульптуры.

9 июля 1768 г. римская газета «*Diaro di Roma*» сообщила о заказе Шуваловым гипсовых слепков со знаменитых скульптур античности и нового времени, разрешение на изготовление которых было получено от правительства. Предполагалось, что формовщики Алессандро Маццони и Бартоломео Мальтавелли (Матавелли) должны исполнить эти слепки в Капитолийских музеях и в Бельведерском дворе Ватикана под руководством архитектора Паоло Пози. Отформованные слепки должны поступить в Академию художеств, которую предполагается открыть в Петербурге.¹² Единственная неточность этой заметки, по-видимому, состоит в том, что Академия художеств была к тому моменту уже открыта. В то же время упоминание имени архитектора Пози сразу указывает на связи Шувалова с передовыми кругами художественной интеллигенции в Риме, видевшими в античном искусстве идеал и образец для подражания. Именно при консультации того же Пози в начале 1750-х гг. аббат Филиппо Фарсетти тоже заказал гипсовые копии со знаменитых произведений античности и нового времени, которые составили Музей Фарсетти, открытый в Венеции 13 июня 1755 г. Эти работы должны были направить на правильный путь молодых художников города Сан Марко, незнакомых с образцовыми произведениями, из-за дальности расстояния до Рима. Можно предполагать, что для Петербурга, отдаленного еще больше от «вечного города», эти образцы должны были иметь еще большее значение.

Как видно из русских документов, формовщикам, работавшим для Шувалова, удалось, кроме статуй Капитолийских музеев и Бельведерского двора, снять слепки также со скульптур Виллы Медичи, Палаццо Фарнезе, Французской академии и Фарнезины. Кроме того, формовщик Антонио Джулиани сделал копии с ряда статуй из галереи Уффици во Флоренции. Эти слепки были доставлены в Петербург в августе 1769 г., вместе с довольно многочисленными мраморными скульптурами и вазами. Судя по всему, гипсовые слепки сразу же поступили в Академию художеств и стали активно использоваться для рисования и копирования ее учениками. В настоящее время в Музее слепков Академии художеств по-прежнему находятся слепки со скульптур, происходящие из заказа Шувалова: «Папирус и его мать», «Ниоба с дочерью», «Галат, убивающий себя и жену», «Лаокоон», «Борцы», «Амур и Психея», «Кастор и Поллукс», а также «Гермес-Антиной», «Арес Лудовизи», «Геракл Фарнезе», «Флора Фарнезе», «Аполлон Бельведерский», «Зенон», «Венера Каллипига», «Фавн с козленком», «Умирающий гладиатор» и, наконец, «Вакх» работы Микеланджело и Якопо Сансовино.

Судьба скульптуры из мрамора, присланной Шуваловым в том же 1769 г., предстает более сложной. Большинство этих произведений оказалось со временем во дворце в Гатчине, строившемся для графа Григория Орлова, фаворита Екатерины II. Позднее дворец стал одной из царских резиденций и использовался особенно активно в конце XIX в. Во время Второй мировой войны он был серьезно поврежден, часть экспонатов погибла, и ныне интерьеры огромного дворца восстановлены лишь частично. К счастью, мы располагаем достаточно подробной описью скульптуры на французском языке, вероятно, составленной под руководством самого Шувалова. Каждое произведение дается здесь с краткой характеристической, которая сообщает, у кого оно куплено и за какую цену.¹³

Если из списка исключить вазы, модели из пробки и книги, то получается, что в «Списке Шувалова» 30 произведений значатся как античные, 7 – как копии с антиков, и только 8 произведений можно отнести к работам современных скульпторов. Кроме того, 12 бюстов древнеримских императоров (ныне – в Государственном музее-заповеднике «Павловск») могут рассматриваться как подражания древнеримским бюстам. Таким образом, ориентация Шувалова на античные памятники не вызывает сомнений. Другое дело, что аутентичность некоторых произведений вызывала сомнения уже в XVIII в. Так, например, группа «Амур и Психея», купленная у скульптора Карло Альбачини за 950 скуди, описывается здесь таким образом: «Очень красивая античная группа, представляющая Амура и Психею. По мнению многих знатоков, она считается лучшей, чем другая в Капитолии; эта последняя имеет реставрированными голову, руку и две ноги, тогда как первая – вся древняя, из мрамора паросских карьеров, заброшенных уже давно».¹⁴ Несмотря на такую аттестацию, в Петербурге группу, очевидно, признали современной и поместили в парк Гатчины, где ее довольно быстро разбили, после чего она действительно приняла античный вид (ныне остатки группы хранятся в запаснике гатчинского дворца).

Как видно из «Списка Шувалова», Карло Альбачини стал одним из основных поставщиков скульптуры для «русского генерала». В частности, у него были приобретены за общую цену в 300 скуди «две статуи, представляющие Флору и Исиду. Эти две статуи скопированы с совершенством из превосходного мрамора».¹⁵ Первая статуя может быть идентифицирована со статуей «Флора», происходящей из основной коллекции и подписанной Альбачини. Вторая статуя, также подписанная Альбачини, была приобретена Эрмитажем через Закупочную комиссию относительно недавно, в 1955 г., и числилась под описательным названием «Женщина стоящая». В действительности статуя представляет собой уменьшенную копию с древнеримской статуи, известной под названием «Исида» (Рим, Капитолийские музеи). Эта статуя, происходящая из раскопок виллы Адриана в Тиволи, пользовалась во второй половине XVIII в. большой

популярностью, о чём свидетельствуют сохранившиеся копии. Обе статуи из Эрмитажа полностью соответствуют той характеристике, которая дается им в «Списке Шувалова». Они действительно скопированы с антиков с большим мастерством, причем мрамор отличается исключительно высоким качеством. Скульптор с удивительной тщательностью передает детали, такие как кувшин в руке Исиды. Виртуозно трактован в обеих статуях также мотив легкой драпировки, под которым ощущается тело. Таким образом, Альбачини предстает перед нами настоящим мастером работы в мраморе.

Среди приобретенных Шуваловым произведений античного искусства самым ценным должен считаться мраморный рельеф римской работы второй половины I в. н. э., известный под названием «Жертвоприношение Тита» (дворец в Гатчине), стоимость которого составляла 790 скуди. Ему дается такое описание: «Другой [барельеф], представляющий Жертвоприношение Тита. Он великолепен и может считаться в числе лучших, которые находятся в Риме. Он найден в Термах Тита, недалеко от статуи Лаокоона. Знаменитый антиквар Винкельман благоприятно говорит о нем в своей книге “Monumenti antichi non editi” на с. 233 и его представляет таблица под номером 178...».¹⁶ Остается отметить, что сведения, приведенные Шуваловым, точны. Барельеф действительно включен в книгу Иоганна Иоахима Винкельмана, вышедшую в свет в 1767 г. Там его владельцем назван английский скульптор Джозеф Ноллекенс, у которого рельеф и приобрел Шувалов. Это обстоятельство само по себе интересно и указывает на то, что Ноллекенс, находившийся в Риме в 1762–1770 гг., не только занимался здесь реставрацией антиков, но и перепродавал отреставрированные им произведения. Сейчас рельеф по-прежнему находится в гатчинском дворце. Еще в XVIII в. его вмонтировали в стену, и поэтому он сильно пострадал во время пожара дворца во время войны. В настоящее время дополнения, сделанные Ноллекенсом, сняты, и судить о них можно только по старым фотографиям. Вернувшись в Россию, Шувалов имел небольшую, но ценную коллекцию антиков, которая была в 1784 или 1785 гг. приобретена Екатериной II. К сожалению, состав ее не совсем ясен, однако из нее происходит мраморный бюст так называемого «Ареса Шувалова» (ныне – в Эрмитаже).

Более скучны сведения о других русских путешественниках, посещавших Рим, обычно с краткосрочными визитами, и приобретавших здесь произведения искусства. Граф Кирилл Разумовский (1728–1803), побывавший в Риме в 1765 г., получал разрешение на вывоз художественных ценностей из Рима только один раз – 18 февраля 1767 г. Это были «два бюста, высеченные современным скульптором».¹⁷ В то же время его интерес к антикам достаточно проявился в известном портрете, исполненном Помпео Батони (подписан и датирован 1766 г., частное собрание), где изображены сразу четыре античные скульптуры из Бельведерского двора – «Аполлон Бельведерский», «Гермес-Антиной», «Лаокоон» и «Клеопатра».

Граф Иван Чернышев (1726–1797), вице-президент Адмиралтейств-коллегии, неоднократно посещал Рим и по крайней мере трижды получал разрешение на вывоз произведений искусства. К сожалению, в большинстве случаев сюжеты статуэток, скульптурных групп и «голов» не указаны в документах. Только в лицензии от 6 марта 1775 г. речь идет о вполне конкретных сюжетах скульптуры – небольших мраморных группах «Амур и Психея», «Сатир и нимфа» и статуэтке «Венера».¹⁸ У нас есть все основания считать, что группа «Амур и Психея» представляла собой копию со знаменитой античной скульптуры из Капитолийских музеев. Среди убранства дворца Чернышева его современник Якоб фон Штелин выделяет «необычайно красивое и дорогое произведение искусства, а именно Психея и Амур, нежно обнимающиеся и целующиеся в натуральную, или по меньшей мере юношескую величину».¹⁹ К сожалению, дальнейшая судьба этих произведений неизвестна.

Важным эпизодом в истории коллекционирования в России явилось путешествие по Европе, совершенное в конце 1781 и в 1782 гг. наследником русского престола великим князем Павлом Петровичем (будущим царем Павлом I) и его супругой Марией Федоровной. По старинной традиции они взяли себе на время путешествия псевдоним графов Северных. Наиболее известный эпизод их путешествия связан с Венецией, где их встречали необычайно торжественно и завершили их визит грандиозным празднеством на площади Сан Марко (19–24 января 1782 г.). В то же время следует отметить, что пребывание графов Северных в Риме было гораздо более продолжительным и гораздо более плодотворным в плане приобретения произведений искусства. Фактически высокие гости побывали в Риме даже дважды, три дня по дороге в Неаполь и с 23 февраля по 14 марта 1781 г., когда они имели возможность достаточно подробно ознакомиться с достопримечательностями «вечного города». Основным чичероне графов Северных был Иоганн Фридрих Рейфенштейн (1719–1793), являвшийся, в числе прочего, художественным советником Екатерины II. Второе пребывание графов Северных в Риме отражено в «Журнале» Рейфенштейна по-французски, хранящемся в архиве Музея-заповедника «Павловск» и недавно опубликованном Н. И. Стадничук.²⁰ Записки Рейфенштейна позволяют день за днем проследить времяпрепровождение Павла Петровича и его жены, хотя и не содержат никаких сведений о той реакции, которую вызывали у них те или иные памятники искусства и архитектуры. Естественно, что кроме музеев и церквей они осмотрели памятники античности – Термы Диоклетиана, Термы Каракаллы, Римский форум, а также посетили Тиволи (куда их сопровождал живописец Якоб Филипп Хаккерт). В то же время в этом «Журнале» отмечены визиты графов Северных в мастерские скульпторов – Карло Альбачини (дважды), Бартоломео Кавачеппи, Луиджи Валадье, Джузеппе Анджелини, Лоренцо Карделли, а также Кристофера Хеветсона, который исполнил в мраморе портретный бюст Марии Федоровны

(подписан и датирован 1784 г., Дворец-музей в Гатчине). По-видимому, наибольшее число заказов при этом получил все тот же Карло Альбачини, ряд произведений которого находится до сих пор в Павловске. Группа «Амур и Психея», повторяющая композицию из Капитолийских музеев, и парные статуэтки «Девочка с гнездом» и «Мальчик с птичкой» (копия со скульптуры из виллы Боргезе, к сожалению, утраченная во время последней войны) были подписаны Альбачини. До недавнего времени спорной казалась атрибуция мраморных статуй Аполлона и девяти муз, также украшающих дворец в Павловске. Тем не менее польская исследовательница К. Микоцка-Рахубова привлекла внимание к дневнику Игнатия Романа Потоцкого, посетившего Рим в 1783 г. Побывав в мастерской Альбачини, он писал о работе мастера над статуями «девяти муз для Великого Князя России».²¹ Это свидетельство современника окончательно решает вопрос об атрибуции статуй из Павловска, созданных Альбачини и его мастерской. Фигуры Аполлона и семи муз восходят к антикам, найденным на так называемой «вилле Кассия» в окрестностях Тиволи. «Эвтерпа» повторяет статую из Художественно-исторического музея в Вене, тогда как «Клио» является инвенцией современного скульптора.²² В Риме графы Северные приобретали также и античную пластику. Традиционно считалось, что большинство приобретений они сделали с помощью Томаса Дженкинса, однако документального подтверждения этому не найдено. На основании имеющихся материалов можно считать, что они купили в Риме следующие антики: вариант «Венеры Капитолийской» (римская копия II в. н. э.), «Эрот, натягивающий тетиву на лук» (римская копия I в. н. э.), в то время как мраморная статуя, значащаяся в документе как «Вакхант с козлом», по-видимому, погибла при пожаре дворца в Павловске в 1803 г.²³

В свите графов Северных находился князь Николай Юсупов (1751–1831), уже ранее побывавший в Италии и потому являвшийся главным консультантом «знатных путешественников» (*illustri viaggatori*) в области изобразительного искусства. Вскоре после возвращения в Россию Юсупов был назначен послом в Турине и находился в Италии с декабря 1783 по 1789 г. В то же время он неоднократно посещал Рим с различными дипломатическими поручениями, в частности, находился в «вечном городе» всю первую половину 1785 г.

Коллекция Юсупова, хорошо документированная, в том числе рисунками, сохранилась в основном объеме, хотя и была разделена между тремя музеями (Эрмитаж, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве, Музей-усадьба «Архангельское» под Москвой). Произведения, некогда входившие в собрание Юсупова, были вновь собраны на выставке, показанной в Москве в 2001 г. и в следующем году – в Петербурге, что позволило достаточно четко очертить состав скульптурной коллекции. Среди антиков, происходящих из собрания Юсупова и ныне хранящихся в Эрмитаже, выделяются торсы юноши, рассматриваемый как римская

работа с оригинала Поликлета, и группа «Ганимед с орлом», датируемая II в. н. э.²⁴ Правда, сведения о времени их приобретения коллекционером отсутствуют. В то же время произведения мастеров, работавших в Риме – Карло Альбачини, Александра Триппеля, Франческо Ригетти, Джакомо и Джованни Дзоффоли, почти наверняка были куплены Юсуповым в 1780-е гг. Большинство среди них составляли копии с антиков. Здесь можно вспомнить, например, произведения Ригетти, такие как парные бронзовые статуэтки «Диоскуров», украшенных колоннами желтого мрамора (датированы 1783 г., «Архангельское»), а также парные статуэтки «Юпитер» (Эрмитаж) и «Юнона» (Хабаровск, Дальневосточный Художественный музей), «Мелеагр» (Эрмитаж), «Флора» («Архангельское») – все датированные 1788 г. По-видимому, к тому же времени относится и мраморный бюст, подписанный Альбачини, представляющий собой копию с так называемого «Умирающего Александра» из Галереи Уффици.²⁵ Уже вернувшись в Россию, князь Юсупов, вероятно, основываясь на более раннем знакомстве, смог заказать Антонию Канове группу «Амур и Психея» и статую «Крылатый Амур». Хотя она является вариантом модели, созданной ранее, еще в конце 1780-х гг., Канова смог предложить здесь оригинальное решение композиции, которое сам называл «новым и элегантным». Работа над обоими произведениями затянулась, и они попали в Россию только в 1802 г. По-видимому, это позволило Канове довести обе работы до полного совершенства в плане полировки и проработки деталей.

Как видно из предыдущего, русские коллекции, включавшие в себя произведения античности, в основном находились в Петербурге, столице русской империи. Однако были и исключения. Одним из них является коллекция князя Александра Голицына (1723–1807), занимавшего пост вице-канцлера. Выйдя в отставку в 1775 г., он перебрался в Москву вместе со своей коллекцией антиков, приобретенных в начале 1770-х гг. Описание его коллекции, опубликованное С. С. Морозовой, содержит не только названия произведений, но также сведения о времени и месте их покупки.²⁶ Согласно описи, составленной, вероятно, во второй половине 1770-х гг., собрание Голицына насчитывало 54 работы. Из них девять мраморных статуй или бюстов считались античными, а восемнадцать скульптур – копиями с антиков. Тринадцать бронзовых произведений владелец считал древними, хотя, скорее всего, они также являлись копиями. Четыре бронзы восходили к моделям Джамболоньи и одиннадцать мраморных произведений бесспорно относились к новому времени (в том числе созданные Робером Ле Лорреном, Пьетро Браччи, Бартоломео Кавачеппи). Интересно отметить, что девять древних скульптур по поручению Голицына купил в Риме у Гэвина Гамильтона Конрад Рене Кох. В пяти случаях опись указывает точную дату покупки – 10 августа 1771 г., другие приобретения не датированы столь точно. Кох, воспитатель князя Николая Голицына, племянника вице-канцлера, находился в Риме вместе

со своим воспитанником в 1771–1772 гг. В письме к А. Голицыну от 22 сентября 1771 г. на французском языке он рассказывал, к сожалению, в самой общей форме, о своих впечатлениях от Рима. В этом письме упоминается Иван Шувалов, с которым он встречался, а также имена ряда современных скульпторов. Как представляется, наиболее тесные контакты Кох имел с Бартоломео Кавачеппи, который исполнил для А. Голицына портретные бюсты Екатерины II (Москва, Государственная Третьяковская галерея), князя Михаила Голицына, отца заказчика (Ростов-на-Дону, Областной музей изобразительных искусств), а также самого вице-канцлера (Москва, Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) и Цицерона (утрачен).²⁷ Интересно отметить, что по крайней мере четыре антика, попавшие в собрание Голицына от Гамильтонса, подтверждаются самим шотландцем. В списках скульптуры, проданной им «Monsieur de Cock for Muscovie [Господину де Коку для Московии]», упоминаются «Statue of a Cupid», «A Faun Small», «Head of Juno», найденные в Пантанелло. Они должны соответствовать аналогичным произведениям из собрания Голицына. В то же время статуя Аполлона, обозначенная Гамильтоном как «Apollo Small Life», не находит подобной себе в описи коллекции Голицына.²⁸ Можно предположить, что вице-канцлер уступил статую кому-то из русских коллекционеров. Из письма А. Голицына к Рейфенштейну от 11 сентября 1772 г. видно, что произведения, посланные из Рима, дошли до Петербурга с большими повреждениями и даже в обломках.²⁹

К сожалению, коллекция Александра Голицына была раздроблена уже в начале XIX в. В последние годы жизни князь начал строительство особого здания для своего собрания, которое располагалось во дворе основанной им же Голицынской больницы. Строительство завершил в 1810 г. племянник вице-канцлера, князь Сергей Голицын. Однако он же в 1816–1818 гг. распродал коллекцию, оставив в больнице лишь портреты своих предков и родственников. Поэтому антики, принадлежавшие А. Голицыну, за редкими исключениями, ныне не идентифицируются. По-видимому, мраморный бюст Мелеагра, числившийся в описи собрания А. Голицына, потом вошел в состав Голицынского музея, созданного уже следующим поколением семьи Голицыных и купленного в полном составе для Эрмитажа в 1886 г.³⁰ Еще одну идентификацию мы можем предложить для бюста, приобретенного Кохом у Гамильтонса в Риме. В описи коллекции Голицына он значился как «Персей с золочеными бронзовыми крыльями на голове».³¹ По-видимому, на самом деле этот бюст изображал не Персея, а Гермеса, причем важным его признаком являлись именно бронзовые крыльшки на голове. Подобный бюст хранится ныне в Эрмитаже. Он был приобретен в 1852 г. из собрания Ивана и Агриппины Лаваль в Петербурге.³² Можно предположить, что бюст поступил в эту коллекцию, довольно известную в первой половине XIX в., после продажи собрания А. Голицына.

