

Загадки петербургских дворцов



**Загадки
петербургских
дворцов
(сборник статей)
I**



**ООО «БЕЛОЕ И ЧЕРНОЕ»
Санкт-Петербург
1996**

В стенах каждого из знаменитых петербургских дворцов до сих пор скрываются большие и малые тайны. Эта книга рассказывает о новейших открытиях исследователей, выясняющих происхождение художественных произведений, украшающих дворцовые здания, разгадывающих их загадочные сюжеты, воскрешающих забытые имена их творцов.

ЛР № 064339, выдан 5 декабря 1995 г.

Подписано к печати

Формат 70х90^{1/32}, печать офсетная, -
5,75 печ. л. Тираж 3000 экз.

ООО, «Белое и Черное»

194044, Санкт-Петербург, Чугунная, 40

под общей редакцией: М. Г. Колотова

фотографы: А. Т. Горелик, С. И. Брижак, А. К. Дергауз

компьютерный набор: И. Н. Умярова

компьютерная верстка: И. Н. Варламова

технический редактор: А. В. Симаков

корректор: О. Е. Юдина

Отпечатано в Санкт-Петербургской типографии

ВО «Наука». Тип. зак. N 346

199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

© М. Г. Колотов, В. Н. Моряхина,

Г. В. Сычева, Ю. В. Трубинов 1996

© А. Н. Комин оформление, 1996

© «Белое и черное», 1996

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сборник “Загадки петербургских дворцов” относится к литературному жанру, именуемому научным детективом. Основоположителем его явился И. Л. Андронников со своим замечательным рассказом “Загадка Н. Ф. И.”. В вошедших в сборник статьях повествуется о скрывающихся за стенами петербургских дворцов достопримечательностях, неизвестных до самого последнего времени не только простым жителям города, но и большинству специалистов.

В самом деле, кто, например, знает, что в одной из парадных комнат Мариинского дворца имеется ансамбль замечательных рельефов на сюжеты “Илиады” и “Одиссеи”, выполненных по рисункам англичанина Флаксмана тем же скульптором Германом, который создал статуи ангелов, установленные на балюстраде Исаакиевского собора? А в двух других комнатах того же дворца неожиданно обнаружили повторения известной композиции прославленного датского скульптора Торвальдсена — “Въезд Александра Македонского в Вавилон”.

Проходя мимо павильонов Михайловского замка, мы десятки раз равнодушно скользили

глазами по украшающим фасады рельефам, не задумываясь над их содержанием. А между тем они представляют собой единый цикл, повествующий о похождениях бога виноделия Диониса. Мало того, их история — это настоящее приключение, начавшееся в одном из музеев Ватикана, а завершившееся в Петербурге.

Все знают величественные памятники, прославляющие императрицу Екатерину Великую и ее царствование. Но оказалось, что один из них остался незамеченным учеными, хотя и находился у них над головой. Речь идет об интереснейшем скульптурном фризе в Конференц-зале Академии наук, на котором, как выяснилось, были запечатлены многие замечательные события екатерининского времени.

В петергофском парке Александрия, вблизи дворца Коттедж, установлен беломраморный фонтан — “Нимфа, играющая с дельфином”. Но интересен не только сам фонтан, являющийся прекрасным произведением искусства. Удивительна и полная драматических эпизодов судьба его автора. Его изваяла отважная француженка Фелиси де Фово, биография которой напоминает один из приключенческих романов Александра Дюма. В ней есть и участие в роялистском восстании, и переодевания, и побег, и годы изгнания во Флоренции.

Жемчужиной другого пригородного дворца — Гатчинского — является великолепный Белый зал. До сих пор исследователи расходят-

ся в мнениях, кто из двух выдающихся архитекторов — Ринальди или Бренна — создал его редкостное убранство. Только совсем недавно был найден ответ на этот вопрос и попутно прослежена связь, существующая между оформлением зала и сражениями русско-турецкой войны.

Совершенно неожиданная находка была сделана реставраторами в Строгановском дворце. Они наткнулись там на удивительную коллекцию швейцарских изразцов XVII века, некогда собранную графом Строгановым. Изразцы эти украшены росписями, иллюстрирующими историю создания Швейцарского союза, и каждый из них посвящен одному из тринадцати первоначальных кантонов, входивших в его состав. Такой своеобразной исторической хроники нет ни в одном из российских музеев.

Все статьи сборника посвящены новейшим открытиям, сделанным исследователями, изучающими судьбы петербургских дворцов и заполняющими многочисленные белые пятна в их истории. Материалы эти, основанные на самостоятельных изысканиях авторов, изложены в живой и популярной форме, богато иллюстрированы и представляют несомненный интерес не только для специалистов, но и для самого широкого круга читателей, для всех, кому не безразличен овеванный легендами Петербург.