Приведенные материалы интересно дополнить сведениями о деятельности банкира Гаспаре Сантини (1733/34 – 1794), русского консула в Риме и Чивитавеккии (с декабря 1781 г.). В переписке Сантини с руководителями Коллегии иностранных дел графом Иваном Остерманом и князем Александром Безбородко нередко упоминаются произведения искусства, в том числе и античного, приобретаемые как для Екатерины II, так и для самого Безбородко, страстного коллекционера. Так, в начале 1781 г. Сантини купил у Джованни Вольпато античную статую Цереры, предназначавшуюся для царицы (она не идентифицируется). В феврале 1783 г. консул сообщал Безбородко о направленных к нему двух вазах красного порфира и двух бюстах «Гения» и «Сафо». Вазы были приобретены у скульптора Антонио Блази, а бюсты – у Карло Альбачини, которого поэтому следует считать их автором. По-видимому, бюст, считавшийся изображением Сафо (копия с оригинала в Национальном Археологическом музее в Неаполе), теперь находится в Летнем саду.³³

Как ранее Шувалов, Сантини довольно регулярно обращался к римским властям за разрешением на вывоз произведений искусства. Хотя из документов не ясно, для кого предназначались экспортируемые работы, скорее всего, они должны были адресоваться русским коллекционерам. Так, в марте 1773 г. вместе с вазами, столами и пьедесталами (*scabelloni*) Сантини вывозил десять бюстов, по-видимому, современной работы (сюжеты не указаны).³⁴ Список, представленный консулом 31 октября 1787 г., гораздо более конкретен: «...античная статуя Аполлино... Бюст Венеры и нимфа. Копия с Ганимеда из Пио-Клементинского музея. Два античных бюста, Антонина Пия и Сабины; другие античные пять голов... оценены в 450 [скуди]».³⁵ 19 декабря того же года речь шла о лицензии на вывоз «одного камина, девяти муз маленького размера и двух групп с фигурами примерно в три пальма, все современной работы».³⁶ 8 мая 1789 г. Сантини хлопотал об экспорте «некоторых мелких бронз и мрамора, обработанных для использования как “deser”, то есть 24 бюстов... из бронзы... 10 небольших чащ, 21 вазы... 26 фигурок из фонтана на Монте Кавалло» на общую сумму в 200 скуди.³⁷

Р. Карлони приводит материалы, свидетельствующие о том, что после смерти Сантини, последовавшей в октябре 1794 г., в его дворце находились многочисленные произведения скульптора Джованни Антонио Берте († 1803), представляющие собой копии с антиков: «Аполлон Бельведерский», «Геракл Фарнезе», «Гермафронт Боргезе», «Сражающийся гладиатор», «Умирающий гладиатор», «Венера из Флоренции», «Сидящая Агриппина», «Вакх и Ариадна», «Амур и Психея» и др. По мнению исследовательницы, Берте имел договор с Сантини, способствовавшим продаже его работ. При этом можно предполагать, что главными клиентами Сантини и Берте должны были быть русские путешественники. Как указывает Р. Карлони, после смерти Сантини статуи и группы

вернулись к Берте, который в 1798 г. продал группу «Амур и Психея» с помощью Винченцо Пачетти.³⁸

Активность русских коллекционеров на антикварном рынке в Риме, о которой шла речь ранее, находится в странном противоречии с почти полным отсутствием интереса к античной пластике у царицы Екатерины II. Действительно, с большим энтузиазмом приобретая картины для созданного ей Эрмитажа (датой основания которого считается 1764 г.), она в течение почти двух десятилетий не стремилась покупать для своего музея античной скульптуры. Сама императрица в письме к скульптору Этьену Морису Фальконе от 3 августа 1767 г., обсуждая его модель для знаменитого в будущем конного монумента Петру Великому, в шутливой форме признавалась в своем непонимании пластики: «Это, может быть, первая хорошая статуя, которую я увижу в моей жизни. Как же можете Вы быть довольны столь ничтожным одобрением? Последний школьник смыслит больше меня в Вашем искусстве».³⁹

Только с начала 1780-х гг., возможно, под влиянием своих молодых фаворитов, Александра Ланского и Александра Дмитриева-Мамонова, Екатерина II страстно увлеклась коллекционированием резных камней, как современных, так и античных. Примерно тогда же ею были сделаны крупные покупки античной пластики. Здесь следует напомнить о небольшой коллекции антиков, вывезенных из Рима Иваном Шуваловым, которая была куплена царицей в 1784 или 1785 гг. Гораздо более важным событием стало приобретение в Англии большого собрания скульптуры, принадлежавшего Джону Лайд Брауну, одному из директоров Английского банка. Сам Лайд Браун, по-видимому, посетил Италию лишь дважды – в 1753 и 1776 гг., но в формировании его коллекции принимали активное участие такие знатоки, как Томас Дженкинс, Гэвин Гамильтон и Бартоломео Кавачеппи. Как свидетельствуют каталоги собрания, датирующиеся соответственно 1768 и 1779 гг., особенно много приобретений было сделано Лайд Брауном в 1770-е гг. К сожалению, мы не располагаем никакой информацией, объясняющей причины этой покупки, и никакими письмами, свидетельствующими о переговорах с Лайд Брауном. Лишь два документа, фиксирующие перевод денег за коллекцию в 1783 и 1785 гг., позволяют уточнить настоящую дату этого важного приобретения, на самом деле очень обогатившего античные собрания России.⁴⁰

Достаточно характерно, однако, что и скульптура из собрания Лайд Брауна не попала в XVIII в. в Эрмитаж, который, по-видимому, рассматривался Екатериной II почти исключительно как пинакотека. При жизни царицы античные мраморы из собрания Лайд Брауна, так же как и современные статуи и бюсты, в том числе работы Жана Антуана Гудона, размещались не в Петербурге, а в Царском Селе в павильоне под названием Гrot, построенном еще в середине века по проекту Франческо Бартоломео Растрелли.

После смерти Екатерины II, последовавшей в ноябре 1796 г., на русский трон вступил ее сын Павел I. Как представляется, Павел I, совершивший длительное путешествие по Европе, относился к античности с гораздо большим энтузиазмом, чем его мать. Достаточно напомнить, что именно он выступил инициатором приобретения в Венеции знаменитого собрания Фарсетти, включавшего в себя слепки с известных произведений античности и нового времени, а также эскизы и модели мастеров барокко. Эти произведения были привезены в Петербург в 1800 г. и были переданы в Академию художеств. Не довольствуясь существовавшими ранее императорскими дворцами, Павел приступил к строительству Михайловского замка, который должен был стать новой величественной резиденцией царя. На строительные работы были выделены огромные денежные средства, одновременно закупались и заказывались произведения искусства, которые должны были украсить замок, законченный в самом начале 1801 г. Павел I, ненавидевший Царское Село, приказал расформировать коллекции пластики в Царском Селе. Значительное число антиков при этом попало в расположенный поблизости Павловск, остававшийся излюбленной резиденцией царя. В то же время уже с июня 1797 г. статуи и бюсты из Царского Села стали поступать в Петербург, где со временем их помещали на почетные места в Михайловском замке. Сюда же попали антики из коллекции Петра Великого, до начала XIX в. хранившиеся в Гrotte Летнего сада. Важным дополнением скульптурной коллекции, собранной в Михайловском замке, стали также мраморные копии со знаменитых антиков в размер оригинала, исполненные скульптором из Каррары Паоло Андреа Трискорния (1757–1833) или в его мастерской, по-видимому, по специальному заказу из Петербурга.

Михайловский замок недолго оставался местом, где объединились императорские коллекции скульптуры. В марте 1801 г. Павел I в результате дворцовского переворота был убит в своей резиденции. После этого художественные сокровища, включая произведения пластики, в течение нескольких лет вывозились из Михайловского замка, в основном в Таврический дворец, на долгие годы ставший хранилищем царских коллекций. По мере необходимости отсюда брали статуи и группы для украшения других дворцов. Так, группа «Лаокоон» (подписана Трискорния и датирована 1798 г.), статуя «Спящая Ариадна» (подписана), а также лишенные подписи, но поступившие с той же партией статуи «Умирающий гладиатор», «Германик», «Аполлино», «Венера Каллипига» были установлены в Зимнем дворце при его восстановлении после страшного пожара 1837 г. Парные статуи «Аполлона Бельведерского» и «Дианы» попали в Летний сад, а «Геракл Фарнезе» и «Флора Фарнезе» – в Александровский сад перед Адмиралтейством, тем самым можно констатировать, что античная скульптура, выйдя из дворцов, украсила город. Большинство же произведений античной пластики пребывало в Таврическом дворце

до середины XIX. С открытием в феврале 1852 г. Императорского публичного музея – Нового Эрмитажа в нем была организована первая музейная экспозиция античной скульптуры, включившая в себя все лучшие произведения, приобретенные в течение XVIII в.

Впервые опубликовано в каталоге выставки: *Roma e l'Antico. Realta e visione nel '700. Ginevra – Milano*. 2010. Р. 81–90.

¹ *Андросов С. О.* Петр Великий и скульптура Италии. СПб., 2004.

² Там же. С. 100.

³ Там же. С. 104.

⁴ Там же. С. 119.

⁵ О деятельности Кологрикова см.: Там же. С. 246–271.

⁶ *Андросов С. О.* Итальянская скульптура в собрании Петра Великого. СПб., 1999. С. 92–116. См. также статью «История “Венеры Таврической”» в наст. сборнике.

⁷ *Круглов А. В.* Венера Таврическая как греческий подлинник // Горный журнал. 2004. С. 9–14.

⁸ *Неверов О. Я.* Памятники античного искусства в России петровского времени // Культура и искусство России петровского времени. Л., 1977. С. 47–48.

⁹ *Андросов С. О.* Петр Великий... С. 256.

¹⁰ *Maffei P. A. D. De Rossi.* Raccolta di statue antiche e moderne... Roma, 1704.

¹¹ О деятельности Микетти как художественного агента см.: *Андросов С. О.* Петр Великий... С. 274–293.

¹² *Hyde Minor V.* References to Artists and Works of Art in Chracas's «Diario ordinario» 1760–1785 // Storia dell'Arte. 1982. Т. 46. Р. 233.

¹³ РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 367.

¹⁴ Там же, л. 41.

¹⁵ Там же, л. 43.

¹⁶ Там же, л. 40 об.

¹⁷ ASR, Camerale I, busta 679, f. 95.

¹⁸ ASR, Camerale II, busta 12.

¹⁹ Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. М., 1990. Т. 1. С. 177.

²⁰ *Стадничук Н. И.* Римский журнал графа и графини Северных // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 2002 года. М., 2003. С. 25–85.

²¹ *Mikocka-Rachubowa K.* Canova jego krag I Polacy. Warszawa, 2001. Т. 1. Р. 96.

²² *Королев Е. В.* Скульптура Павловского дворца-музея: Каталог. СПб., 2007. Т. 3. С. 90–95. № 67–74.

²³ Там же. С. 14.

²⁴ «Ученая прихоть» коллекция князя Николая Борисовича Юсупова (Каталог выставки). М., 2001. С. 215, 217. № 139, 146.

²⁵ Там же. С. 219. № 149.

²⁶ *Морозова С. С.* Скульптурное собрание вице-канцлера князя А. М. Голицына (по архивным материалам) // Канова и его эпоха: Сб. науч. ст. М., 2005. С. 160–168.

²⁷ Бедретдинова Л. М. Бюст Екатерины II Бартоломео Кавачеппи по модели М.-А. Колло (история создания) // Итальянский сборник. М., 2003. Вып. 3. С. 293–299; Морозова С. С. Бюст вице-канцлера А. М. Голицына работы Бартоломео Кавачеппи в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина // Итальянский сборник. М., 2004. Вып. 4. С. 256–260.

²⁸ Smith A. H. Gavin Hamilton letters to Charles Townley // The Journal of Hellenic Studies. 1901. Vol. 21. P. 311, 319, 321.

²⁹ Морозова С. С. О коллекционировании скульптуры в России второй половины XVIII века (по архивным материалам) // Русское искусство нового времени. М., 1996. Вып. 2. С. 63.

³⁰ Голицынский музей на Волхонке (Каталог выставки). М., 2004. С. 165. № 4.

³¹ Морозова С. С. Скульптурное собрание... С. 161.

³² Кизерицкий Г. Императорский Эрмитаж. Музей древней скульптуры. СПб., 1901. С. 82. № 179.

³³ Андропов С. О. Гаспаре Сантини – дипломат и художественный агент в Риме // Век Просвещения. М., 2006. Т. 1. С. 109–110.

³⁴ ASR, Camerale I, busta 682, f. 210.

³⁵ Ibid., busta 696, f. 221; Bertolotti A. Esportazione di oggetti di belle arti da Roma nei secoli XVI, XVII, XVIII e XIX // Archivio storico artistico. 1877. Т. 2. P. 296. В данной публикации Сантини ошибочно назван Лантини (скорее всего, это простая опечатка).

³⁶ Ibid., f. 221 recto. Было бы чрезвычайно соблазнительно связать этот документ с упоминавшимся ранее комплексом статуй муз из Павловска, однако те статуи были получены несколько ранее.

³⁷ Ibid., Camerale I, busta 700, f. 135; Camerale II, busta 13; Bertolotti A. Esportazione... P. 299.

³⁸ Carloni R. Scultori e finanzieri in «societa» nella Roma di fine Settecento: due esempi di Gioacchino Falcioni e Ferdinando Lisandroni, di Giovanni Antonio Berte' e Gaspare Santini // Sculture romane del Settecento, II. Roma, 2001. P. 201–202 (Studi sul Settecento Romano, 18).

³⁹ Сборник ИРИО. СПб., 1876. Т. 17. С. 15.

⁴⁰ Gorbunova X. Classical Sculpture from the Lyde Browne Collection // Apollo. December 1974. P. 460; Neverov O. The Lyde Browne Collection and the History of Ancient Sculpture in the Hermitage Museum // American Journal of Archeology. 1984. Vol. 88, no. 1. P. 33.



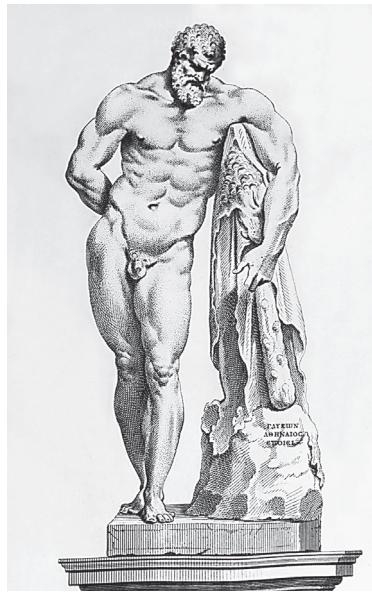
Римский скульптор I-II в. н. э.
Старый крестьянин.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж



Римский скульптор начала XVIII в.
Спящий гермафродит.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



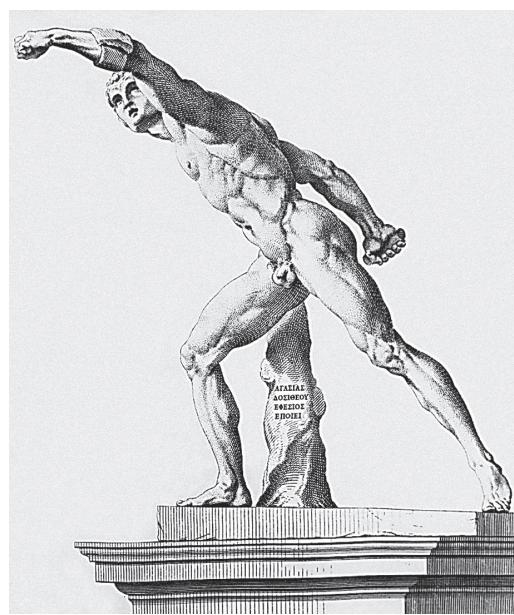
Римский скульптор III в. н. э.
Геракл Фарнезе. Неаполь,
Национальный Археологический
музей



Никола Дориньи.
Гравюра со статуи «Геракл Фарнезе»



Римский скульптор I в. н. э.
Гладиатор Боргезе. Париж, Лувр.



Никола Дориньи.
Гравюра со статуи
«Гладиатор Боргезе»

НАБЛЮДЕНИЯ О СТАТУЕ ПЕТРА ВЕЛИКОГО РАБОТЫ ФАЛЬКОНЕ

В 1771 г. в Санкт-Петербурге вышло в свет сочинение Этьена Мориса Фальконе «Наблюдения о статуе Марка Аврелия и о других предметах, относящихся к изящным искусствам», написанное по-французски. Поскольку я не претендую на полный и подробный анализ памятника Петру Великому, форма, избранная скульптором в свое время, кажется наиболее подходящей и для моих заметок.

Памятник Петру Великому, созданный Фальконе в Петербурге в 1767–1778 гг. и открытый в 1782 г., является общепризнанным шедевром европейского искусства. В России он был прославлен, особенно после того как Пушкин увековечил его в своей поэме «Медный всадник». В настоящее время, наряду со шпилем Адмиралтейства, монумент воспринимается как символ города на Неве.

Естественно, исследователи немало поработали над историей создания памятника Петру Великому и над творческой биографией его автора, Этьена Мориса Фальконе. Достаточно сказать, что памятнику посвящены две монографии, написанные по-русски, не считая многочисленных отдельных публикаций.¹ Западные историки искусства (и это нужно отметить специально) также не упускали из виду этот монумент, обычно подчеркивая его важное значение. Так, Джон Поуп-Хеннесси рассматривал его как «последнюю великую конную статую»,² и эта точка зрения в той или иной форме присутствует во многих публикациях, посвященных конным памятникам в Европе, обычно без достаточной аргументации и без конкретизации. Следует заметить, что творчество Фальконе в целом ждет еще своего исследователя. Книга Луи Рено (1922) хотя и превосходная для своего времени, по фактам уже несколько устарела.³ Относительно недавняя работа Джорджа Левитина (1972) никак не может претендовать на право считаться полным исследованием.⁴

Положение о новаторском характере статуи Фальконе было сформулировано еще Л. Рено, который конкретизирует оригинальность решения темы в пяти пунктах: во-первых, это вздыбленная лошадь; во-вторых, использование в качестве постамента скалы; в-третьих, герой представлен не как полководец, а как законодатель; в-четвертых, в памятнике почти

отсутствует аллегория; в-пятых, надпись поражает своим лаконизмом.⁵ В целом исследователь, конечно, прав, однако некоторые положения его могут быть дополнены и уточнены.

Особенно интересно остановиться на вопросе о месте монумента Фальконе в ряду других европейских конных памятников. Обычно считается, что первым произведением такого рода стала статуя кондотьера Эразмо да Нарни, прозванного Гаттамелата, созданная Донателло около 1453–1457 гг. и установленная в Падуе. На самом деле еще раньше, в 1443–1451 гг., скульптор Никколо Барончелли в сотрудничестве с Антонио ди Кристофоро да Фиренце исполнил конную статую герцога Никколо д'Эсте для Феррары. Это произведение не дошло до наших дней, потому что было разрушено во время оккупации Италии французскими войсками в 1796 г. (Отметим в скобках, что конные статуи, обычно изображавшие монархов, ассоциировались с правящими династиями и поэтому безжалостно уничтожались во время войн, государственных переворотов и революционных катализмов. Особенно преуспели в этом отношении французы. В Париже в 1792 г. были разрушены монументы Генриху IV (скульптор Пьетро Франкавилла, открыт в 1614 г.), Людовику XIII (скульптор Пьер Биарр-младший, открыт в 1639 г.), Людовику XIV (скульптор Франсуа Жирардон, открыт в 1699 г.), Людовику XV (скульптор Эдм Бушардон, открыт в 1763 г.), а также памятники Людовику XIV в Лионе (скульптор Мартен Дюжарден, открыт в 1715 г.) и Людовику XV в Бордо (скульптор Жан Батист Лемуан, открыт в 1743 г.). Позднее активность французов распространилась и на захваченные ими в революционных войнах страны, в частности на Италию.)

Следующим итальянским монументом стала статуя кондотьера Бартоломео Коллеони, созданная для Венеции Андреа Верроккьо, но отлитая после смерти мастера Александра Леопарди и открытая в Венеции в 1496 г.

Позднее в Италии неоднократно заказывались конные памятники, но работа над ними обычно по тем или иным причинам не доводилась до конца. Следующий реализованный монумент был создан почти ровно через 100 лет после произведения Верроккьо – статуя Козимо I Медичи во Флоренции, заказанная скульптору Джованни да Болонья (или Джамболонья) в 1587 г. и открытая только в 1595 г. Именно эта фигура, вдохновлявшаяся античным памятником императору Марку Аврелию, послужила образцом для многих последующих вариаций на тему конного монумента. Здесь должны быть названы вторая конная статуя работы Джамболоньи – изображение герцога Фердинандо I, также во Флоренции (начата в 1601 г. и завершена Пьетро Такка в 1608 г.), уже упоминавшийся памятник Генриху IV в Париже и памятник Филиппу III Испанскому в Мадриде (скульптор Пьетро Такка, открыт в 1616 г.). Последний конный памятник этого времени принадлежал тому же Пьетро Такка, и тоже

был создан для Испании. Об этом монументе Филиппу IV, исполненном в 1634–1640 гг. и открытом в 1642 г., речь пойдет далее.

Рубеж XVII и XVIII вв., время расцвета абсолютизма в Европе, был отмечен памятниками, авторы которых придерживались более классической трактовки сюжета. Здесь могут быть упомянуты уже названные памятники Людовику XIV и Людовику XV во Франции, а также знаменитый монумент курфюрсту Фридриху Вильгельму I в Берлине, созданный Андреасом Шлютером в 1696–1703 гг. Здесь монархи показаны сидящими в спокойных позах на шагающих вперед лошадях. То же самое относится и к памятнику Петру Великому работы Бартоломео Карло Растрелли. Начатый в 1720-е гг. и, по-видимому, частично переработанный в начале 1740-х гг., он был отлит уже после смерти скульптора, последовавшей в 1744 г. К началу 1760-х гг., когда встал вопрос о памятнике Петру Великому, он казался несколько архаичным, тем более что Растрелли ориентировался более всего на произведения, созданные около 1700 г.

Наконец, наиболее близкий по времени к петербургскому конному монументу был исполнен Жаком Франсуа Жозефом Сали, земляком и почти ровесником Фальконе (он родился в Валансье в 1717 г.). Будучи приглашен в Данию, Сали в 1753–1768 гг. исполнил для Копенгагена конный памятник королю Фредерику V, изобразив его опять же сидящим на шагающей вперед лошади.

Однако уже с конца XV в. существовал и другой вариант решения конного монумента – когда всадник изображался скачущим на лошади, поднявшейся на дыбы. Именно такую трактовку темы разрабатывал Леонардо да Винчи в своих конных памятниках. Статуя Франческо Сфорца в Милане была уже доведена до создания глиняной модели в натуральную величину, но разрушена французами при захвате Ломбардии в 1494 г. Не был закончен и монумент в честь Франциска I, над которым Леонардо работал в последние годы жизни. По-видимому, о нем можно составить представление по небольшой бронзовой статуэтке из Музея изобразительных искусств в Будапеште (по нашему мнению, аргументы в пользу авторства самого Леонардо да Винчи здесь вполне убедительны). Техническую проблему установки лошади на двух точках опоры Леонардо предполагал решить введением фигуры поверженного противника, который служил бы естественной подпоркой для всадника.

Первый осуществленный монумент, где всадник был показан сидящим на вздыбленной лошади, относится, как уже отмечалось, ко второй четверти XVII в. История его достаточно своеобразна и может быть кратко изложена. Инициатором заказа памятника выступил известный фаворит короля, граф Гаспар де Оливарес. Через испанского посла во Флоренции в 1634 г. работа была поручена Пьетро Такка (1577–1640), первому скульптору герцога Тосканского, который до этого уже исполнил, по

формуле своего учителя Джамболоньи, памятник Филиппу III для Мадрида. В конце того же года Такка начал работу и создал большую модель шагающей лошади, вероятно, подобную предыдущей. Однако из Мадрида последовали указания, чтобы лошадь непременно была изображена «в состоянии галопа». Поэтому уже готовую модель пришлось уничтожить, а работу – начать заново.⁶ Младший современник и биограф скульптора, Филиппо Бальдинуччи даже утверждает, что из Мадрида прислали картину Рубенса, на которой была изображена «лошадь с персоной короля», которая должна была послужить образцом для мастера.⁷ Таким образом, Пьетро Такка выполнял своего рода социальный заказ. Статую в конце концов отлили в 1640 г., но открыли ее только 29 октября 1642 г., после смерти скульптора. Сначала она находилась в парке Буэн Ретиро в Мадриде, а позднее была перенесена на Плаца дель Ориенте.

Мы остановились подробно на истории этого монумента, потому что он рассматривался некоторыми современниками как возможный образец для Фальконе. На него скульптору указывал в частности И. И. Бецкой, руководивший тогда Канцелярией от строения домов и садов. В письме к Екатерине II от 11 мая 1768 г. Фальконе отзывался о произведении Такка как о недостойном сравнения с монументом Марку Аврелию и представляющим некоторый интерес только с технической точки зрения.⁸

После Пьетро Такка многие европейские скульпторы работали над конными монументами, замышляя изобразить своих героев сидящими на вздыбленной лошади. Однако почти никому не удалось осуществить этот замысел, как будто бы над ним тяготел злой рок. Трудно сказать, сковывали ли фантазию скульпторов технические трудности, или заказчики в последний момент отдавали предпочтение более традиционному решению, так или иначе восходящему к образцовой античной статуе Марка Аврелия. Интересно отметить, что «лошадью кампидольской» интересовался и Петр Великий. В конце 1720 г. он поручил архитектору Никола Микетти, отправленному в Рим, узнать «во что такая или другая медная лошадь доброго мастерства ценою станет, одна без персоны человеческой, так же и с персоною человеческою».⁹ Позднее этот проект не был осуществлен, но в Летнем саду до середины XIX в. стояла мраморная «лошадь кампидольская» без всадника, присланная из Венеции в 1722 г. стараниями Саввы Владиславича-Рагузинского.

Создается впечатление, что Петр Великий предпочитал видеть себя именно подобным Марку Аврелию, т. е. сидящим на спокойно и торжественно выступающей вперед лошади. Возможно, поэтому царь не дал дальнейшего развития другому проекту Микетти, заказавшего в 1719 г. модель памятника Петру Великому в небольшом размере крупнейшему римскому мастеру начала XVIII в. Камилло Рускони. Рускони предлагал изобразить царя на скачущей лошади, попирающей побежденного турка (один из вариантов этой композиции ныне находится в собрании

Эрмитажа).¹⁰ Вероятно, мнение царя должен был учитывать и Растрелли, начавший работу над своим монументом при жизни Петра Великого.

Насколько нам известно, до «Медного всадника» в XVIII в. был осуществлен лишь один монумент, изображавший всадника на вздыбленной лошади (не принимая во внимание статуэток небольшого размера, достаточно распространенных в европейской пластике, особенно около 1700 г.). Это был так называемый «Золотой всадник» в Дрездене – памятник Августу II Сильному, незадачливому союзнику Петра Великого в Северной войне. И опять история его создания была сложной и растянулась на долгие годы.

Планы увековечить себя сидящим на коне возникли у Августа Сильного, очевидно, еще около 1697 г. и стали вполне конкретными в 1703 г., когда работу предполагалось поручить виднейшему саксонскому скульптору Балтазару Пермозеру. Однако военные неудачи в Северной войне и финансовые затруднения не позволяли осуществить этот замысел достаточно долго. Когда король снова вернулся к нему, он, по непонятным причинам, отказался от услуг Пермозера и стал искать скульптора во Франции. В 1715 г. заказ получил Франсуа Кудре в Париже, но он так и не приступил к работе. С той же целью в 1719 г. в Дрезден приглашался Жан Жозеф Винаш, ученик Куазевокса, но так же неудачно. В 1722 г. придворный архитектор и инженер короля Реймон Лепла специально посетил Флоренцию, где вел переговоры о двух конных статуях с Джованни Баттиста Фоджини (учителем не только Пермозера, но и Растрелли), однако и этот визит не завершился успехом. В 1725 г. модель памятника представил Пауль Хеерман, а в конце десятилетия – Христиан Кирхнер. В 1730 г. снова был приглашен Винаш, который наконец создал модель памятника с лошадью, поднявшейся на дыбы, возможно, используя работы своих предшественников, однако француз не смог завершить отливку монумента. Тогда литье было поручено Людвигу Видеманну, который приступил к работе в конце 1732 г. и отлил памятник в 1733 г., году смерти Августа Сильного. Статуя была позолочена в 1735 г. и установлена на месте в следующем году.¹¹ Таким образом, создается впечатление, что «Золотой всадник» был коллективным произведением и скорее курьезен, чем действительно является выдающимся памятником скульптуры.

Исследователи подчеркивают, что еще одним источником для Фальконе могла быть мраморная статуя работы Джованни Лоренцо Бернини, изображавшая Людовика XIV на коне. Она не понравилась королю, и потому была превращена в изображение Марка Курция. Действительно, Фальконе должен был быть знаком с этим произведением, потому что оно находилось (и сейчас находится) в парке Версала. Однако на самом деле и движение лошади и поза всадника в петербургском монументе ближе к другой конной статуе работы Бернини – изображению Константина Великого (Рим, собор св. Петра). Французский скульптор мог знать ее по гравюрам

и опираться на опыт Бернини в своей работе над монументом русскому царю.

Таким образом, Л. Рено абсолютно прав, называя решение Фальконе новаторским. Следует подчеркнуть, что скульптор пришел к нему быстро, окончательно и бесповоротно, почти без колебаний. Эскиз памятника в глине существовал уже в августе 1766 г. Замысел Фальконе был полностью одобрен и поддержан Дени Дидро, оказавшим, вероятно, соответствующее влияние и на Екатерину II. Позднее Дидро писал скульптору: «Императрица знает замысел вашего монумента и его одобряет, и как вы могли сомневаться, что она его не одобрят. Он велик, этот замысел, он прост, он силен («*violente*), он захватывающ («*imprieuse*»), он характеризует героя».¹²

Тут, наверное, следует немного уточнить формулировку Л. Рено. По нашему мнению, нельзя отделять идейный замысел Фальконе от художественного его воплощения. Что могла одобрять Екатерина II на самом деле? Очевидно, ей должно было импонировать, в первую очередь, стремление Фальконе представить не столько полководца-триумфатора, сколько законодателя, а уже потом ее интересовало пластическое решение памятника. Здесь и Фальконе, и русская императрица, и французские философы говорили на одном и том же языке. 26 февраля 1769 г. Вольтер писал Екатерине II: «Законодатели занимают первое место в храме славы; завоеватели лишь следуют за ними».¹³

Трактуя образ Петра Великого как законодателя, Фальконе должен был закономерно прийти к отказу от изображения царя как триумфатора, подобного римскому императору. Это, в свою очередь, должно было подсказать скульптору совершенно иное и оригинальное пластическое решение монумента. И здесь, парадоксальным образом, отказываясь от традиций конного монумента нового времени, Фальконе получил поддержку в знаменитой античной статуе Марка Аврелия. Позволим себе напомнить, что скульптор никогда не был в Риме, но он досконально изучил античный памятник по слепку, находившемуся в Париже, и подробно анализировал его в книге, вышедшей в свет в Петербурге в 1771 г.

Хотя памятник Марку Аврелию является единственным античным конным монументом, дошедшем до наших дней, он отнюдь не был единственным произведением этого жанра в Древнем Риме. В IV в. в одном только Риме насчитывалось 22 конных памятника в честь императоров (все они впоследствии исчезли без следа). Судя по описаниям, самым распространенным и в древние времена был образ императора в доспехах – победителя, завоевателя и триумфатора. Однако Марк Аврелий является как раз примером другой традиции, существовавшей параллельно: он представлен как «восстановитель мира» («*restitutor pacis*»).¹⁴ «Медного всадника» сближает с Марком Аврелием не только условное одеяние, приближающееся к античному, но и указующий жест правой руки. Правда, со временем жест Петра Великого стал восприниматься как

жест основания города. Вероятно, на такую интерпретацию повлияли пушкинские слова, относящиеся к вступлению поэмы: «Здесь будет город заложен».

Соглашаясь с тезисом Л. Рео о новаторском характере монумента Фальконе, следует отметить, что французский исследователь, естественно, ориентировался здесь на его значение для истории западноевропейского, прежде всего французского искусства. Еще более важным должен он был стать для развития русской культуры и искусства. Нам представляется, что на просвещенную часть русского общества он должен был произвести революционное впечатление, которое можно сравнить, вероятно, только с реформой изобразительного искусства при Петре Великом, когда Россия фактически открыла для себя круглую пластику, ранее неизвестную и запрещенную православной церковью.

«Медного всадника» следует считать первым общественным монументом в России, представлявшим русского царя сидящим на коне (памятник Растрелли тогда мало кто мог видеть). Осуществленный на высочайшем художественном уровне, он должен был произвести ошеломляющее впечатление на подготовленного зрителя. До какой-то степени эти эмоции отражены в литературе, относящейся к открытию монумента в 1782 г., среди которой должно быть упомянуто сочинение А. Н. Радищева «Письмо к другу, жительствующему в Тобольске, по долгому звания своего», датированное автором 8 августа 1782 г., т. е. днем открытия памятника. Эту непосредственную реакцию на статую отметила Екатерина II в письме к М. Гrimму от 10 декабря 1782 г.: «...я слышала движение умиления, и когда я посмотрела вокруг себя, я увидела, что у всех на глазах слезы».¹⁵

Очевидно, важность открытия монумента усиливалась от того, что в его создание был вложен колossalный труд многих людей, от крестьян, подготавливших территорию и участвовавших в транспортировке громадной скалы, до инженеров и архитекторов, руководивших этим процессом, не говоря уже о непосредственных исполнителях статуи, литейщиках и чеканщиках. Все это стало поистине общим делом «дерзновению подобным».