ОТ ВАТИКАНА ДО ПЕТЕРБУРГА: К ПРОБЛЕМЕ СОЗДАНИЯ ДЕКОРАТИВНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ПАВИЛЬОНОВ МИХАЙЛОВСКОГО ЗАМКА

Неотъемлемой частью ансамбля Михайловского замка являются построенные в 1798—1800 гг. В. Бренной два павильона, фланкировавшие въезд на его территорию. Первоначально они служили кордегардиями, то есть помещениями для караула, охраняющего вход в замок. Эти трехэтажные здания несколько приземисты и тяжеловесны, но внушительны и нарядны, как и подобает строениям, оберегающим подступы к грандиозному, величественному замку. Их фасады отличаются удивительным многообразием приемов оформления, сконцентрированных на сравнительно небольшом пространстве. Первые этажи северного и южного фасадов павильонов обработаны рустовой и прорезаны высокими полуциркульными окнами. Верхние этажи на этих фасадах решены в виде лоджий с ограждениями из шести

колонн ионического ордера. Сильно заглубленные центральные части восточного и западного фасадов обрамлены угловыми выступами — ризалитами. Причем первые этажи на лицевых сторонах этих ризалитов оформлены, как порталы с четырьмя рустованными колоннами дорического ордера. Одним из наиболее примечательных элементов убранства павильонов справедливо считаются гипсовые рельефы, установленные над полуциркульными окнами первых этажей. На южном и северном фасадах каждого из павильонов насчитывается по пяти скульптурных панно, а на восточном и западном — по три. Из 32 рельефов только семь являются оригинальными композициями, а все остальные представляют собой их повторения. Хотя бесчисленные ремонты павильонов не прошли бесследно, поскольку многослойные закраски и грубые ремесленные поновления значительно исказили изящество пластического решения и совершенство моделировки рельефов, тем не менее их высокие художественные достоинства не могли остаться незамеченными. Об этих рельефах упоминается почти во всех, (увы, немногочисленных) изданиях, посвященных декоративной скульптуре Петербурга. В частности, о них с восхищением отзывался В. Я. Курбатов. В своем путеводителе по Петербургу он писал “о прелестных скульптурных панно”¹, а несколькими годами позже в

статье “О скульптурных украшениях петербургских построек” вновь восторгался “чудесными рельефами” павильонов, которые, по его мнению, были “прелестно компонованы и выполнены”². Но, к сожалению, ни один из авторов, касавшихся в своих работах декоративной скульптуры павильонов Михайловского замка, не попытался расшифровать ее сюжеты и объяснить причины их выбора. В. Я. Курбатов почему-то полагал, что там изображены “библейские сцены”³, а все последующие исследователи ограничивались беглыми замечаниями о рельефах “на античные темы”, “сценах из античной жизни”, “панно на мифологические темы” и т. д. Между тем при более внимательном изучении рельефов выясняется, что если отбросить повторные отливки, то из семи оригинальных композиций, находящихся на павильонах, пять объединены общей темой и представляют собой сцены из греческих мифов о рождении и странствиях Диониса. Хотя они размещены на фасадах совершенно бессистемно, без всякой логической связи, тем не менее нетрудно установить, что перед нами целый цикл и входящие в его состав сюжеты имеют несомненную хронологическую последовательность и несут определенную смысловую нагрузку.

Открывает этот цикл сцена, изображающая рождение Диониса. Мы видим на ней младенца Диониса, появляющегося на свет из бедра

Зевса, и принимающего его на руки Гермеса, за которым стоит Персефона. Далее следует панно, представляющее Диониса и повстречавшихся ему во время странствия нимф, предлагающих юному божеству на выбор колосья пшеницы или гроздья винограда. Естественно, что веселый бог вина отдает предпочтение последним. Эту тему развивает следующая композиция, где показан Дионис, вручающий двум пляшущим вокруг него девушкам сочные виноградные кисти. Затем идет рельеф, демонстрирующий еще один эпизод из странствий Диониса. Бог, воплощенный в образе прекрасного нагого юноши с тирсом на плече, ведет в поводу утомленного коня, а сопровождающие его девушки несут на головах сосуды с вином. Наконец, завершает дионисийский цикл сюжет, изображающий восседающего на скале Диониса, увенчанного венком из виноградных листьев и держащего в руках неизбежные виноградные гроздья, и стоящих перед ним девушек, вливающих вино в огромный пифос. Особняком от композиций, тематически объединенных мифом о Дионисе, располагаются лишь два панно. Одно из них представляет лань и сосущего ее олененка, на которых с умилением взирают сидящая на камне пастушка и опирающийся на посох пастух. За его спиной возвышается статуя Геракла. На втором панно запечатлена сцена дойки козы. Молодая женщина

придерживает животное за голову, а усевшийся на скамье полуобнаженный мускулистый мужчина положил руку на его круп.

Скульптурные композиции, украшающие фасады, в основном одинаковы на обоих павильонах, хотя количество повторных отливок одного сюжета на них разное. Главное же различие связано с двумя панно: “Дионис и нимфы, предлагающие ему на выбор колосья и виноград” и “Дионис, вручающий виноградные гроздья вакханкам”. Если повторные отливки всех остальных сюжетов ничем не отличаются друг от друга, то в этих двух исполнители позволили себе значительные вольности. Так, на фасадах западного павильона в законченном виде встречается несколько раз только рельеф “Дионис и нимфы”, но к его трем основным персонажам обязательно добавляется четвертый, заимствованный из композиции “Дионис, вручающий виноградные гроздья вакханкам”. Обычно это фигура самого Диониса, помещенная у правого или левого края панно. Один раз (на южном фасаде) вместо него на панно появляется изображение танцующей вакханки, заимствованное из той же сцены. Обратную картину мы наблюдаем на восточном павильоне. На его фасадах нет в законченном виде рельефа “Дионис и нимфы”, но зато неоднократно повторяется сюжет “Дионис, вручающий гроздья винограда”, отсутствующий на западном пави-