Дополнительно на узкий круг людей, связанных с работами, должна была произвести большое впечатление сама личность Фальконе, не только профессионала в своем деле, но и теоретика, даже литератора. Известно, что кроме трактата о статуе Марка Аврелия ему принадлежат «Размышления о скульптуре», написанные для знаменитой «Энциклопедии» в 1760 г. Он также переводил Плиния. Самой же необычной должна была казаться современникам многолетняя переписка Фальконе с Екатериной II. Царица сама направила ему первое письмо и затем охотно отвечала скульптору, тем самым ставя его в число своих корреспондентов, наряду с Вольтером и Дидро.

Очень сложным представляется вопрос о стиле монумента Петру Великому, от решения которого наиболее проницательные историки

искусства стараются уклониться. Действительно, с точки зрения расхожих представлений о противоположности стилей барокко и классицизма можно прийти к следующим наблюдениям:

- вздыбленный конь является признаком барокко (хотя мы видели, что скульпторы XVII–XVIII вв. как раз предпочитали изображать всадников на спокойно шагающих вперед конях);
- одежда царя явно ориентируется на античную, что скорее указывает на классический стиль;
- форма постамента, которому придан вид естественной скалы, усиливающий динамику скачущего коня, должна относиться к барокко (хотя все предшествующие монументы имели постаменты правильной формы, обычно украшавшиеся барельефами или фигурами пленников внизу);
- наконец, следует отметить, что петербургский монумент с точки зрения стиля резко отличается от всех других произведений Фальконе.

Впрочем, так ли уж обязательно сводить шедевры искусства к примитивной формуле условно выбранного стиля? «Гениальный "Медный всадник" – одно из тех произведений, которые не поддаются анализу с точки зрения стилистических категорий», – справедливо отметила в свое время Е. Ф. Кожина.¹⁶ Другой видный историк искусства, Е. И. Ротенберг, в книге об искусстве XVII в. даже выделил особую «внестилевую линию», относя к ней ряд крупнейших живописцев (в том числе Караваджо, Франса Халса, Рембрандта и Веласкеса). По его определению, «внестилевая линия – это не завершенная система, а целый комплекс художественных концепций, у которого, однако, есть одно важное, принципиально объединяющее качество, а именно выход за границы стиля, за рамки столь привычных, а прежде и единственных возможных форм художественного мышления».¹⁷ Нам представляется, что эту формулировку при всей ее спорности можно перенести и на памятник работы Фальконе, который, отразив эстетические взгляды века Просвещения, выходит за рамки и стиля барокко, и классического стиля, впрочем, как почти всякое совершенное в своем роде произведение искусства. Важным признаком этой «внестилевой линии» (если пользоваться термином Е. И. Ротенберга) является высочайшее качество исполнения произведения, которое выводит его из привычных схем и формул, созданных скорее историками искусства, нежели самими художниками.

Уже вскоре после открытия памятник Петру Великому стал восприниматься как знаковый для Петербурга. В записках А. В. Храповицкого, статс-секретаря Екатерины II, например, под датой 15 июля 1788 г. сообщается, что шведский король Густав III во время Русско-шведской войны «хотел сделать десант на Красной Горке, выжечь Кронштадт, идти в Петербург и опрокинуть статую Петра I-го».¹⁸ Информация эта может быть воспринята скорее как свидетельство отношения к памятнику при русском дворе, чем как документально зафиксированный план шведского

короля. Именно такое отношение подготавливало почву для превращения статуи в царственного всадника, способного скакать по Петербургу и пророчествовать о судьбе города в войне с Наполеоном.¹⁹ Бессмертная поэма Пушкина лишь утвердила этот трансцендентальный образ жуткого всадника, преследующего безумного Евгения, столь отличный от вполне земного Петра из вступления того же «Медного всадника». Тем самым было завершено создание этого поистине петербургского феномена, который теперь кажется неразрывно связанным с литературой и историей города.

Впервые опубликовано: *Андросов С. О.* О статуе Петра Великого работы Фальконе // Феномен Петербурга: Труды Межнар. конф. ... СПб., 2000. С. 209–219.

¹ *Аркин Д.* Медный всадник. Памятник Петру I в Ленинграде. Л.; М., 1958; *Каганович А. Л.* «Медный всадник». История создания монумента. Л., 1975.

² *Pope-Hennessy J.* Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. Oxford, 1986. Р. 106.

³ *Reau L.* Etienne-Maurice Falconet. Paris, 1922. Т. 1–2.

⁴ *Levitine G.* The Sculpture of Falconet. New York, 1972. Уже после публикации данной статьи появилась книга: *Schenker A. M.* The Bronze Horseman. Falconet's Monument to Peter the Great. New Haven; London, 2003 (*Шенкер А.* Медный всадник. Памятник и его творцы. СПб., 2010).

⁵ *Reau L.* Etienne-Maurice Falconet. Т. 2. Р. 353.

⁶ *Torriti P.* Pietro Tacca da Carrara. Genova, 1984. Р. 50–51.

⁷ Ibid. Р. 120.

⁸ *Reau L.* Etienne-Maurice Falconet. Т. 2. Р. 345.

⁹ *Андросов С. О.* «Для учения российских людей». О деятельности архитектора Микетти по приобретению произведений искусства в Италии // Панorama искусств. 1987. № 10. С. 42.

¹⁰ *Андросов С. О.* О коллекционировании итальянской скульптуры в России в XVIII веке // Труды Государственного Эрмитажа. 1985. Т. 25. С. 88; *Androssov S., Enggass R.* Peter the Great on horseback: a terracotta by Rusconi // The Burlington Magazine. December. 1994. Р. 816. См. также статью в наст. сборнике.

¹¹ *Asche S.* Baltasar Permoser. Leben und Werke. Berlin, 1978. S. 54–56; *Quinger H.* Dresden. Leipzig, 1991. S. 64.

¹² *Reau L.* Etienne-Maurice Falconet. Т. 2. Р. 353.

¹³ Ibid. Р. 359.

¹⁴ *Parisi Presicce C.* Il Marco Aurelio in Campidoglio. Milano, 1990. Р. 25.

¹⁵ *Reau L.* Etienne-Maurice Falconet. Т.2. Р. 387.

¹⁶ *Кожина Е. Ф.* Французское искусство XVIII века. Л., 1971. С. 111.

¹⁷ *Ротенберг Е. И.* Западноевропейское искусство XVII века. М., 1972. С. 70.

¹⁸ Памятные записки А. В. Храповицкого, статс-секретаря Императрицы Екатерины II. М., 1862. С. 79 (репринт 1990 г.).

¹⁹ В литературе последнего времени выражены сомнения, не создана ли легенда о Петре Великом, являвшемся разным персонажам в канун Отечественной войны 1812 г., значительно позднее, под влиянием поэмы Пушкина. Для того аспекта, в котором мы затрагиваем эту тему, вопрос не кажется принципиальным. См.: *Основат А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальную повесть сохранить...». Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1985. С. 102–108.



Этьен Морис Фальконе. Памятник Петру Великому
(«Медный всадник»). Санкт-Петербург



Этьен Морис Фальконе. Памятник Петру Великому. Деталь

ЕКАТЕРИНА II – ПОКРОВИТЕЛЬНИЦА ХУДОЖЕСТВ И ХУДОЖНИКОВ

Вопрос о вкусах Екатерины II в области искусства и архитектуры многократно поднимался в литературе, особенно в последнее время, когда писать о царях и царицах стало возможным без излишней ангажированности. Тем не менее приходится констатировать, что авторам, писавшим о «великой Екатерине», трудно удержаться от излишней схематизации и упрощения вопроса. На самом деле попытки поместить многогранную и часто противоречивую деятельность Екатерины II в прокрустово ложе одной концепции кажутся нам заранее обреченными на неудачу. При этом не учитывается ни эволюция вкусов царицы, ни развитие ее личности в течение долгих лет, ни ее удивительная способность объективно оценивать и понимать окружающих ее людей. Не подлежит сомнению, что все обстояло гораздо сложнее, и эту действительность, сколько бы мы ни старались, невозможно представить в виде нескольких схематичных тезисов.

Приехав в Россию в феврале 1744 г., когда ей было всего 14 лет, принцесса София-Фредерика-Августа Ангальт-Цербстская осталась здесь на всю жизнь. Приняв православие и став в 1745 г. супругой великого князя Петра Федоровича, наследника русского престола, она до смерти царицы Елизаветы не обладала никакой реальной властью. Именно тогда, имея много свободного времени, она много читала, отдавая предпочтение античным авторам и философам Просвещения. Одновременно юная великая княгиня сумела глубоко проникнуться духом русского народа, который так вызывающе отрицался ее недалеким мужем. Природный ум и наблюдательность позволили ей завоевать симпатии не только группы близких к трону людей, но и духовенства, даже простого народа. Вероятно, в этом соединении европейского образования с глубокоуважительным отношением к русским традициям и состояла основа того, что правление Екатерины II стало долгим и успешным.

Нелегко понять, откуда у юной царицы появился строгий и взыскательный вкус, который сопровождал ее деяния во все времена правления Россией. Даже граф Федор Головкин, человек, близко знакомый с Екатериной II и славившийся своим злым языком, выражает по этому поводу

свое удивление, смешанное с восхищением: «Трудно было бы объяснить, каким образом женщина, перенесенная столь юной из прусского гарнизонного городка в среду двора, наполовину немецкого, приобрела безукоризненные вкусы, которыми, вполне естественно, восторгались в ней и которые обнаруживали скорее личность воспитанную в лучшем парижском обществе, чем самодержицу всея России».¹ Сам Головкин пытается объяснить эти черты личности Екатерины II ее знакомством с князем Станиславом Августом Понятовским, ставшим впоследствии королем Польши, – «самым безукоризненным человеком в Европе по своим хорошим манерам и по хорошему тону своей вежливости в своих речах».² Другая мемуаристка, графиня Варвара Головина, указывает на Эрнста Миниха, сына фельдмаршала и автора первого рукописного каталога картин Эрмитажа, как на человека, способствовавшего образованию великой княгини. Она даже ссылается на авторитет своего дяди, И. И. Шувалова, которому будто бы об этом рассказывала сама царица.³ Однако влияние Эрнста Миниха могло иметь место только после 1762 г., так как ранее он находился в ссылке в Вологде. Вероятно, здесь присутствовали и какие-то общие присущие ей черты – рассудительность, здравомыслие, умение правильно оценивать людей, которые делали ее не только умной и обаятельной женщиной, но и настоящей императрицей, способной повелевать людьми и вызывать у них восхищение.

Заняв русский престол после переворота 1762 г. и став самодержицей всероссийской, Екатерина II смогла всерьез заняться и строительством, и собирательской деятельностью. При этом можно полагать, что первая покупка – приобретение картин у берлинского купца Иоганна Эрнеста Гоцковского, положившая начало основанию Эрмитажа, была осуществлена в конце 1763–начале 1764 г. не только по эстетическим, но и по политическим соображениям: первоначально эти картины предназначались для короля Пруссии Фридриха II Великого. Их приобретение, таким образом, по словам В. Ф. Левинсона-Лессинга, «давало возможность и нанести удар самолюбию Фридриха и выставить в выгодном свете состояние русской казны...».⁴ По-видимому, эта удачная «неготициация» дала толчок дальнейшим покупкам произведений старой и современной живописи или целых коллекций на распродажах в Западной Европе. В 1767 г. были куплены картины из собрания Жана де Жюльена, в 1768 г. – собрания Иоганна Филиппа Кобенцля и принца де Линя, в 1769 г. – коллекция Генриха Брюля, в 1770 г. – Франсуа Троншена, в 1771 г. – картины из собрания Браамкампа, к несчастью, погибшие на корабле, потерпевшем крушение у берегов Финляндии, в 1772 г. – знаменитая галерея барона Луи Антуана Кроза де Тьера, наконец, в 1773 г. – 11 картин из коллекции герцога де Шуазеля (если не говорить о некоторых менее значительных поступлениях). Вне всякого сомнения, это было время наибольшей активности Екатерины II в приобретении картин, что позволило основать Эрмитаж как крупнейшую картинную галерею в России

и весьма заметную в Европе. Достаточно назвать лишь несколько шедевров старой живописи, поступивших тогда в Эрмитаж: «Портрет молодого человека с перчаткой» Франса Халса (собрание Гоцковского), «Меценат, представляющий Августу свободные искусства» Джованни Баттисты Тьеполо (собрание Брюля), «Юдифь» Джорджоне и «Даная» Рембрандта (собрание Кроза). «Вы удивляетесь, что я покупаю много картин, может быть, для меня было бы лучше покупать их меньше в настоящий момент, но ведь упущеные возможности не возвращаются», – писала царица Вольтеру 30 января (10 февраля) 1772 г.⁵

Личное участие Екатерины II в выборе этих картин и коллекций остается не совсем ясным. Обычно решение принималось заочно, в соответствии с представлениями дипломатических или художественных агентов царицы. Не столь часто высказывается в ее переписке и мнение по поводу тех или иных произведений. Своему постоянному корреспонденту Фридриху Мельхиору Гримму она писала, например, 14 июля 1779 г.: «В отношении покупок Рейфенштейна (картин) Корреджо, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Карраччи, Пальмы, Скарделлино и Пуссена, какой черт мог бы сопротивляться этим великим именам...».⁶ Еще одним «великим именем», привлекавшим царицу, оставался Антон Рафаэль Менгс. Тому же Гримму она писала 19 ноября 1778 г.: «...сообщайте мне в то же время... о работах Менгса. Наступит ли, наконец, тот день, когда я сказала бы: я видела произведение Менгса».⁷ Иногда, хотя в переписке присутствует имя художника, неясно, привлекает ли Екатерину II произведение мастера или его тематика. В том же письме к Гримму речь идет о Джованни Паоло Панини, но кажется, что интерес к нему был вызван сюжетами его картин – интерьерами римских базилик: «Я слышала на днях, что Панини, живописец в Риме, продавал картины (с изображением) интерьеров всех возможных базилик, я просила г-на де Шувалова написать божественному Рейфенштейну о покупке их для меня...».⁸ И действительно ряд картин Менгса и Панини попал в Эрмитаж при жизни царицы.

Менее известно, что еще одним художником, вызвавшим интерес Екатерины II, был знаменитый автор пастелей Жан Этьен Лиотар. В ноябре 1762 г. по именному указу императрицы князь Дмитрий Михайлович Голицын, русский посол в Вене, получил на этот счет вполне определенные указания: «Желая, чтоб находившейся напред сего в царе граде (Константинополе. – С. А.), а ныне в Вене обретающийся живописец именем Леотар сюда приехал, всемилостивейше повелеваем вам о сем нашем желании ему Леотору объявить и его уговаривать, чтоб он сюда ехал...» (письмо за подписью канцлера графа Михаила Воронцова и других от 22 ноября 1762 г.). Сведения о работе Лиотара в Константинополе и его пребывании в Вене были вполне достоверными. Тем не менее проект реализовать не удалось, так как оказалось, что Лиотар уже покинул Вену

и находится в Женеве (письмо Д. М. Голицына из Вены от 14 (25) декабря 1762 г.).⁹

Не подлежит сомнению также дар Екатерины II находить людей, способных осуществлять самые смелые ее замыслы, и в то же время прислушиваться к их советам. Так, во время активных покупок на художественном рынке Парижа агентами царицы выступали князь Дмитрий Алексеевич Голицын, посол сначала во Франции, а затем в Голландии,¹⁰ а также Дени Дидро и Этьен Морис Фальконе. Нам кажется неслучайным, что активность представителей России на европейском, в первую очередь парижском, художественном рынке сильно снижается после возвращения Дидро из Петербурга в 1774 г. и охлаждения отношений между Екатериной II и Фальконе. При этом следует признаться, что мы очень редко располагаем предварительной перепиской, которая могла бы объяснить выбор той или иной коллекции.

Тем не менее можно с известной уверенностью говорить об определенном круге знатоков в Петербурге, с которыми Екатерина II имела возможность обсуждать свои новые приобретения. Это были уже упоминавшийся граф Эрнст Миних, занимавший пост президента Коммерц-коллегии, президент Академии художеств Иван Бецкой, возглавлявший также Канцелярию от строений, сам коллекционер и меценат, позднее также Иван Шувалов, основатель Академии художеств и ее первый куратор. Прислушивалась царица и к профессионалам – уже упомянутому скульптору Этьену Морису Фальконе (с 1766 г.), а также к художникам – уроженцу Германии Лукасу Конраду Пфандцельту (1716–1786), реставратору и хранителю эрмитажных коллекций, венецианцу Джузеппе Антонио Мартинелли, который сменил его на этом посту в 1775 г.¹¹ Общаясь с этими просвещенными любителями и профессионалами, Екатерина II могла отточить свой вкус, научиться отличать копии от оригиналов и вообще осуществлять с их помощью правильный отбор экспонатов для Эрмитажа, в котором действительно с самого начала были сосредоточены произведения высокого качества. И если компетентность царицы в художественных вопросах могла вызывать сомнения, то широтой своего ума она должна была понимать своих консультантов и принимать их разумные советы. Об этом писал, например, принц Шарль-Жозеф де Линь, имевший возможность наблюдать императрицу в течение достаточно долгого времени: «Императрица использовала это право на невежество, чтобы издеваться над врачами, академиями, недоучками и псевдознатоками. Я соглашался с ней, что она не имела достаточных знаний ни в живописи, ни в музыке, однажды я ей доказывал, даже против ее желания, что у нее посредственный вкус».¹²

Можно привести два достаточно ярких примера требовательности Екатерины II к своей картинной галерее. В 1767 г. маркиз Пано Маруцци (Pano Maruzzi), венецианец греческого происхождения, позднее ставший

русским консулом в городе Сан Марко, прислал в Петербург 37 картин итальянских художников. По-видимому, сам Маруцци понимал, что при сланные им картины не являются шедеврами (в его списке стоимость лишь 8 из них указана выше тысячи дукатов), но он недооценил взыскательный вкус царицы. Почти все картины были вскоре выданы из Эрмитажа, в том числе подарены князю Григорию Орлову. Лишь считанное количество этих произведений, достаточно ценных в глазах сегодняших ученых, вернулось затем в коллекцию Эрмитажа.¹³ Отвергнуты были Екатериной II и картины, приобретенные в Риме Иоганном Фридрихом Рейфенштейном. 27 сентября 1781 г. она писала Гримму: «Одним из первых моих дел было пойти посмотреть то, что адмирал Борисов привез мне из Италии. К моему большому изумлению, за исключением Менгса и немногих других произведений, все остальное, исключая лоджи Рафаэля, – отвратительный хлам: я приказала Мартинелли, художнику, который ведает моей галереей, сделать отбор и отослать хлам на продажу в пользу городской больницы. Черт побери! Непостижимо, как божественный (Рейфенштейн) дал себя на этот раз обмануть; настойчиво прошу вас рекомендовать ему больше ничего не покупать у г-на Дженкинса, позорно выдавать под именем того или иного художника подобное убожество...».¹⁴ В защиту Рейфенштейна следует заметить, что мы до сих пор не знаем всех картин, вызвавших столь резкую реакцию. Если в число произведений, приписывавшихся Рафаэлю, входили ныне находящиеся в Эрмитаже так называемая «Любовная сцена» Джулио Романо и «Поклонение младенцу» Ридольфо Гирландайо, суждение царицы можно смело считать ошибочным, хотя и характерным для своего времени.¹⁵

Особо следует выделить интерес Екатерины II к современному искусству. В Париже этот интерес неизменно поддерживался Дени Дидро, с помощью которого Голицын заказал Шардену «Натюрморт с атрибутами искусства» и приобрел у Греза знаменитого «Паралитика». В Риме в роли художественных агентов выступали – сначала Иван Шувалов (с 1763 г.), а затем рекомендованный им Рейфенштейн, ставший с 1771 г. почетным членом и комиссионером Академии художеств. Именно в эти годы Рим снова становился центром передовой художественной культуры и законодателем новой моды, связанной с неоклассицизмом. Достаточно странно, что неофитом этого нового вкуса в России оказался Шувалов, чей дворец, недавно построенный в стиле пышного барокко архитектором Саввой Чевакинским, критиковала Екатерина II.¹⁶ Уже в 1769 г. Шувалов прислал в Академию художеств коллекцию гипсовых слепков, снятых со знаменитых античных статуй и групп, а также несколько произведений современных мастеров. В большинстве своем это были работы скульпторов неоклассической ориентации: бюст, изображавший Петра Великого, статуя Екатерины II, а также, по-видимому, группа «Амур и Психея» принадлежали Карло Альбачини (бюст ныне в Музее-заповеднике

«Коломенское», группа в сильно поврежденном виде – в Музее-заповеднике «Гатчина»); статуя философа Зенона работы Джоаккино Фальчони; бюсты Сократа и Гомера, подписанные Бартоломео Кавачеппи (также в Гатчине).¹⁷ Чуть ранее Шувалов, по просьбе Екатерины II, заказал две большие картины на античные сюжеты Помпео Батони. Это были находящиеся ныне в Эрмитаже «Фетида, забирающая Ахилла у кентавра Хирона» и «Великодущие Сципиона Африканского».¹⁸ В документах Государственного архива в Риме, фиксирующих вывоз произведений искусства, имя «генерала Шовалона» встречается с завидной регулярностью по несколько раз в 1769, 1770, 1771, 1772 и 1773 гг.¹⁹ Насколько можно судить по очень суммарным спискам, эта была в основном массовая продукция римских мастерских: мраморные столы, вазы и колонны, копии с античных статуй и бюстов в бронзе, а также несколько подлинных антиков. Большинство этих произведений сегодня не поддается идентификации, но они, несомненно, создавали общий вкус в Петербурге, тем более что не предназначались только для Екатерины II. И позднее, после отъезда Шувалова из Рима, здесь продолжали делаться приобретения, как мы уже видели, не всегда удачные. И все-таки через посредство Рейфенштейна и русского консула Гаспаре Сантини в начале 1780-х гг. были куплены картины и рисунки Менгса, оставшиеся после смерти в его мастерской.²⁰ Тот же Рейфенштейн, исполняя волю царицы, организовал начиная с 1780 г. копирование Лоджий Рафаэля для Петербурга, которое продолжалось несколько лет. В 1780-е гг. многочисленные заказы картин для Екатерины II делаются у модных живописцев в Риме – Анджелики Кауфманн, Якоба Филиппа Хаккера. Чаще всего в это время в роли посредника выступал князь Николай Юсупов (1751–1831), в 1783–1789 гг. занимавший пост русского посланника в Турине, сам страстный коллекционер.

Примерно с конца 1770-х гг. Екатерина II все больше и больше увлекается коллекционированием резных камней – как античных, так и современных, которые заказывались у ведущих резчиков по всей Европе. Может быть, это увлечение в какой-то мере было связано с удовлетворенной уже страстью к картинам (картинная галерея Эрмитажа к 1774 г. насчитывала около 2080 произведений, и последней крупной покупкой здесь стало приобретение коллекции Роберта Уолпола из замка Хоутон Холл).²¹ С другой стороны, стало сказываться воздействие новых фаворитов царицы – Ивана Корсакова и особенно Александра Ланского. Из писем Екатерины II к Гrimmu возникает слегка эксцентричный образ Ланского как страстного коллекционера, серьезно затронутого «каменной болезнью». «Не будь Ланского, и Екатерина, быть может, не стала бы такой страстной любительницей резных камней», – замечает по этому поводу М. И. Максимова.²² Однако и после неожиданной смерти Ланского в 1784 г. его преемник Александр Дмитриев-Мамонов оказался столь же увлеченным

любителем резных камней. Именно под его нажимом в 1787 г. была куплена за 40 000 руб. знаменитая коллекция герцога Луи Филиппа Орлеанского, переговоры о которой велись в течение двух лет. Она действительно считалась одной из самых значительных в мире и насчитывала почти 1500 гемм.²³ С 1786 г. начинаются также регулярные закупки гемм в Англии у резчиков Уильяма и Чарльза Браунов, результатом чего становится уникальная коллекция их работ.²⁴ В общей сложности к 1794 г. собрание насчитывало уже свыше 10 000 резных камней.

Можно предположить, что интерес к античной пластике пришел к Екатерине II совершенно естественным образом, вслед за увлечением античными камнями. По-видимому, в 1785 г. у того же И. Шувалова была приобретена небольшая коллекция античной скульптуры, вывезенная им из Рима. В нее входил античный бюст, изображавший Ареса (реставрация которого приписывается Бартоломео Кавачеппи), и колоссальная «Голова богини».²⁵ Еще более значительным событием стало приобретение в 1785 г. в Англии богатейшей коллекции Джона Лайд Брауна. Лайд Браун, директор Британского банка, в течение примерно 40 лет занимался покупкой античной пластики в Италии, где был постоянным клиентом таких известных антикваров, как Томас Дженкинс и Гэвин Гамильтон, а также Бартоломео Кавачеппи. История приобретения коллекции русской царицы до сих пор остается неясной, и отсутствует какая-либо переписка по этому поводу, за исключением распоряжений о выплате денег купцу и банкиру Стендеру в 1783 и 1785 гг. Еще в XIX в. директор Эрмитажа Степан Гедеонов нашел в Библиотеке Британского музея в Лондоне два каталога собрания Лайд Брауна, относящиеся к 1768 и 1779 гг.²⁶ Однако за время, прошедшее с 1779 г., состав коллекции мог значительно измениться. Таким образом, несмотря на публикации К. С. Горбуновой и О. Я. Неверова,²⁷ посвященные собранию, количество экспонатов, происходящих из собрания Лайд Брауна, может еще увеличиться, тем более что оно включало в себя и произведения нового времени (в их число входили «Скорчившийся мальчик» Микеланджело и таинственный «Мертвый мальчик на дельфине», с XVIII в. приписываемый Лоренцо Лоренцетто). С коллекцией Лайд Брауна в Россию попали многочисленные портреты знаменитых мужей древности – императоров, полководцев, философов.

Приобретение этой коллекции позволило значительно активизировать деятельность литейной мастерской при Академии художеств, занимавшейся литьем в бронзе копий с античных статуй и бюстов. Ее регулярная деятельность развернулась особенно с 1781 г. Именно в литейной мастерской Академии русский литейщик Василий Можалов отлил колоссальные статуи «Геракла Фарнезе» (в 1784–1785 гг.) и «Флоры Фарнезе» (в 1787 г.) в размер оригиналов.²⁸ Начиная с 1790 г. в списке вышедших из литейной мастерской произведений преобладают бюсты античных богов и деятелей, многие из которых восходят к мраморам собрания Лайд

Брауна. Как и статуи «Геракла» и «Флоры», они предназначались для Царского Села, точнее сказать, для здания Ионической (Камероновой) галереи, построенной по проекту Чарльза Камерона в 1783–1786 гг. Поставленные по периметру верхней галереи между колоннами ионического ордена, эти бюсты знаменитых людей древности (среди которых были, однако, русский ученый Михаил Ломоносов и современный английский политик Чарльз Фокс) являлись как бы собеседниками царицы во время прогулок.

Вместе с тем создается впечатление, что Екатерина II вообще рассматривала Эрмитаж только как картинную галерею и вовсе не считала его музеем скульптуры. Так, в 1784 г. она приказала передать в Академию художеств из Эрмитажа 10 произведений пластики (в том числе 6 барельефов).²⁹ Большинство статуй и бюстов, приобретенных из собрания Лайд Брауна, попали вовсе не в петербургский (как можно было ожидать), а в Царскосельский Эрмитаж, называвшийся также Утренним залом. Здесь же, согласно описи, составленной в 1791 г., находились и приобретенные непосредственно у авторов «Сидящий Вольтер» и «Диана» Жана Антуана Гудона, а также портретный бюст Чарльза Фокса, специально заказанный ранее Джозефу Ноллекенсу.³⁰ Только после смерти Екатерины II большинство этих произведений оказалось в Михайловском замке, затем в Таврическом дворце, и лишь со строительством Нового Эрмитажа, открытого в феврале 1852 г., они смогли занять подобающее им место в музейной экспозиции.

Вообще скульптура, как кажется, была тем искусством, которое менее всего затрагивало какие-то струны в душе Екатерины II. Даже бронзовые бюсты Камероновой галереи, по-видимому, не столько воздействовали на эстетические чувства царицы, сколько рассматривались как иллюстрация к мировой истории, наряду с «Жизнеописаниями» Плутарха или Светония. Характерно в этом плане распоряжение Екатерины II перелить уже законченный бюст, считавшийся изображением Брута, по той лишь причине, что «он теперь идол якобинцев».³¹

Ранее сама царица признавалась, не без некоторого кокетства, в своем невежестве, относительно скульптуры и писала Фальконе по поводу модели памятника Петру Великому в августе 1767 г.: «Это будет, может быть, первая хорошая статуя, которую я увижу в моей жизни. Как же можете Вы быть довольны столь ничтожным одобрением? Последний школьник смыслит больше меня в Вашем искусстве».³² Как кажется, взгляды царицы на скульптуру вряд ли сильно изменились позднее. Тот же Фальконе, по-видимому, так и остался в ее памяти не автором великолепного «Медного всадника», а художником, «витающим в облаках».

Другое дело – архитектура. Этому искусству Екатерина II уделяла особое внимание в течение всего своего царствования, строя дворцы, храмы, здания государственных учреждений не только в Петербурге, но также

в Москве, в старинных русских городах и на вновь присоединенных территориях.

«Строительная лихорадка» захватила Екатерину II еще тогда, когда она была великой княгиней и получила возможность создать нечто на принадлежавшем ей участке земли в Ораниенбауме: «Я принялась чертить планы и разбивать сад, и так как в первый раз занималась планами и постройками, то все выходило у меня огромно и неловко».³³ Однако в дальнейшем, занимаясь самообразованием и регулярно читая книги по архитектуре, разглядывая гравированные увражи, она и в этой области приобрела достаточные познания для того, чтобы четко формулировать свои требования и активно сотрудничать с архитекторами.

И жизненный опыт, и характер императрицы как нельзя лучше располагали ее к восприятию ведущих идей времени и «нового вкуса» в архитектуре. В своих «Записках» Екатерина II неоднократно упоминает о мучительных для нее бытовых неудобствах. Даже в самых великолепных, сияющих золотом дворцах середины XVIII в. богато декорированы были только парадные помещения. Жилые комнаты, напротив, удручили убожеством отделки, скудостью меблировки и полным отсутствием комфорта. К тому же двор беспокойной и легкой на подъем царицы Елизаветы постоянно находился в походном состоянии, переезжая из города в город, из дворца во дворец, одни из которых были недостроены, другие за ветхостью перестраивались, третьи были выстроены наспех, без соблюдения правил. Однажды Екатерина II едва не задохнулась во время пожара, уничтожившего старое деревянное строение дотла, в другой раз – чудом уцелела в руинах внезапно рухнувшего нового дворца, построенного второпях без фундамента. Таким образом, она могла ясно прочувствовать мудрость Витрувия, сформулировавшего три основных правила архитектуры. Вспомним, что именно эти три правила и составляли credo приверженцев классического наследия. Что же касается представлений об истинной красоте, то рациональной, уравновешенной, любящей размеренность и порядок и обладающей тонким чувством меры Екатерине II, безусловно, импонировали изящная простота, благородная строгость, соразмерность зданий классицизма, основанная на точно выверенных пропорциях ордерной системы.

Строительство стало для Екатерины II одним из важнейших видов государственной деятельности. Спустя несколько месяцев после начала своего правления она издала указ об учреждении Комиссии о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы. В 1765 г. был объявлен конкурс на лучшую планировку Петербурга с целью «привести Санкт-Петербург в такой порядок и состояние и придать оному такое великолепие, какое столичному городу пространственного государства прилично».³⁴ Еще через два года план, разработанный под руководством архитектора Алексея Квасова, был утвержден. Он закреплял и дополнял уже сложившуюся четкую структуру города и определял основные принципы его застройки.

В центре запрещалось строительство деревянных зданий, высота жилых домов повышалась до четырех–пяти этажей с тем, чтобы их масштабы соответствовали новым строениям государственного значения. Дома надлежало строить «сплошною фасадою», не оставляя между ними свободных промежутков и не отступая от красной линии. Не менее значимы были предложения о создании гранитных набережных Невы, «малых» рек и каналов, о строительстве мостов, устройстве площадей, разбивающих монотонность улиц.

Намерение Екатерины II перестроить и заново украсить Петербург вызвало горячий отклик в русском обществе. Оно было воспринято как судьбоносное решение для столицы и России в целом. В «Слове на открытие Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств» поэт Александр Сумароков объявлял: «Узрят тебя, Петрополь, в ином виде потомки наши: будешь ты северный Рим: исполнится мое предречение, ежели престол Монархов не пренесется из тебя, а оный может быть и не пренесется, ежели изобилие твое умножится, блата твои осушатся, проливы твои высокопарными украсятся зданиями. Тогда будешь ты вечными вратами Российской Империи, и вечным обиталищем почтеннейших чад Российских и вечным монументом Петра Первого и Второго Екатерины. Полезна ты Архитектура; ибо ты даёши градам великолепие».

За высказываниями Сумарокова кроется полувечовая полемика об исторической будущности России, которая естественно объединялась с будущностью Петербурга. Если оппоненты Петра предрекали городу скорую гибель, то его сторонники само название столицы воспринимали как символ и залог бессмертия. Согласно их представлениям, новейшая европейская столица должна была уподобиться самой древней столице мира, стать вторым вечным городом и, подобно Риму, запечатлеть историю Империи, деяния ее правителей в нетленных архитектурных памятниках и монументах. При этом обращение к классицизму и через него к античности приобретало глубокий смысл. Петербург должен был являть зримый образ бессмертия и исторической преемственности, воплощая в своем облике вечные эстетические ценности.

Намеченные планы начали немедленно претворяться в жизнь и за тридцатилетнее царствование Екатерины II были в основном реализованы. Преображение Петербурга происходило с фантастической быстротой, возможной лишь в России. Не расточительная, но отнюдь не скромная Екатерина II выделяла колоссальные средства на строительство в Петербурге, в Царском Селе, считая эти вложения оправданными. Вслед за императрицей и ее приближенные, откинув осторожность, также стали обзаводиться домами и дворцами в столице. 23 августа 1779 г. в письме к Гримму царица сделала выразительное признание: «...la fureur de batir chez nous est plus forte que jamais, et qu'importe tremblement de terre n'a plus renverse de batiments que nous en elevons». Далее ей не хватило французских

слов, и она перешла на родной для нее немецкий: «das Bauen ist eine verteufelte Sache; das frisst geld, und je mehr man bauet, je mehr will man bauen; das ist eine Kranheit, so wie das Saufen, oder auch eine Art von Gewohnheit».³⁵ Заметим, что это было сказано Екатериной II до строительства ансамблей Камерона в Царском Селе и Павловске и до приезда в Россию Кваренги.