льоне. Но и он подвергся здесь некоторым изменениям. К трем основным его персонажам неизменно добавляется четвертый, а именно фигура Диониса, извлеченная из сцены “Дионис и нимфы” и помещенная то у левого, то у правого края панно. Очевидно, что компоновка декоративной скульптуры павильонов Михайловского замка происходила в обстановке такой лихорадочной спешки, что исполнители даже не обратили внимания на вопиющую нелепость соединения в одной композиции двух, почти одинаковых, изображений Диониса. О причинах, по которым столь бесцеремонному обращению подверглись именно рельефы “Дионис и нимфы” и “Дионис, вручающий виноградные гроздья”, будет сказано ниже.

Не будем повторяться и снова говорить о прекрасной лепке, умелой компоновке и прочих художественных достоинствах скульптурного декора павильонов Михайловского замка. Заметим только, что он весь пронизан светлым, радостным мироощущением, а выбор и трактовка его сюжетов несколько диссонируют с суровым обликом массивных павильонов, на фасадах которых уместнее выглядели бы архитектуры и батальные сцены. Причина подобного несоответствия кроется, по-видимому, в том, что, как выяснилось сравнительно недавно, эти панно первоначально были использованы для оформления Мраморной столовой Гатчинского

дворца, созданной еще за несколько лет до окончания постройки Михайловского замка и его павильонов. Разумеется, в праздничной, парадной дворцовой столовой сцены дионисийского цикла смотрелись вполне уместно, а в дальнейшем на фасадах павильонов оказались уже их повторения. Долгое время этот факт оставался незамеченным исследователями. Несколько нам известно, первым обратил на него внимание В. М. Рогачевский. В своей монографии о скульпторе Ф. Г. Гордееве, опубликованной в 1960 году, он, правда вскользь, констатировал, что на павильонах Инженерного замка находятся повторения рельефов Мраморной столовой Гатчинского дворца⁴. И действительно, при сличении оформления павильонов Михайловского замка и убранства Мраморной столовой обнаруживается, что скульптурные панно, размещенные над ее дверными и оконными проемами, тождественны аналогичным композициям на фасадах павильонах. Не ограничившись подтверждением факта, ранее установленного Рогачевским, мы попытались отыскать другие примеры тиражирования скульптуры Мраморной столовой. Поиски увенчались успехом. Оказалось, что повторения рельефов, украшавших столовую, использовались в оформлении не только павильонов, но и интерьеров Михайловского замка. Так, в бельэтаже, в помещении передней, открывающей собою анфи-

ладу комнат великого князя Константина Павловича, до настоящего времени сохранились три десюдепорта, являющиеся репродукциями соответствующих панно Мраморной столовой Гатчинского дворца. Здесь помещены сцены, изображающие лань с олененком, рождение Диониса, а также Диониса, восседающего на скале. Но этого мало. В Парадной столовой замка существовал скульптурный фриз, скомпонованный из повторных отливок все тех же семи оригинальных композиций Мраморной столовой. К сожалению, в годы Великой Отечественной войны он был разрушен прямым попаданием снаряда. Однако вскоре выяснилось, что и это еще не все.

Фигурально выражаясь, “ареал обитания” рельефов Мраморной столовой оказался гораздо шире, чем предполагалось ранее. Знакомство с довоенным оформлением Константиновского дворца в Стрельне показало, что в комнатах его первого этажа в качестве десюдепортов фигурировали опять-таки повторения всех оригинальных панно Мраморной столовой⁵. Словом, перед нами предстает чрезвычайно интересный образец многократного тиражирования гипсовых отливок с одних и тех же моделей, употреблявшихся затем для украшения интерьеров и фасадов самых различных зданий. Подобный прием часто применялся архитек-

торами XVIII — первой половины XIX веков для экономии средств и, главное, времени. Особенно охотно пользовался им В. Бренна.

Временную последовательность возникновения интересующих нас рельефов определить несложно. Впервые они появились, разумеется, в Мраморной столовой Гатчинского дворца. Как сообщают В. К. Макаров и А. Н. Петров, она была устроена Бренной "...на месте двух комнат старого Орловского дворца. Для этого была разобрана разделявшая их капитальная стена..."⁶. Создание Мраморной столовой относится к 1796—1797 годам. В эти годы Бренна перестраивал полуциркульные крылья, соединявшие основной объем Гатчинского дворца с Кухонным и Арсенальным каре, а одновременно осуществлял переделки и в его интерьерах. В книге Балтазара фон Кампенгаузена "Избранные топографические достопримечательности Санкт-Петербургской губернии", изданной в 1797 году в Риге на немецком языке, при описании Гатчинского дворца упоминается "...новый мраморный зал с колоннадою из итальянского мрамора"⁷. То есть о Мраморной столовой здесь говорится как об уже полностью законченном и отделанном помещении. Михайловский же замок и его павильоны были сооружены в 1797—1800 годах. Следовательно, их строительство началось уже после завершения отделки Мраморной столовой, а значит, и рельефы, размещенные на фасадах и в интерьерах этих зданий, перекочевали туда из Гатчины и

носят, так сказать, вторичный характер. Поскольку Винченцо Бренна строил и отделявал и Мраморную столовую, и Михайловский замок с его павильонами, то причина повторного использования гатчинских панно в оформлении последних становится вполне понятной.