Начальный этап перестройки Петербурга связан с именами архитекторов, уже состоявших к 1762 г. на императорской службе, – Антонио Ринальди, Жан-Батиста Мишеля Валлен-Деламота и Георгия Фельтена. Их работа вполне удовлетворяла императрицу, судя по числу ответственных заказов, которые они получали. Деятельность Ринальди в России оборвалась только по старости, Валлен-Деламот – по болезни, а Фельтен со временем все более и более занимался административными нуждами и преподаванием в Академии художеств. Вместе с тем уже в начале 1770-х гг. Екатерина II, по-видимому, начала искать и других архитекторов, более последовательно ориентированных на античность. Сначала она возлагала надежды на исключительный талант Василия Баженова и глубокие знания Шарля-Луи Клериссо. Первому она заказала проект реконструкции Московского Кремля, второму – проект античного дома для Царского Села. Однако от обоих предложений пришлось отказаться по причине их невероятной масштабности, которая влекла за собой столь же невероятную стоимость. В итоге на русскую службу были приглашены из Рима шотландец Чарльз Камерон и бергамасец Джакомо Кваренги. Творчество обоих стало в глазах царицы идеальным выражением классики. Действительно, и Камерон, и Кваренги были приверженцами строгого неоклассицизма палладианского типа и при этом широко использовали свое знание древнеримской архитектуры и прикладного искусства. Они отличались удивительной работоспособностью и могли по ходу дела учитывать все пожелания и замечания своей просвещенной заказчицы. В России им были предоставлены удивительно благоприятные условия, когда они могли на практике осуществить свои многочисленные проекты и превратить их в реально существующие дворцы и церкви.

Среди русских архитекторов Екатерина II особенно отличала Ивана Старова и Николая Львова, принадлежавших к тому же направлению, которое, безусловно, было наиболее радикальным для конца XVIII в. О том, что именно этот стиль импонировал Екатерине II, свидетельствуют многие факты. Среди них – история создания собора в городе Могилеве (ныне – Белоруссия). Из нескольких проектов, по-видимому, представленных на рассмотрение императрице, она выбрала проект, выдержаный в палладианском стиле, но предложенный человеком, не имевшим систематического архитектурного образования, – Николаем Львовым. Выразительно писал об этом впоследствии двоюродный брат архитектора, Федор Львов: «Мысль молодого художника, нигде не учившегося, восхитила государиню,

она приказывает его себе представить, взором милостивым посмотрела на него, как на диковинку! ... Проект его утвержден, церковь построена...».³⁶

Об изменениях, произошедших в Петербурге за время правления Екатерины II, можно судить также по трем свидетельствам итальянцев, которые приезжали сюда в разное время. Для Джакомо Казановы, посетившего Россию в 1765 г., тогдашний Петербург был лишь «эмбрионом» нового, того, о котором он слышал в последние годы жизни. Приехавший сюда в 1780 г. Джакомо Кваренги отмечал: «...город очень велик, полон огромных зданий, как общественных, так и частных, многие из которых, безусловно, не в палладианском вкусе». ³⁷ Наконец, в 1792 г. театральный декоратор и архитектор Пьетро Гонзага, только что принятый на русскую службу, свидетельствовал в письме к Франческо Фонтанези: «Город велик и красив: строительство продолжается, несмотря на бедствия и не- приятности всех войн, и здания здесь растут, как грибы... Многие постройки хорошего вкуса, и среди лучших – постройки нашего Кваренги». ³⁸ Даже из этого сопоставления можно понять, как сильно преобразился Петербург за время правления Екатерины II!

В то же время Петербург, наполняясь новыми, еще не виданными в России зданиями, вызывающими ассоциации с римскими памятниками, не стал подобием вечного города. Он сохранил свою изначальную оригинальность и для всех поколений, исключая разве современников, бывших свидетелями его стремительного роста и расцвета, остался творением Петра Великого. В глазах потомков памятниками екатерининской эпохи и мимолетного царствования Павла I стали скорее пригородные дворцы. Это, в особенности, Царское Село – собственный античный мирок Екатерины II с Агатовыми комнатами и Галереей Камерона и Александровским дворцом Кваренги, законченным уже после смерти царицы. Это – Павловск – уникальный архитектурно-парковый комплекс, начатый Камероном, который продолжили и завершили Винченцо Бренна, Пьетро Гонзага и Андрей Воронихин с его идиллическими парковыми пейзажами и павильонами.

Сам же Петербург, давно расставшийся с большинством хрупких, недолговечных строений петровской поры и вновь поменявший пышный убор барокко на сдержанный и торжественный классический наряд, стал, если можно так выразиться, еще более Петербургом, чем ранее. Архитекторы неоклассицизма сумели глубоко постичь художественную идею Петербурга, определенную самим его основателем. Их отличала яркая индивидуальность почерка и в то же время чувство общности поставленной задачи, уважения к своим предшественникам. Недаром тот же Кваренги, по преданию, проходя мимо Смольного собора, шедевра Франческо Бартоломео Растрелли, каждый раз снимал свою шляпу. Архитекторы конца XVIII в. никогда не теряли чувства масштаба и ритма, заданного самой природой и определенного первыми строителями города,

начиная с Доменико Трезини. Процесс перестройки Петербурга не означал его коренной ломки: стирались случайные черты, но более четко пропадали главные; эскиз превращался в законченную, идеальную в своем совершенстве картину. И хотя окончательное завершение картина города получила в первой половине XIX в., именно в екатерининское время была заложена основа образа Петербурга.

Архитекторы Екатерины II раздвинули уплотненную местами застройку центра, привнесли в нее вольное дыхание невских просторов, они заполнили пустоты в центре города и за его пределами торжественными дворцами и похожими на дворцы общественными сооружениями, определили благородную тональность последующей застройки, которая ровным ожерельем охватила величественные памятники классицизма, знаменовавшие, как считали современники, торжество разума и искусства над стихиями природы. В то же время именно в архитектуре классицизма был найден и закреплен синтез природы и искусства, который стал отличительной особенностью Петербурга.

Среди произведений зодчих неоклассицизма трудно отдать предпочтение какому-либо одному. Однако можно с уверенностью сказать, что их лучшим коллективным творением стали ансамбли набережных Невы, прежде всего – Дворцовая набережная. Здесь, между маленьkim уютным Летним и грандиозным Зимним дворцом Растрелли, воплощающим идею бесконечности, могущества и славы Российского государства, Валлен-Деламот и Ринальди, Фельтен и Кваренги, словно передавая друг другу эстафету, возвели дворцы, объединившие переходами сложных линейных и пластических ритмов грациозную мелодичность петровской архитектуры и симфоническое звучание зодчества барокко.

Ансамбль Дворцовой набережной, заключенный между необъятными просторами неба и зеркалом Невы в каменной раме набережной, всегда привлекал к себе художников Петербурга. Его мы видим на многих картинах, гравюрах и акварелях конца XVIII и всего XIX в., находим во многих поэтических произведениях и, конечно же, в гениальном гимне городу – поэме Александра Пушкина «Медный всадник». Громады дворцов и башен, гранитный наряд Невы, мосты, повисшие над водами, прозрачный узор чугунных оград, наконец, строгий стройный вид, задавший тон всему городскому ансамблю, – узнаваемые черты комплекса, созданного на едином дыхании зодчими Петербурга.

Многие сооружения города на Неве созданы по заказам Екатерины II и под ее пристальным вниманием. Заслуга Екатерины II состоит в том, что она откликнулась на запросы своего времени и, доверяясь своему вкусу, смогла вдохновить своих архитекторов на свободное и не сдерживаемое меркантильными соображениями творчество. Поэтому результат оказался неизмеримо прекраснее начальных планов и превзошел самые смелые ожидания.

Впервые опубликовано в каталоге выставки: Catherine the Great. Art for Empire. Montreal, 2005. P. 193–199.

¹ Цит. по: Шильдер Н. Две характеристики // Русская старина. 1896. Т. 88. С. 372.

² Там же.

³ Souvenirs de la comtesse Golovine nee princesse Galitzine. 1766–1821. Paris, 1910. P. 38.

⁴ Левинсон-Лессинг В. Ф. История Картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л., 1986. С. 53.

⁵ Сборник ИРИО. СПб., 1874. Т. 13. С. 214.

⁶ Там же. СПб., 1878. Т. 23. С. 154.

⁷ Там же. С. 110.

⁸ Там же.

⁹ АВПРИ, ф. 32, оп. 1, д. 22, л. 1, 2.

¹⁰ О его деятельности в особенности: Цверава Г. К. Дмитрий Алексеевич Голицын. Л., 1985; Schenker A. M. The Bronze Horseman. Falconet monument to Peter the Great. New Haven; London, 2003. P. 79.

¹¹ О нем см.: Динцер О. Г. Мартинелли – первый хранитель Эрмитажа // Наука и культура России XVIII в.: Сб. статей. Л., 1984. С. 178.

¹² De Ligne. Memoires et melanges historique et litteraires par le prince de Ligne. Paris, 1827. Т. 2. Р. 355.

¹³ Об этом см.: Сборник ИРИО. СПб., 1872. Т. 10. С. 252; Antonov V. 1) Un acquisto enigmatico per l'Ermitage // Antichita' viva. 1975. Т. 14, n. 4. Р. 33; 2) Dipinti da Venezia per l'Ermitage // Arte Veneta. 1980. Т. 34. Р. 220; Androssov S. I collezionisti dell'arte italiana in Russia // Pietroburgo e Italia 1750–850. Il genio italiano in Russia [Catalogo della mostra]. Milano, 2003. Р. 102.

¹⁴ Сборник ИРИО. Т. 23. С. 221.

¹⁵ См.: Бедретдинова Л. Иоганн Фридрих Рейфенштейн и Санкт-Петербургская императорская Академия художеств (по материалам дела в РГИА) // Иностранные мастера в Академии художеств: Сб. статей. М., 2007. С. 34–46.

¹⁶ Записки Императрицы Екатерины II. М., 1990. С. 210.

¹⁷ Андросов С. О. Екатерина II, Эрмитаж и собрание скульптуры // История Эрмитажа и его коллекций. Л., 1989. С. 38. См. также статью в наст. сборнике.

¹⁸ Бушмина Т. Б. К истории создания двух парных картин Помпео Батони для Екатерины II // Труды Государственного Эрмитажа. 2000. Т. 29. С. 76.

¹⁹ Archivio di Stato, Roma, Camerale II. Antichita' e Belle Arti, busta 12.

²⁰ Frank C. «Plus il en aura mieux ce sera». Caterina II di Russia e Anton Raphael Mengs. Sul ruolo degli agenti «cesarei» Grimm e Reiffenstein // Mengs. La scoperta del Neoclassico. [Catalogo della mostra]. Venezia, 2001. P. 92.

²¹ Dukelskaya L., Moore A. A Capital Collection. Houghton Hall and the Hermitage. New Haven; London, 2002.

²² Максимова М. И. Императрица Екатерина Вторая и собрание резных камней Эрмитажа // Государственный Эрмитаж: Сб. Пг., 1920. Вып. 1. С. 58.

²³ Kagan J., Neverov O. Splendeurs des collections de Catherine II de Russie. Le Cabinet de pierre gravees du Duc d'Orleans [Catalogue de l'exposition]. Paris, 2000.

²⁴ Каган Ю. О. Резные камни Уильяма и Чарльза Браунов: Каталог выставки. Л., 1976.

²⁵ Саверкина И. И. Греческая скульптура V в. до н. э. в собрании Эрмитажа: Каталог. Л., 1986. С. 102, № 42; с. 111, № 45.

²⁶ Васильчиков А. А. Произведения Рафаэля в России // Вестник изящных искусств. 1883. Т. 1. С. 542.

²⁷ Gorbunova X. Classical Sculpture from the Lyde Browne Collection // Apollo. December 1974. P. 460; Neverov O. The Lyde Browne Collection and the History of Ancient Sculpture in the Hermitage Museum // American Journal of Archeology. 1984. Vol. 88, No. 1. P. 33.

²⁸ Андросова М. И. «Геракл» и «Флора» из Царского Села в Михайловском замке. К истории создания бронзовых копий с антиков в петербургской Академии художеств // Дворцы Русского музея. СПб., 1999. С. 66.

²⁹ Андросов С. О. Екатерина II, Эрмитаж и собрание скульптуры. С. 40.

³⁰ РГИА, ф. 487, оп. 21, д. 178, л. 6, 7 об., 8 об.

³¹ Там же, л. 61. Распоряжение царицы заслуживает того, чтобы его привести целиком: «Бюст Юния Брута возвратить в академию и перелить в другой, он теперь идол якобинцев и по тому самому не место ему в Царском Селе» (15 марта 1793 г.).

³² Сборник ИРИО. СПб., 1876. Т. 17. С. 15.

³³ Записки Императрицы Екатерины II. С. 171.

³⁴ Евсина Н. А. Русская архитектура в эпоху Екатерины II. М., 1994. С. 36.

³⁵ Сборник ИРИО. Т. 23 С. 157. «... страсть к строительству у нас сейчас сильнее, чем когда-нибудь, и даже война, сотрясающая землю, не разрушит здания, которые мы строим» (*фр.*). «Строительство – дьявольская вещь; это пожирает деньги и чем больше строишь, тем больше хочется строить; это болезнь, наподобие пьянства, или своего рода привычки» (*нем.*). Обычно эту цитату приводят в русском переводе, не подчеркивая смены языка, что сильно снижает ее выразительность и даже эксцентричность, проявляющуюся в смешении двух языков.

³⁶ Львов Н. А. Избр. сочинения / Под ред. К. Ю. Лаппо-Данилевского. Кельн, 1994. С. 368.

³⁷ Письмо к Пьер Антонио Серасси от 1 мая 1780 г. (Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti (a cura di V. Zanella). Venezia, 1988. P. 44).

³⁸ Цит. по: Pavanello G. Al servizio della «Corte di Moscovia» // Capolavori nascosti dell'Ermitage. Dipinti veneti del Sei e Settecento da Pietroburgo. [Catalogo della mostra a cura di I. Artemieva, G. Bergamini, G. Pavanello]. Milano, 1998. P. 65.

ЕКАТЕРИНА II, ЭРМИТАЖ И СОБРАНИЕ СКУЛЬПТУРЫ

Первый этап формирования собрания западноевропейской скульптуры в Эрмитаже продолжает оставаться наименее ясным. До сих пор собрано мало сведений о коллекционировании новой пластики при Екатерине II, а то, что известно, – не составляет единой картины. Основываясь на малоизвестных документах, мы попытаемся рассказать о деятельности агентов Екатерины II по покупке статуй и бюстов, а также заказах их у современных ваятелей. Нам представляется, что все эти сведения, иногда собранные по крупицам, позволят воссоздать начальный этап истории Эрмитажа. Одновременно мы стремимся уточнить атрибуции и датировки нескольких статуй, попавших в Эрмитаж в конце XVIII в.

В 1771 г., когда скульптурный мастер Иозеф Баумген (Баумхен) покидал русскую службу, ему пришлось принять участие в составлении передаточной описи скульптуры, находившейся в его «смотрении». Баумген, вместе с принимавшим хранение Егором Буссовым, создал тогда две описи. Первая из них составлялась в январе 1771 г., когда все было под снегом, и из-за неточностей ее не утвердил начальник Конторы строения домов и садов полковник Иван Зверев. В мае 1771 г. Баумген и Буссов составили новое, на этот раз более подробное описание скульптур, охватывающее Летний сад и «новый малинкий садик» при Зимнем доме. Данные описей 1771 г. использованы в нашей статье, посвященной Летнему саду,¹ однако сведения о статуях и бюстах, находившихся в «новом малинком садике», будущем Висячем саде Малого Эрмитажа, оставлены пока без внимания. Между тем описи 1771 г. являются, по-видимому, первыми описями скульптуры, относящейся к Эрмитажу.

Летняя опись скульптуры отличается от зимней более подробным описанием сохранности и тем, что на этот раз приведены размеры, часто имеющие большое значение для идентификации произведения. То же самое можно сказать и об описи скульптуры Висячего сада. Поэтому, игнорируя зимнее описание, мы будем использовать здесь летнюю опись 1771 г.²

Итак, в 1771 г. в Висячем саду стояло 12 мраморных бюстов и 15 мраморных статуй (включая «Ясона», по-видимому, временно убранного «в магазайн», и две статуи «в проходной галерее»). Что касается их размеров,

обращает внимание на себя, что все бюсты были «в пропорцию человека», т. е. в натуральную величину. Статуи же были подобраны таким образом, что лишь 5 были немного выше 1 м (две около 120 см, одна около 110 см и две около 105 см). При этом 7 статуй изображали мальчиков. Очевидно, такой подбор не был случайным и здесь использовались произведения, соразмерные небольшому пространству Висячего сада.

Отождествление бюстов, как всегда, по описям XVIII в., сильно затруднено. Можно предположить, что они представляли собой остатки каких-то разрозненных серий: времен года («примафера» – весна, «естате» – лето), римских императоров («неро» – Нерон, «калиголя» – Калигула, «домитианус» – Домициан), античных богов («аполло» – Аполлон, «диана» – Диана», «помона» – Помона). Наибольший интерес представляют уникальные названия оставшихся 4 бюстов, возможно, также объединенных в одну серию: «ешкулапио» – Эскулап, «орфео» – Орфей, «фетрувиус» – Витрувий, «вигниола» – Виньола. Насколько известно, подобных 4 бюстов нет ни в Эрмитаже, ни в Летнем саду, ни в пригородных дворцах, и мы можем констатировать, что они не дошли до наших дней. (Следует заметить, что один бюст «Эскулапа», ранее называвшийся «Старик в берете», находится сейчас в Летнем саду, но он упомянут ранее в той же самой описи 1771 г.)

Лучший результат дает попытка идентификации статуй Висячего сада. Правда, и здесь отождествить не удалось парные «Постоянство» и «Согласие» (высотой около 105 см), «Медею» и «Ясона» (высотой около 120 см), а также «Аполлона», «Минерву», «Осень» и «Ясность?» («Кларитас») (все высотой около 80 см). «Купидон, держащий в руке колчан со стрелами» (высотой около 110 см) также, по-видимому, не сохранился. Некоторое представление о том, как он выглядел, может дать чертеж второго этажа Малого Эрмитажа, где в центре видна эта статуя.³

Вместе с тем часть статуй существует и в наши дни. «Лежащие малчики белаго мрамора длиною каждой тринатцати вершков два, купидон, амур» могут, очевидно, быть отождествлены со «Спящими младенцами», хранящимися и ныне в Эрмитаже. Оба подписаны именем Иоганн Хуго Ксавери и датированы один 1765 г., другой 1766 г. Надпись на второй статуе уточняет и место ее создания: Санкт-Петербург.⁴ Этот скульптор был извлечен из небытия Б. А. Шелковниковым как модельер, работавший на Петербургском фарфоровом заводе и находившийся в России между 1765 и 1777 гг. Исследователь упоминает обе мраморные статуи Ксавери, но до сих пор они не были опубликованы.⁵

Некоторые дополнительные сведения о мастере дает в своих записках Яacob Штеллин. Последний называет его брабантцем и относит прибытие его в Россию к 1766 г. Сообщает Штеллин и о смерти Ксавери в 1777 г. Кроме моделей фарфоровых статуэток он создавал также портретные бюсты небольшого размера, в том числе Екатерины II и Павла Петровича.⁶

И все-таки Ксавери продолжает оставаться загадочной фигурой в истории искусств. Мы не знаем даже полного имени скульптора, и он не отождествляется ни с одним представителем этой семьи ваятелей. Поэтому всякие новые сведения о нем приобретают большое значение. В РГИА хранится дело под названием «Об определении в службу скульптурного мастер Ксаверия» от 17–24 октября 1766 г. Из него мы узнаем, что скульптурный мастер Иоганн Ксаверий подал прошение о приеме его на службу в Канцелярию от строений. При этом он обязался «исправлять... резную работу в мраморе, камне (?) и слоновой кости, делать статуи, арнамент и архитектурные украшения в полатах». Однако Канцелярия отклонила услуги Ксавери и рекомендовала использовать его при строительстве будущего Малого Эрмитажа с жалованьем 700 р. в год. Возможно, результатом этой рекомендации и было приобретение у него двух статуй спящих мальчиков.

Обе статуи снова появляются в документах в 1835–1836 гг., когда их опять предназначают для установки в Висячем саду. Оказывается, однако, что мраморные постаменты, упомянутые в описи 1771 г., были в начале XIX в. утрачены и, по рапорту архитектора Шарлемана от 24 апреля 1836 г., осуществился заказ новых, из тивдийского мрамора. В 1859 г. обе статуи находились в Садике Таврического дворца, а затем, очевидно, переданы в Эрмитаж, где и были найдены в одном из подвалов в 1925 г.

Что же касается художественных особенностей «Спящих мальчиков», то они всецело примыкают к традициям фламандской и голландской скульптуры барокко. Впервые к этому сюжету обратился Франсуа Дюкенуа (1597–1643), долго работавший в Италии. Можно упомянуть, например, небольшие статуэтки «Спящий Амур» (слоновая кость, Брюссель, Королевские музеи искусства и истории) и «Спящий ребенок» (бронза, серия статуэток – в Художественно-историческом музее в Вене). Эти произведения послужили прототипами для многих других как в Италии, так и в Голландии и Фландрии, где особенно часто создавались вариации на ту же самую тему в мраморе – для украшения садов. В связи с этим стоит еще раз обратить внимание на сходство произведений нашего Иоганна Ксавери и скульптора Яна Батиста Ксавери (1697–1742). Этому мастеру принадлежат как детские группы из терракоты, так и миниатюрные портреты в том же материале (например, «Лето» – группа из трех детей высотой 27 см, подписана и датирована 1726 г., или портрет священника высотой 34 см, подписан и датирован 1732 г., оба – Амстердам, Рейксмузеум). Все это заставляет вернуться к мысли, которая привлекала уже Б. А. Шелковникова, что Иоганн Ксавери, работавший в Петербурге, мог быть сыном Яна Батиста Ксавери.

Если младший скульптор родился около 1725 г., то он вполне годится в сыновья старшему. По сведениям словарей, у Яна Батиста было два сына – Франц и Якоб, однако существовал еще его брат Герард Иозеф, о детях которого ничего не известно, да и вообще сведения обо всех этих

художниках крайне скучны. По крайней мере, стилистическая и жанровая близость произведений Яна Батиста и работавшего в Петербурге Иоганна кажется нам очевидной.

В России были выполнены и две другие статуи Висячего сада, занесенные в опись под названиями «гениюс аква» и «гениюс терре». Лишь первая из них сохранилась, хотя и в чрезвычайно поврежденном состоянии. Впрочем, сюжет обозначен на подножии, так же как и четкая надпись, свидетельствующая об авторстве Иозефа Баумгена – сзади.⁷ Однако было бы весьма затруднительно реконструировать статую, если бы не ее описание, сделанное в 1859 г.: «Группа каррарского мрамора сидящего Амура и поящего изо рта лебедя, которого обнял левою рукою».⁸ Судьба не пощадила статую: утрачены голова, левая рука и левая нога мальчика, а от лебедя сохранились только перепончатые лапы на подножии.

Баумген работал в России с 1756 г., а его возвращение на родину, в Германию, мы можем отнести к 1771 г. Главным делом Баумгена в России было руководство группой мастеров, высекавших статуи и вазы для украшения крыш Зимнего дворца, и он, очевидно, справился с этой работой. К сожалению, статуи не сохранились, и составить представление о них можно лишь по старым фотографиям, частично опубликованным С. Б. Алексеевой.⁹ Вообще «Гений воды» – единственная дошедшая до наших дней скульптура мастера. Приходится констатировать, что она не дает оснований для энтузиазма: трактовка тела здесь довольно примитивна и приблизительна. Баумгена следует аттестовать как умелого ремесленника, не обладавшего крупным талантом,

Убогость фигуры мальчика, созданного Баумгеном, видна особенно отчетливо при ее сопоставлении с двумя статуями мальчиков, также находившимися в 1771 г. в Висячем саду и дошедшиими до наших дней. Они представляют «Живопись» и «Скульптуру» с «приличными» атрибутами. Первая из них держит в руках палитру и кисти, «Скульптура» – киянку и резец.¹⁰ Обе статуи выделяются удачно найденной живостью поз мальчиков. Умело и уверенно трактованы их тела, выразительны лица. Автор статуй превосходит не только Баумгена, но и Ксавери своим профессиональным мастерством.

Статуи не подписаны. Ж. А. Мацулевич приписала их Джузеппе Бернарди, прозванному Торретто, на основании найденных ею архивных документов о покупке в 1768 г. статуй последнего, изображающих «Архитектуру», «Математику», «Живопись» и «Скульптуру».¹¹ Эта гипотетическая атрибуция была подхвачена Р. Д. Люлиней, А. Г. Раскиным и М. П. Тубли, которые заодно спутали Джузеппе Бернарди (1694–1774) с его дядей и учителем Джузеппе Торретто (1661–1743), работавшим в свое время в Венеции по заказам Саввы Владиславича-Рагузинского.¹² Так Торретто стал авторов статуй, купленных через 25 лет после его смерти. Внимательное изучение документов показало, что они относятся

совсем к другой скульптуре, мы покажем это чуть позже. Что же касается статуй Висячего сада, то их автором не был ни Торретто, ни Бернарди.

О приобретении «Живописи» и «Скульптуры» свидетельствует на самом деле другой документ. 17 мая 1766 г. Игнатий Rossi доносил И. И. Бецкому: «...от вашего высокопревосходительства приказано было обявленные от итальянского купца Бранка две мраморные статуи именуемые 1я скульптура 2я пиктура взять и поставить на новостроющемся при зимнем каменном доме садике». Для их освидетельствования были вызваны эксперты, которые констатировали, что обе выполнены «самою хорошею и чистою работою» и могут быть оценены в 150 р. каждая.¹³ Дальнейшая их история не совсем ясна. Они позднее попали в Академию художеств и возвращены в Эрмитаж только в 1919 г., а с середины 1930-х гг. использовались на старом месте и украшали Висячий сад.

Имена итальянских купцов братьев Бранка – Петра и Франца встречаются и в ряде более ранних документов. Так, в январе 1747 г. у них покупали краску, бумагу, карандаши, а в мае того же года они торговали мраморными каминами.¹⁴ Приходится сильно сожалеть, что документ 1766 г. не упоминает имени автора «Живописи» и «Скульптуры». Не зная, из какого итальянского города вывезли статуи братья Бранка, трудно строить гипотезы о принадлежности скульптора к какой-либо школе. Остается довольствоваться тем, что статуи «Живопись» и «Скульптура» были созданы в Италии, скорее всего, в 1760-е гг.

Таким образом, хотя наше суждение о скульптуре, украшавшей в 1771 г. Висячий сад, и ограниченно, мы можем выдвинуть предположение, что это были произведения декоративной пластики, созданные в середине и в третьей четверти XVIII в., в том числе специально для Висячего сада. Эрмитаж сначала не создавался как музей пластики. К этому выводу подводит нас анализ всех покупок скульптуры в 1760–1770-е гг.

Начнем, например, с документов, на которые в свое время ссылалась Ж. А. Мацулевич. Хотя с 1949 г. изменилось название не только фонда, но и самого архива, нам удалось найти их среди материалов Московского дворцового архива в РГАДА.¹⁵ Согласно этому делу, именной указ о приобретении скульптуры для дачи в Оранienбауме был дан Екатериной II 19 октября 1764 г. Вскоре в Вену русскому посланнику кн. Д. М. Голицыну были переведены деньги, и он заказал скульптуру в Венеции. Об отправке из Венеции 8 статуй, постаментов к ним и двух рельефов свидетельствует опись по-итальянски, датированная 22 августа 1766 г. Автором статуй «Милосердие», «Бдительность», их постаментов и рельефа «Похищение Елены» назван известный мастер из Тревизо Джованни Маркьори (1696–1778). Другой крупный скульптор венецианского Сеттеченто, Джованни Мария Морлайтер (ок. 1699–1781), выполнил фигуры «Силы», «Благоразумия», постаменты к ним, рельеф «Эней, бегущий из горящей Трои с Анхизом». За свои работы оба ваятеля получили по 600 «червонцев» (золотых дукатов). Наконец, 4 статуи (без постаментов)

принадлежали уже упоминавшемуся Джузеппе Бернарди – «Скульптура», «Живопись», «Архитектура» и «Математика». Они были оценены в 320 золотых дукатов (очевидно, по 80 дукатов за каждую). Вся эта скульптура была доставлена в Россию в сентябре 1767 г. И. И. Бецкой в письме от 29 марта 1768 г. предписывал И. П. Елагину принять ее в свое ведомство.¹⁶

Все перечисленные произведения находятся или до недавнего времени находились в Гатчинском дворце, куда они, очевидно, попали при Павле I. Статуи Морлайтера и Маркьори, украшавшие вход во дворец со стороны парка и со стороны двора, несохранившиеся овальные рельефы, декорировавшие Белый зал, были подписаны мастерами и потому давно известны в литературе. Нахodka документов позволяет уточнить их датировку 1766 г. и дает сведения об их цене. «Живопись», «Скульптура», «Архитектура» и «Поэзия» (название неправильное, статуя, как видно из документов, представляла «Математику») украшали мраморную террасу на Длинном острове Белого озера в Гатчине и дошли до нас в сильно поврежденном иискаженном реставрацией виде. Они считались работами неизвестного скульптора. В свете приведенных документов они не только получают определенную датировку, но их автором оказывается известный скульптор Джузеппе Бернарди, прозванный Торретто, один из учеников Кановы. Сопоставление гатчинских статуй с его произведениями показывает большую стилистическую близость. Так, статуя «Живопись» обнаруживает композиционное сходство о фигурой «Дафны» (Прадацци д'Азоло, сад бывшей виллы Фальер). Отметим заодно, что «Дафна», как и другие скульптуры из Прадацци д'Азоло, пока что была лишена точной датировки.¹⁷ Теперь мы можем предположить, что этот ансамбль был создан Бернарди в 1760-е гг.

В настоящее время три статуи работы Бернарди украшают вестибюль Дворца-музея в Гатчине, четвертая хранится в его фондах. Они были очень сильно повреждены и реставрированы, что, конечно, затрудняло возможность атрибуции. Нахodka архивных документов удачно решает эту проблему.

Точно так же в Гатчину, возможно, при Павле I попали многие произведения скульптуры, купленные в Италии И. И. Шуваловым. Крайне характерно, что мраморные статуи и бюсты, отправленные из Чивитавеккья и прибывшие в Петербург в августе 1769 г., так и оставались в течение 7 лет «в заваленном одном нижнем этаже циркуля». Только в июле 1776 г. эти «мраморные вещи» были обнаружены и переданы «в смотрение господина Беляева».¹⁸

Остановимся только на тех приобретениях И. И. Шувалова, которые относятся к области современной скульптуры и сохранились до наших дней.

Так, «двенадцать современных бюстов цезарей... для господина графа Орлова» нынче находятся в Павловском дворце, хотя и происходят из

Гатчины. «Современная статуя, представляющая философа Зенона. Копирована очень хорошо и превосходного мрамора» была куплена у художника Доменико д'Анджели за 410 экю. Она, очевидно, должна быть отождествлена со статуей «Философ», подписанной Джоаккино Фальчони и датированной 1768 г. До Великой Отечественной войны она также находилась в Гатчинском дворце. «Барельеф, представляющий маленьких Гениев, играющих с драпировкой, Фьяминго, очень известного скульптора» был куплен у антиквара Томаса Дженкинса за 400 экю. Эта известная композиция Франсуа Дюкенуа, по-видимому, была подарена Екатериной II в Академию художеств в 1784 г.,¹⁹ а ныне хранится в Эрмитаже (Инв. № Н. ск. 605). У того же Дженкинса Шувалов приобрел за 100 экю «Две современные головы Сократа и Гомера, скопированные очень хорошо». Эти два бюста, находящиеся в Гатчинском дворце, подписаны Бартоломео Кавачеппи. Очевидно, не дошел до нас «другой античный бюст, изображающий Императора Антонина Пия, очень хорошая греческая работа». «Бюст Паллады с драпировкой из восточного алебастра» хранится ныне в Павловском дворце-музее. Они были куплены соответственно у антикваров Амидеи за 205 экю и Дженкинса за 110 экю. «Два египетских идола из черного мрамора» были приобретены у Доменико д'Анджели и скульптора Альбачини за одну и ту же цену в 430 экю. Ныне они тоже находятся в Гатчинском дворце.

Совершенно особый интерес представляет подробное описание Шуваловым известной группы «Амур и Психея», повторявшей оригинал Капитолийского музея, которая была приобретена у того же Карло Альбачини за крупную сумму в 950 экю: «Очень красивая античная Группа, представляющая Амура и Психею. Она признается, по мнению многих знатоков, за лучшую по сравнению с той, которая в Капитолии; у этой последней голова, рука и две ноги реставрированы, в то время как первая вся античная из мрамора Паросского карьера, уже в течение долгих лет забытого. Английский торговец статуями называемый Дженкинс предложил за них господину Шувалову две тысячи скуди».²⁰ Очевидно, здесь Шувалов допустил ошибку. «Амур и Психея», купленные им, хотя и находились в хорошей сохранности, являлись, по-видимому, современной копией с антика. Группа эта из Гатчинского парка была в середине XIX в. передана в Эрмитаж в сильно поврежденном виде и только в 1986 г. возвращена опять в Гатчину.

К этому списку можно добавить сведения, извлеченные А. Бертолotti из римского архива и связанные с разрешением на вывоз из Рима. В частности, в документах от 28 октября 1768 г. и от 25 марта 1769 г. мы находим многие из перечисленных выше произведений. Их владельцем называется то «граф Шовалон», то «генерал Шовалф», но ясно, что речь идет именно о Шувалове. Одна группа, описанная как «Венера, сидящая с путто, современная»,²¹ также некогда находилась в Гатчинском парке, в середине XIX в. поступила в Эрмитаж и была возвращена в 1986 г.

в Гатчину. К сожалению, исследование ее затруднено тем, что голова Венеры утрачена.

Перечисленные произведения не оставляют сомнений в том, что наряду со слепками с прославленных антиков и антиками Шувалов охотно приобретал произведения современных римских скульпторов, выполненные в стиле древних мастеров. Казалось бы, если статуи Летнего сада представлялись Екатерине II старомодными, она должна была украсить Эрмитаж покупками Шувалова. Но она не спешила этого делать. И объяснить это следует, по-видимому, отсутствием у нее интереса к скульптуре по крайней мере до середины 1780-х гг.

В самом деле, только в переписке Пано Маруцци, русского консула в Венеции, удалось найти намек на интерес Екатерины II к античным статуям и барельефам. Однако трудности в вывозе их из Италии не позволили Маруцци достичь ощутимых результатов.²²

Яркое признание принадлежит самой императрице. В письме к Фальконе по поводу модели памятника Петру Великому (на французском языке, от 3 августа 1767 г.) читаем: «Это будет, может быть, первая статуя, которую я увижу в моей жизни, как же можете Вы быть довольны столь ненадежным одобрением? Последний школьник смыслит более меня в Вашем искусстве».²³ Если откинуть долю кокетства, все равно пассаж звучит достаточно красноречиво.