Примерно так же обстояло дело и со Стрельнинским дворцом. В убранство его помещений повторения композиций Мраморной столовой были привнесены, по-видимому, в 1804 году. В декабре 1803 года в этом дворце вспыхнул пожар, уничтоживший всю его внутреннюю отделку. Бренна к тому времени уже покинул Россию, и восстановление разрушенного здания поручили в январе 1804 года его ближайшему помощнику по строительству Михайловского замка — архитектору Луиджи Руска. Руска взялся за работу с исключительной энергией и уже к лету 1804 года завершил ликвидацию последствий пожара. Для ускорения работы Руска использовал при создании нового художественного оформления интерьеров элементы отделки постепенно приходящего в упадок Михайловского замка: мраморные каминные, дубовые двери и т. д.⁸ Не удивительно, что с такой же целью он употребил и копии с хорошо известных ему панно павильонов Михайловского замка.

Но если определить даты появления рельефов дионисийского цикла и сопутствующих им композиций в тех зданиях, куда их сочли нуж-

ным поместить Бренна и Руска, не составляло большого труда, то куда сложнее оказалось установить автора этих панно.

В. Я. Курбатов в своей, упоминавшейся выше, статье высказал предположение, что панно павильонов Михайловского замка являлись творениями И. П. Мартоса. По этому поводу он писал: "Кто автор этой красоты? Намеком могли бы, может быть, послужить чудные барельефы на могиле Турчанинова (Лазаревское кладбище), выполненные Мартосом с античной простотою и ясностью"⁹. Однако версия Курбатова не получила признания в кругу специалистов. Гораздо больше сторонников завоевала точка зрения А. Г. Ромма, считавшего исполнителем рельефов на павильонах Михайловского замка (о тождестве их со скульптурой Гатчинского дворца он не знал) Ф. Г. Гордеева. В 1948 году в своей книге, посвященной жизни и творчеству этого скульптора, Ромм, говоря о рельефах павильонов, указывал: "С достаточным основанием они приписываются Гордееву, хотя авторство и не установлено окончательно"¹⁰. Того же мнения придерживается он и в своем издании "Русские монументальные рельефы", вышедшем в 1953 году¹¹. Основанием для подобного утверждения служит усматриваемое Роммом значительное тематическое и стилистическое сходство скульптурных композиций павильонов Михайловского замка с рельефами

Останкинского дворца (жертвоприношение Зевсу, жертвоприношение Деметре, свадебное шествие по случаю бракосочетания Амура и Психеи), датируемыми 1794 годом и, бесспорно, вылепленными Гордеевым. Заключение Ромма о принадлежности декоративной скульптуры павильонов к числу произведений Гордеева подтверждает и автор обстоятельной монографии о нем — В. М. Рогачевский. Он считал, что в отношении рельефов Мраморной столовой Гатчинского дворца и их повторений на павильонах Инженерного замка "...авторство Гордеева представляется крайне возможным"¹², а затем сделал еще более решительный вывод о том, что можно "...почти безусловно отнести эти произведения к его творческому наследию"¹³. Правда, в приложенном к монографии перечне работ Гордеева В. М. Рогачевский сопровождал упоминания о скульптуре Мраморной столовой и павильонов Михайловского замка осторожным примечанием — "приписывается"¹⁴. Зато авторы фундаментального альбома "Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда", увидевшего свет в 1991 году, уже без всяких оговорок называют Гордеева исполнителем барельефов на фасадах павильонов Михайловского замка¹⁵. Таким образом, сложилась устойчивая традиция, приписывающая Гордееву создание декоративной скульптуры Мраморной столовой Гатчинского дворца и павильонов Инженерного замка.

на павильонах Михайловского замка. Однако общепринятое еще не значит верное, и результаты проведенных нами исследований (в которых принял участие и оказал нам ценнейшее содействие известный антиковед О. Я. Неверов) не только опровергли эту версию, но и позволили сделать совершенно неожиданные выводы.

Сопоставляя рельефы Мраморной столовой, с целью уточнения их сюжетов, с подлинными произведениями античной пластики, мы убедились в том, что подавляющее большинство панно Мраморной столовой (а следовательно, и все их многочисленные репродукции) имеют даже не прототипы, а, скорее, первоисточники среди скульптуры Пио-Клементинского музея в Ватикане¹⁶. Напомним, что этот музей, основанный в XVIII веке папами Клементом VII и Пием VI в залах Бельведерского дворца, является исключительным по полноте и ценности собрания произведений античной скульптуры (статуй, рельефов, саркофагов, алтарей и т. д.). Наиболее близкими к своим античным оригиналам оказались рельефы “Лань с олененком” и “Дойка козы”. Их подлинники хранятся в зале Бюстов музея Пио-Клементино. Они украшают торцевые стороны базы не сохранившейся римской статуи или канделябра. Полные их названия — “Лань с олененком у сельского святилища Геракла” и “Дойка козы у

сельского святилища Персефоны”. Продольные стороны базы были декорированы композициями “Дионис посещает Икара” и “Эроты и кентавры”.