К этому можно добавить свидетельства архивов. В 1784 г. в Академию художеств Екатериной II передаются 10 произведений скульптуры (в том числе 6 барельефов).²⁴ Одним из них, по всей вероятности, был тот самый рельеф Дюкенуа, который прислал из Италии Шувалов и который ныне находится в Эрмитаже. Другой барельеф также через много лет, в 1931 г., вернулся в Эрмитаж. Он изображает, очевидно, «Диониса, сидящего на кентавре». Он числился некогда античным, но правильнее датировать его XVIII в.²⁵

Вообще создается впечатление, что Академия художеств, а не Эрмитаж, рассматривалась в 1760–1780-е гг. как наиболее подходящее место для музея скульптуры. Именно Академии подарили в 1765 г. И. И. Бецкой надгробие графини Гессен-Гомбургской работы Пажу и портрет Шувалова работы Жилле, а также годом позже – терракоты Ламбера Сижисбера Адана.²⁶ В 1769 г. в Академию поступили гипсовые фигуры и модели французских мастеров, в том числе – Фальконе и Сали.²⁷

И даже античные и новые статуи и бюсты, поступившие из собрания английского банкира Джона Лайд Брауна в 1787 г., нашли себе место не в петербургском, а в царскосельском Эрмитаже. Здесь, по описи 1791 г., находились, в частности, «Мертвый мальчик на дельфине», приписываемый Лоренцетто, и «Скорчившийся мальчик» Микеланджело (оба из собрания Лайд Брауна), а также купленные у скульптора «Сидящий Вольтер» и «Диана» Гудона и специально заказанный Екатериной портретный бюст Фокса работы Джозефа Ноллекенса.²⁸

Обратившись к «Описи вещам, находящимся в Эрмитаже с 1786 г.»,²⁹ мы находим новые подтверждения высказанной точки зрения. Подавляющее большинство произведений скульптуры, украшавшей в конце XVIII в. Эрмитаж, – бронзовые статуэтки и группы, происходящие из собрания А. Д. Ланского, купленного у его наследников в 1785 г. Это, например, «Меркурий на Пегасе» и «Слава на Пегасе» Куазевокса, две группы укротителей коней Кусту, «Геркулес и керинейская лань» мастерской Болоньи (парная группа «Геркулес и дракон Ладон» утрачена), «Бегство Энея» Лепотра, «Меркурий» мастерской Болоньи, «Смеющийся фавн» и «Венера Медичи» французского (?) скульптора XVIII в., «Юпитер» французского скульптора XVIII в., «Дедал и Икар» Вассе (?), «Атлет с вазой» неизвестного скульптора, «Похищение сабинянки» флорентийского скульптора середины XVI в., два «Лежащих Амура» итальянской работы XVII в., «Младенец Геркулес со змеями», повторяющий античный оригинал. Эти 16 произведений из бронзы, все достаточно высокого качества, уже могли составить первоклассную основу эрмитажной коллекции скульптуры. Мы не знаем, чем руководствовалась Екатерина II при приобретении собрания Ланского – любовью ли к скульптуре, или желанием украсить интерьеры, или же это приобретение имело мемориальный характер. Но, очевидно, 1785 г. следует датировать начало собирательства скульптуры для Эрмитажа.

Правда, не следует забывать о мраморных портретных бюстах работы Гудона и Колло, приобретенных Екатериной II чуть раньше. В той же описи 1786 г. значатся 6 мраморных бюстов, 5 из них отождествляются без особого труда. Это портреты Дидро (датирован 1772 г.), Вольтера, Генриха IV и герцога Сюлли работы Мари-Анн Колло, также относящиеся к началу 1770-х гг. Компанию им составил портрет Бюффона работы Гудона 1782 г., привезенный в Россию сыном естествоиспытателя. Учитывая, что и Колло, и Гудон много работали по заказам петербургского двора, в этом нет ничего удивительного. Нам кажется, что исключение, сделанное для двух любимых скульпторов императрицы, только подчеркивает общую закономерность приобретения произведений пластики в конце XVIII в.: Эрмитаж в это время не рассматривался как музей скульптуры. И только с постройкой Нового Эрмитажа в середине XIX в. положение кардинально изменилось.

Впервые опубликовано: *Андросов С. О.* Екатерина II. Эрмитаж и собрание скульптуры // История Эрмитажа и его коллекций. Л., 1989. С. 32–43.

¹ *Андросов С. О.* Новые сведения о скульптуре Летнего сада // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1984. Л., 1986. С. 248.

² РГИА, ф. 470, оп. 93257, д. 3, л. 9 (зимняя опись), л. 35 (летняя опись).

³ *Коршунова М.* Неизвестные чертежи Малого Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. 1973. Вып. 37. С. 20.

⁴ Инв. № Н. ск. 887. В правом углу у головы мальчика: I: H: XAVERY. Ft/ 1765. Инв. № Н. ск. 886. В правом углу у ног мальчика: I: H: XAVERY. 1766 / St. Petersburg. Отметим особо, что длина обеих статуй 63 см.

⁵ Шелковников Б. А. 1) Скульптор Ксавери на Петербургском фарфоровом заводе // Сообщения Государственного Русского музея. 1961. Вып. 7. С. 46; 2) Скульптор Ксавери – предшественник Рашиетта на Петербургском фарфоровом заводе // Сообщения Государственного Эрмитажа. 1967. Вып. 28. С. 33.

⁶ Малиновский К. В. Записки Яакова Штелина о скульптуре в России в XVIII в. // Русское искусство второй половины XVIII–первой половины XIX в.: Материалы и исследования. М., 1979. С. 117.

⁷ Инв. № Н. ск. 486. Высота 56 см. На подножии спереди: AQUA. Сзади: JOSEPH. BAVMGEN. FECIT.

⁸ Архив Государственного Эрмитажа (АГЭ), оп. VI «Ж», д. 36, ч. 1, № 1377.

⁹ Алексеева С. Декоративная скульптура кровли Зимнего дворца // Сообщения Государственного Эрмитажа. 1975. Вып. 40. С. 25.

¹⁰ Инв. № Н. ск. 670. Высота 76 см. На подножии спереди: PICTVRA. Инв. № Н. ск. 671. Высота 73 см. На подножии спереди: SCVLTURA.

¹¹ Запись на инвентарной карточке от 9 мая 1949 г.

¹² Люлина Р. Д., Раскин А. Г., Тубли М. П. Декоративная скульптура садов и парков Ленинграда и пригородов XVIII–XIX веков: Каталог. Л., 1981. С. 21.

¹³ РГИА, ф. 467, оп. 2 (73/187), д. 111, л. 52. Автор благодарит Е. М. Баженову и М.Ф. Коршунову, указавших ему на этот важный документ.

¹⁴ РГИА, ф. 467, оп. 2, д. 906, л. 427, 479; ф. 470, оп. 5, д. 285, л. 107, 372.

¹⁵ За консультации автор благодарит зав. Отделом РГАДА С. Р. Долгову.

¹⁶ РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 61394, л. 1–5.

¹⁷ Semenzato C. La scultura veneta del Seicento e del Settecento. [Venezia, 1966]. Р. 133, 136.

¹⁸ РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 367, л. 70.

¹⁹ Там же, д. 917.

²⁰ Там же, д. 367, л. 42.

²¹ Bertolotti A. Esportazione di oggetti di belle arti da Roma nei secoli XVII e XVIII // Archivio storico artistic archeologico e letterario della citta' e provincial di Roma. 1877. Vol. 2. Р. 223, 224.

²² Ср.: Левинсон-Лессинг В. Ф. История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л., 1986. С. 93, 268.

²³ Сборник ИРИО. СПб., 1874. Т. 13. С. 11.

²⁴ РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 917. Тот же документ: ф. 487, оп. 21, д. 178, л. 2–2 об.

²⁵ Инв. № Н. ск. 1820. 78 × 89 см. Ср.: Трей Г. Указатель скульптурного музея Императорской Академии художеств. СПб., 1870. С. 38. № 149.

²⁶ РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 570, л. 14 об.

²⁷ Там же, л. 16 об.

²⁸ Там же, ф. 487, оп. 21, д. 178, л. 6, 7 об., 8 об.

²⁹ АГЭ, ф. 1, д. 1, оп. VI «К».



Иоганн Хуго Ксавери.
Спящий младенец.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж



Иоганн Хуго Ксавери.
Спящий младенец.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



Йозеф Баумген.
Аллегория воды.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



Джузеppe Бернарди.
Скульптура.

Государственный музей-заповедник Государственный музей-заповедник
«Гатчина» «Гатчина»

Джузеppe Бернарди.
Живопись.

Джулио Орацио Брави

**РЕЧЬ ПРИ ВРУЧЕНИИ ПРЕМИИ
ДЖАКОМО КВАРЕНГИ**

Связи, которые соединяют наш город Бергамо с Санкт-Петербургом, имеют давние корни, основанные на культурных контактах. Во многом они связаны с именем Джакомо Кваренги, работавшего в северной столице с 1779 по 1817 г. и внесшего неоценимый вклад в формирование классического облика Санкт-Петербурга.

Эти связи стали особенно заметны, когда у многих пробудился интерес к памятникам и художественным собраниям русского города, основанного Петром Великим в 1703 г. В особенности привлекали внимание богатая коллекция скульптур Антонио Кановы и его школы в Эрмитаже, рисунки Кваренги, находящиеся в хранилищах двух городов, здания, спроектированные тем же Кваренги и его современниками для Петербурга. Все это позволило укрепить контакты, которые ранее несколько ослабли, изменить положение и найти снова общие интересы.

Среди инициатив научного центра Оссерваторио Кваренги в Бергамо – установление премии, которая раз в два года вручается личности, которая выделяется своей научной, профессиональной, воспитательной деятельностью в области исследований, связанных не только с Кваренги, но также художников, архитекторов, меценатов, коллекционеров, участвовавших в создании неоклассического феномена в Европе, в Италии, в России. Жюри, членом которого я являлся как представитель муниципалитета Бергамо, приняло решение присудить премию имени Джакомо Кваренги за 2010 г. Сергею Андросову, заведующему Отделом западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа.

Сергей Андросов родился в Ленинграде 17 мая 1948 г. Когда он учился в школе, образовательная реформа сделала обязательным для учеников старших классов проводить два дня в неделю в стажировках на производстве. Хотя школа, которую посещал Андросов, имела специализацию по точным наукам и по физике, здесь существовали классы, посещавшие Эрмитаж, и в одном из них учился Андросов. Знакомство с шедеврами знаменитой галереи стало искрой, которая зажгла его сердце живой страстью к итальянскому искусству. Картиной, которая особенно поразила

его, стал «Семейный портрет» работы Лоренцо Лотто. Его юный Андросов решил изучить, собирая информацию о художнике. Таким образом, он узнал, что Лотто провел долгие годы в Бергамо и что, по всей вероятности, здесь изображена супружеская пара из Бергамо, ныне идентифицируемая с семьей Альярди. Таким было его первое знакомство с Бергамо, этим далеким североитальянским городом. Было невозможно представить, что более чем сорок лет спустя этот город присудит ему премию за заслуги в области истории искусств.

Страсть к искусству привела Андросова в Академию художеств, где он учился и в 1971 г. получил диплом искусствоведа. Период обучения на практике в Эрмитаже способствовал его приему на работу в музей сразу после института, и он начал здесь свою деятельность. Благодаря достоинствам в научной и организационной областях, понемногу он приобретал все большую и большую ответственность, вплоть до нынешнего поста заведующего отделом.

Андросов является автором более чем 300 публикаций – монографий, статей, каталогов. Его публикации касаются также истории культурных и художественных связей между Россией и Италией, в особенности в период от правления Петра Великого до Александра I. Основополагающие работы его посвящены истории итальянской скульптуры XV–XVIII вв. с особым упором на творчество крупнейших его представителей (Донателло, Верроккьо, Микеланджело, Бернини, Альгарди, Фоджини, Рускони). Большое значение имеют его исследования, посвященные произведениям Кановы, при этом он был протагонистом различных выставок.

То, что пишет Андросов, всегда служит пониманию художественных произведений, которые он описывает, не используя эти произведения для самовыражения. В его текстах каждая фраза означает шаг вперед в деле познания, содержит сведения, факты, информацию. Текст постоянно опирается на источники, архивные документы, письма, дипломатические донесения, сообщения, счета, наконец, на старые каталоги, инвентари, описи произведений. Андросов подчеркивает: «Незнание архивных документов заставляет строить фундамент работы на песке». Консультируясь с материалами огромного комплекса императорских документов, в особенности в Архиве древних актов в Москве и Историческом архиве в Петербурге и применяя аналитический метод, ученый смог приоткрыть завесу над необычайно интересной историей художественных связей между Россией и Италией, которая до того оставалась неизвестной. Он открыл имена итальянских художников, мастеров, ремесленников, нанятых царями, списки их произведений, для работы над которыми их приглашали, на основании документов установил историю их приобретения в Италии, перевозки в Россию, их первые места назначения, последующие утраты, разрушения, реставрации, перестановки, нынешнее место пребывания. Автор рассказывает о произведениях, он включает их

также в контекст, содержащий сведения о вкусах заказчиков, их социальном положении, других факторах, также влияющих на свободное выражение индивидуальности художника. Когда документов не хватает или они противоречивы, исследователь прибегает к проверенному годами знаточескому методу.

В хронологическом срезе века Сеттеченто определяется влиянием личности царя, которое определяется персоной царя с его характером, его политикой, его вкусами, его заказами, его покупками, качеством его понимания искусства, которое влияло на придворные круги и на аристократию, модель поведения которой всегда диктовалась сверху. Эта установка подтверждается также на основании исследований, которые Андросов посвятил царю Петру Великому, в личности и деятельности которого он видит начало того долгого процесса, который характеризует русский век Просвещения, открытое «окно в Европу» и приобщение России к художественным формам, стилям и вкусам западного искусства. О Петре Великом Андросов начал писать с конца 1970-х гг., посвятив ему немало статей в специализированных русских журналах. Эти исследования потом были объединены в специальных основополагающих монографиях на русском и итальянском языках, вышедших в свет в 1999 г., и затем, в дополненном виде, в монографии на двух языках, опубликованной в Петербурге в 2004 г. при поддержке ЮНЕСКО под названием «Петр Великий и скульптура Италии».

Каковы же результаты и дополнения, которые приобрела история искусства благодаря исследованиям Андросова?

– это углубленное критическое знание наследия, хранящегося в собраниях Эрмитажа, учреждения, в котором Андросов работает, знание, которое ощущается в статьях и монографиях, но особенно в каталогах коллекций, которые составляют первый долг знающего и эрудированного хранителя;

– его публикации во много раз увеличили наши знания о культурных и художественных связях России и Италии;

– благодаря его работам мы, итальянцы, приобрели новые сведения и углубили наши знания об итальянских художниках, которые зачастую неправомерно считались нами незначительными только потому, что мы ничего не знали об их деятельности в России, или потому, что большая часть их произведений хранится в русских музеях. Большой интерес поэтому представляют работы Андросова о славной традиции скульптуры в Карраре или о венецианской скульптуре начала XVIII в. – и та и другая широко представлены в Петербурге. Конечно, эти работы остались бы для нас неизвестными, если бы в свое время, по инициативе того же Андросова, благодаря проницательным издателям, они не были бы переведены и опубликованы по-итальянски. Из публикаций Андросова по истории искусства почти половина теперь доступна по-итальянски. Выставка

таких публикаций этим вечером будет открыта в атриуме Библиотеки имени Анджело Маи.

Что же с Кваренги, спросите вы. Какие результаты? Андросов является специалистом по истории скульптуры, а не архитектуры, поэтому он старается не вторгаться на чужую территорию. Однако, даже если он не написал ничего о Кваренги, все его работы, связанные с изучением художественной культуры в России в XVIII в., начиная с петровского времени, подготавливают и объясняют причины огромного успеха Кваренги в Санкт-Петербурге и в России. Этот успех происходил не только из-за профессионализма и таланта архитектора, но также из факта, что в десятилетия, предшествовавшие его приезду, в России потихоньку развивались вкус и чувствительность, проникало предрасположение к неоклассическим формам в изобразительном искусстве и архитектуре Запада, созревание которых Андросов проанализировал в своих публикациях шаг за шагом, художник за художником. Кваренги приехал в Петербург как нужный человек в нужное время и в нужное место, когда окружение и культура здесь были полностью готовы принять его и оценить его творчество.

Присуждая премию человеку высокой культуры, мы подтверждаем публично наше уважение к культуре, которую мы видим в высокой степени в личности премируемого: постоянное прилежание, необходимая дисциплина, критический метод, любовь к изложению простым ясным языком, открытый и любознательный дух, свобода и терпимость к другим мнениям, душевное спокойствие, гуманистическая страсть. Вот достоинства, которые объединяют нас этим вечером в память о Джакомо Кваренги и с похвалой Сергею Андросову.

(Сокращенный перевод с итальянского)

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АВПРИ – Архив внешней политики Российской империи, Москва

Архив ИИ РАН – Архив Института истории РАН, Санкт-Петербург

ИРИО – Императорское Русское историческое общество

РГАВМФ – Российский государственный архив Военно-Морского Флота, Санкт-Петербург

РГАДА – Российский государственный архив древних актов, Москва

РГИА – Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург

ASF – Archivio di Stato, Firenze

ASR – Archivio di Stato, Roma

ASV – Archivio di Stato, Venezia

Научное издание

С. О. Андросов

От Петра I к Екатерине II

Люди, статуи, картины

Редактор *E. A. Гольдич*

Компьютерная верстка *E. M. Криворучко*

Художественное оформление *A. П. Баклановой*

Издательство «ДМИТРИЙ БУЛАНИН»

Издательство «Дмитрий Буланин»

Согласно Федерального закона от 29.12.2010 № 436-ФЗ "О защите детей
от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию"
книга предназначена «для детей старше 16 лет»

Налоговая льгота — общероссийская классификатор

Продукции ОК-005-93; 953001 — книги;
95 3830 — литература по искусству

Подписано в печать 20.10.12.

Гарнитура Petersburg С. Формат 70 × 100/16

Бумага офсетная. Печать офсетная

Уч.изд.л. 20,61. Усл. печ. л. 19,63

Тираж 500 экз. Заказ 4128

Отпечатано с готовых диапозитивов

В ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие

«Искусство России»»

198099, Санкт-Петербург, Промышленная ул., д. 38, корп. 2

Заказы посыпать по адресу:

«ДМИТРИЙ БУЛАНИН»

197110, С.-Петербург, ул. Петрозаводская, 9, лит. А, пом. 1Н

E-mail: info@dbulanin.ru (офис)

sales@dbulanin.ru (отдел реализации)

postbook@dbulanin.ru (книга-почтой)

<http://www.dbulanin.ru>