Панно Мраморной столовой, представляющие собой копии рельефов античной базы, отличаются от подлинников лишь второстепенными деталями. Например, композиция “Лань с олененком” разнится от оригинала только положением ступни пастушки, постановкой шеи и головы олененка, сосущего лань, трактовкой оформления пьедестала статуи Геракла. Все эти отклонения от подлинника являются результатом погрешностей, допущенных при формовке и отливке гипсовых копий, и объясняются, по видимому, крайней спешкой исполнителя.

Аналогичная картина наблюдается и в рельефе “Дойка козы”. И здесь повторение отступает от оригинала лишь в решении отдельных деталей. Скажем, в копии несколько иное положение рук пастушки, держащей голову козы, а, кроме того, у самой козы короче рога и сильнее изогнута спина. Пастух, который в подлиннике действительно доит козу, в копии просто положил руку на ее круп. На высохшем дереве, находящемся за спиной Персефоны, отсутствует половина ствола. Но в целом композиция оригинала не претерпела никаких существенных изменений.

Рельеф “Рождение Диониса” тоже очень близок к своему подлиннику, который является

римской скульптурой II века нашей эры, хранящейся в зале Муз музея Пио-Клементино. На ней изображен младенец Дионис, появляющийся на свет из бедра Зевса, и принимающий его на руки Гермес, за которым стоят три богини: Имития, Персефона и Деметра. Так как ширина простенка Мраморной столовой, предназначавшегося для установки панно “Рождение Диониса”, не позволяла сохранить размеры оригинала, то в копии из трех богинь, присутствовавших в нем, осталась лишь одна Персефона. Причем взамен посоха, который она держит в подлиннике, исполнитель копии вручил ей колосья, заимствовав их у отсутствующей в репродукции Деметры. Подвергся изменению и головной убор Гермеса. Вместо широкой плоской шляпы — пемасоса, покрывавшей голову бога в подлиннике, в копии появилась маленькая шалочка с крыльями. Что же касается всего остального, то оно совершенно тождественно ватиканскому оригиналу.

Значительно сильнее отличаются от своих античных прототипов композиции “Странствующий Дионис” и “Дионис, восседающий на скале”, но и их первоисточник может быть установлен безошибочно. Таковым был многофигурный рельеф “Аид”, некогда обрамлявший круглую базу не сохранившейся античной статуи и находящийся в галерее Канделябров му-

зея Пио-Клементино. Он состоит из нескольких сцен, представляющих картины царства мертвых — Аида. Здесь имеются изображения Харона, перевозящего на своем челне в подземный мир души усопших; легкомысленного Окноса, сидящего на камне и бесконечно плетущего конопляную веревку, которую сразу же съедает прожорливый осел; данаид, тщетно пытающихся наполнить водой огромный пифос с пробойной в днище. Следует отметить, что рельеф “Аид”, приобретенный музеем Пио-Клементино в 1773—1774 годах, попал туда в полуразрушенном виде. В особенно плачевном состоянии находились группы, изображавшие Окноса с ослом и данаид, наполняющих бездонный сосуд. Во время реставрации, произведенной в музее, невежественный мастер сильно исказил первоначальную композицию рельефа. Так, сидящего на скале и бесконечно плетущего свою веревку Окноса он наделил жезлом и шапочкой с крыльями и превратил таким образом в Гермеса, а осла, поедающего эту веревку, — в лошадь, щиплющую траву. Значительным изменениям подверглись и фигуры данаид.

Разумеется, панно Мраморной столовой представляют собой копии с ватиканского рельефа, уже прошедшего реставрацию. Причем из фрагментов сцен, изображающих Гермеса и данаид, для них удалось выкроить две самостоятельные

композиции. В одну из них вошли фигуры лошади и двух данаид, несущих на голове амфоры. На соответствующем фрагменте подлинника есть еще и третья данаида, с кратером на голове, но в копии для нее не нашлось места. Кроме того, там изменено положение правой руки второй данаиды. На ватиканском рельефе она поддерживает амфору, а на панно Мраморной столовой эта рука опущена вниз. Зато на нем появилась отсутствующая в оригинале фигура юного обнаженного Диониса, с тирсом на плече, который ведет на поводу бредущую за ним лошадь, а сопутствуют ему данаиды, превращенные в вакханок (для чего даже не понадобилось вносить какие-либо изменения в их изображения). Другую композицию образовали фигуры сидящего на камне Гермеса и трех данаид, наполняющих водой бездонный сосуд.

При приспособлении этой сцены для оформления Мраморной столовой, она подверглась основательной переработке. Изображение Гермеса, первоначально бывшего Окносом, претерпев еще одну метаморфозу, превратилось на этот раз в Диониса. Достигнуть такого результата оказалось очень легко. Просто-напросто шапочка с крыльями на голове бога была заменена традиционным венком из виноградных листьев, а вместо кадуцея ему дали в руки гроздь винограда. Что же касается данаид, ставших отныне вакханками, то они совершенно не

изменились по сравнению с оригиналом. Более того, в спешке, сопутствовавшей переделке гипсовых отливок с античных мраморов в связанный сюжетным единством цикл рельефов Гатчинского дворца, исполнители даже забыли заделать пробоину в дне кратера, и получилось, что вакханки усердно наполняют вином дырявый сосуд.

Лишь для двух панно Мраморной столовой: “Дионис и нимфы, предлагающие ему на выбор пшеницу или виноград” и “Дионис, вручающий вакханкам гроздь винограда”, пока не удалось обнаружить прямые аналоги среди произведений античной скульптуры в музеях Ватикана. По всей вероятности, они скомпонованы путем произвольного соединения отдельных фигур, выхваченных из различных античных рельефов на сюжеты дионисийских плясок и подвергнутых некоторой переработке. В частности, возможно, что изображения женщин в композиции “Дионис и вакханки” заимствованы из числа персонажей рельефов “Танец гор” и дионисийского саркофага из музея Пио-Клементино. Теперь становится понятно, почему именно с этими двумя сборными, не имеющими прямых античных первоисточников, композициями позволили себе столь непочтительное обращение мастера, подготавливавшие их для установки на фасадах павильонов Михайловского замка.

Итак, на наш взгляд, можно считать установленным, что декоративная скульптура Мраморной столовой и, разумеется, все ее повторения, представляет собой не что иное, как несколько видоизмененные копии античных рельефов. Но при этом возникает закономерный вопрос: были ли отливки, украшавшие стены столовой Гатчинского дворца, сняты непосредственно с мраморных оригиналов, хранящихся в музеях Ватикана, или же они являлись повторными репродукциями с их гипсовых слепков, ранее выполненных в Италии и затем доставленных в Петербург? Думается, что вернее второе. Вспомним, что в 70-х годах XVIII века в Петербургскую Академию художеств из Италии от ее основателя и первого президента И. И. Шувалова хлынул поток гипсовых слепков, снятых по его заказу со скульптур Бельведера, галереи Фарнезе, вилл Медичи и Людовизи и пр. Правда, мы не смогли отыскать в фондах научно-исследовательского музея Российской Академии художеств слепки, послужившие прототипами рельефов Мраморной столовой. Но если их нет там сейчас, то это еще не означает, что их там не было и в 90-х годах XVIII века. К тому же имеется и свидетельство в пользу подобного предположения. Каким-то чудом в академическом музее уцелел слепок с рельефа "Дионис посещает Икара"¹⁷, находившегося на продольной стороне той самой базы

римской статуи, торцевые стороны которой украшали сцены “Лань с олененком” и “Дойка козы”, слепки с которых вошли в ансамбль декоративной скульптуры Гатчинского дворца. Но если в музее, несмотря на все перенесенные им катаклизмы, до нашего времени сохранился слепок одного из четырех рельефов римской базы, то есть основания предполагать, что ранее, в XVIII веке, там же находились и слепки с остальных трех ее композиций и вообще со всех тех античных подлинников, которые являлись оригиналами или прототипами рельефов Мраморной столовой. В дальнейшем они вполне могли погибнуть во время погромов, учиненных в музее Академии в начале 1930-х годов ее недоброй памяти директором, неким Масловым, о котором художник А. А. Рылов писал: “...Он устраивал студенческие “субботники”, на которых гипсовая скульптура, ценные слепки, с такой любовью и трудом перевезенные и реставрированные, были свалены в подвал, большей частью разбиты вдребезги. Уничтожены давно хранившиеся формы классических скульптур, для того, чтобы не было возможности снова отлить классические образцы”¹⁸. Как видим, имеются достаточно веские причины считать, что такая же участь постигла и интересующие нас слепки, полученные из Пио-Клементинского музея. Но есть и еще одно косвенное подтверждение того факта, что в

XVIII веке они находились в академическом собрании. Речь идет о наличии некоторого (правда, отдаленного) сходства между композициями Гатчины и Останкина, которое, как уже говорилось выше, привело ряд исследователей к ошибочному выводу об исполнении скульптуры обоих дворцов Гордеевым. Нам же кажется, что причина такого сходства совсем иная.

Еще с 1770-х годов Ф. Г. Гордеев руководил отливкой предназначавшихся для императорских резиденций бронзовых копий с гипсовых слепков античных статуй и бюстов¹⁹. Понятно, что он не мог не изучить досконально все произведения, имевшиеся в академическом собрании слепков. Поэтому представляется совершенно закономерным, что, когда Гордеев приступил к созданию скульптурного декора Останкина, он вдохновлялся именно теми копиями рельефов из музея Пио-Клементино, которые несколько позднее легли в основу композиций, украсивших Мраморную столовую. Вот таким образом могло возникнуть то сходство, которое ввело в заблуждение многих исследователей.

Что же касается тех мотивов, которые побудили Бренну прибегнуть к использованию отливок с античных рельефов, то они совершенно ясны. Ведь ему в течение 1796—1800 годов, т. е. менее чем за пять лет, пришлось выполнить грандиозные работы по переделке фаса-

дов и интерьеров Гатчинского дворца, сооружению Михайловского замка и его павильонов. Задержка была немыслима, так как Бренна сделал свою блистательную карьеру, не в последнюю очередь благодаря стремительному выполнению повелений нетерпеливого и капризного деспота, каким нередко бывал император Павел. Недаром исследователи отмечали, что на всех его творениях лежит отпечаток судорожной торопливости. В подобных обстоятельствах архитектору было уже не до того, чтобы неторопливо обдумывать сюжеты скульптурных произведений, предназначенных для украшения возводимых им построек, и заказывать их известным мастерам. Время не ждало. Спасением для Бренны стали факторская и кладовая Академии художеств с их богатыми запасами, откуда он черпал все мало-мальски подходящее. В дело пошли и программные работы пенсионеров Академии (композиция "Кидиппа на колеснице" в Белом зале Гатчинского дворца), и экспонаты из академического собрания скульптур ("Драка амуров" Дюкенуа в том же зале), и, разумеется, гипсовые слепки с античных рельефов, в изобилии имевшиеся в Академии благодаря стараниям И. И. Шувалова. По указаниям Бренны (и, возможно, по рекомендации того же Ф. Г. Гордеева) из их числа были отобраны наиболее подходящие, с которых были сняты формы, а затем

большую часть их наскоро переделали, чтобы скомпоновать из них дионисийский цикл, а некоторые оставили без всяких изменений (“Лань с олененком” и “Дойка козы”).

Так было создано скульптурное оформление Мраморной столовой. Надо полагать, что такое же происхождение имели панно, украшавшие Чесменскую и Греческую галереи. Первый опыт использования отливок с античных рельефов прошел успешно и получил дальнейшее развитие в позднейших работах Бренны. Несколько лет спустя, отделывая интерьеры Михайловского замка, а затем и фасады его павильонов, он снова применил для этой цели те же отливки, что и для Мраморной столовой, существенно сэкономив таким образом время и деньги. Наконец, еще позже, возобновляя после пожара убранство интерьеров Стрельнинского дворца, старый сподвижник Бренны — Луиджи Руска опять вспомнил об этих отливках и употребил их в дело.

К сожалению, мы пока еще не можем твердо решить, какой мастер подверг окончательной переработке и перекомпоновке отливки, сделанные со слепков античных рельефов для создания на их основе единого сюжетного цикла, удалив из них одни фигуры и введя другие.

На этот счет существуют две версии. Согласно одной из них, над декором Чесменской и Греческой галерей и Мраморной столовой ра-

ботал скульптор Агостино Трискорни, другая же приписывает оформление этих помещений лепному мастеру Франчино Квадри. Первой версии придерживался Н. Е. Лансере. В своей статье “Архитектура и сады Гатчины” он указывал, что скульптурные украшения Чесменской галереи “...выполнялись Трискорни”²⁰. Далее, в неопубликованной монографии о Винченцо Бренне, Лансере расширил круг работ, приписываемых им Трискорни в интерьерах Гатчинского дворца. Говоря о рельефах Греческой галереи и Мраморной столовой, он высказал предположение о создании их “...тем же Трискорни”²¹. Надо отметить, что сам Н. Е. Лансере не изучал архивные документы. Основанием для высказанной им гипотезы послужили материалы, опубликованные в юбилейном издании “Столетие города Гатчины”. Там, в разделе, посвященном переделке дворца, осуществлявшейся Бренной в 1796—1797 годах, со ссылкой на документы Гатчинского дворцового управления, значится: “Скульптурные работы по внутренней отделке дворца исполнялись скульптором Трискорния”²². Несомненно, здесь имеется в виду скульптор Агостино Трискорни, приехавший в Россию в 90-х годах XVIII века и более известный как удачливый комиссионер, успешно торговавший произведениями, изготавливавшимися в мраморной мастерской его старшего брата Паоло, оставшегося в Италии²³. Скульп-

тор такого масштаба, как Трискорни, вполне годился для корректировки и подгонки отливок со слепков античных рельефов для использования их в оформлении вновь созданных интерьеров Гатчинского дворца.

Скульптура Чесменской и Греческой галерей до настоящего времени никем серьезно не изучалась. Но, как мы уже говорили выше, есть достаточно веские основания считать, что и она представляла собой отливки со слепков античных рельефов. Не случайно Н. Е. Лансере обратил внимание на то, что скульптурные композиции на стенах Чесменской галереи "...не вкомпонованы, а вставлены в впадины как придется по месту. Крупного рисунка прямоугольные геометрические (панно — Авт.) не вяжутся с измельченными плафонами..."²⁴.

Итак, казалось бы, с Трискорни все ясно и можно не утруждать себя поисками альтернативного исполнителя. Но, увы, проверить по первоисточнику сведения, сообщаемые "Столетием города Гатчины", оказалось невозможно. Дело в том, что архивные документы Гатчинского дворцового управления, на которые ссылаются составители этой публикации, хранились, по-видимому, с 1918 года в Гатчинском дворце-музее и погибли там во время войны²⁵. Очевидно, именно по этой причине В. Макаров и А. Петров в своей известной книге вообще умолчали о Трискорни, а в качестве автора декоративного оформления Чесменской и Греческой галерей называют другое лицо — леп-

ного мастера Франчино Квадри. Действительно, имеются документы 1797 года, согласно которым лепному мастеру Квадри неоднократно отпускались материалы "...для зделания во дворце в обоих галлереях модели и лепной работы..."²⁶. Правда, о Мраморной столовой в них не упоминается. Не удалось пока найти и контракта, заключенного с Квадри. Так что неизвестно, ограничивалась ли его роль исполнением орнаментальной лепки или же включала в себя и работу над сюжетными композициями. Поскольку квалификация Квадри была вполне достаточна и для последнего, то отвергать возможность его участия в создании ансамбля декоративной скульптуры галерей и столовой Гатчинского дворца нельзя. Добавим к ранее сказанному, что и Трискорни и Квадри продолжали сотрудничать с Бренной и после окончания работ по оформлению Гатчинского дворца. Оба они трудились над созданием декоративного убранства Михайловского замка. По данным Г. Реймерса, Трискорни принадлежат четыре статуи, установленные на фасаде здания и олицетворяющие российские губернии, а Квадри фигурирует в числе "исполнителей рельефных работ"²⁷.

Как видим, сведения, имеющиеся в нашем распоряжении, не позволяют пока сделать окончательный вывод о том, кому из двух претендентов — Трискорни или Квадри — принадле-

жит честь осуществления завершающей стадии приспособления отливок со слепков мраморных антиков для оформления российских дворцов.

Но ведь не в этом главное. Важнее то, что все-таки в конце концов удалось пролить свет на происхождение скульптурного декора Мраморной столовой Гатчинского дворца и Михайловского замка с его павильонами и проследить его длинный и сложный путь, начавшийся в залах Пио-Клементинского музея Ватикана и закончившийся в императорских и великокняжеских резиденциях Петербурга и его окрестностей.

Примечания

¹ Курбатов В. Петербург. СПб., 1913, с. 156.

² Курбатов В. Я. О скульптурных украшениях петербургских построек. — Старые годы, 1914, апрель, с. 16 (в дальнейшем: Курбатов, указ. соч.).

³ Курбатов В. Петербург, с. 460.

⁴ Рогачевский В. М. Федор Гордеевич Гордеев. Л. — М., 1960, с. 66 (в дальнейшем: Рогачевский, указ. соч.).

⁵ УГИОП. Научно-архитектурный кабинет. Фотографии NN 9872, 9873. Во время Вел. Отеч. войны эти десюдепорты были разрушены и не восстановлены до настоящего времени.

⁶ Макаров В., Петров А. Гатчина. Л., 1974, с. 30 (в дальнейшем: Макаров, Петров, указ. соч.).

⁷ Auswahl topographischer Merkwürdigkeiten des St. Petersburgischen Gouvernements von Balthasar Freiherrn von Campenhausen. Erster Theil. Riga. 1797. S. 14.

⁸ Александрова Л. Б. Луиджи Руска. Л., 1990, с. 92.

⁹ Курбатов, указ. соч., с. 16.

¹⁰ Ромм А. Федор Гордеевич Гордсев. М. — Л., 1948, с. 25.

¹¹ Ромм А. Г. Русские монументальные рельефы. М., 1951, с. 52.

¹² Рогачевский, указ. соч., с. 66.

¹³ Там же, с. 68.

¹⁴ Там же, с. 110.

¹⁵ Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда. Л., 1991, с. 194.

¹⁶ Visconti E.Q. Il Museo Pio Clementino. Illustrato e descritto. Volume IV. Milano, 1820. III. XIX, XXV, XXXVI; Lippold G. Die Skulpturen des Vaticanischen Museums. Berlin und Leipzig, 1936. B. III. Taf. 140, 493; Lippold G. Die Skulpturen des Vaticanischen Museums. Berlin, 1956. B. III. Taf. 237; Reinach S. Repertoire de Reliefs. Grecs et Romains. T. III: Italie-Suisse. Paris, 1912. P. 358, 362, 414.

¹⁷ Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств. Отдел слепков с античной и западноевропейской скульптуры. Инв. N С-2516.

¹⁸ Рылов А. Воспоминания. Л., 1977, с. 206.

¹⁹ Рогачевский, указ. соч., с. 83, 86, 89.

²⁰ Лансере Н. Архитектура и сады Гатчины. — Старые годы, 1914, июль — сентябрь, с. 14.

²¹ Лансере Н. Е. Архитектор Бренна. Рукопись. Архив Гатчинского дворца-музея, с. 62, 65 (в дальнейшем: Лансере, указ. соч.).

²² Столетие города Гатчины. 1796—1896 гг., т. 1, Гатчина, 1896, с. 53.

²³ Пирютко Ю. М. Братья Трискорни. — Невский архив: Историко-краеведческий сборник. М. — СПб., 1993, с. 160, 161.

²⁴ Лансере, указ. соч., с. 61.

²⁵ РНБ ОР, ф. 1135 “Макаров”, д. 448, л. 12.

²⁶ РГИА, ф. 491, оп. 1, д. 73, л. 12об, 15, 17, 17об.

²⁷ Реймерс Г. Петербург при императоре Павле Петровиче в 1796—1801 годах. — Русская старина, 1883 г., июль — сентябрь, с. 470, 473



Западный павильон Михайловского замка.
Фрагмент фасада



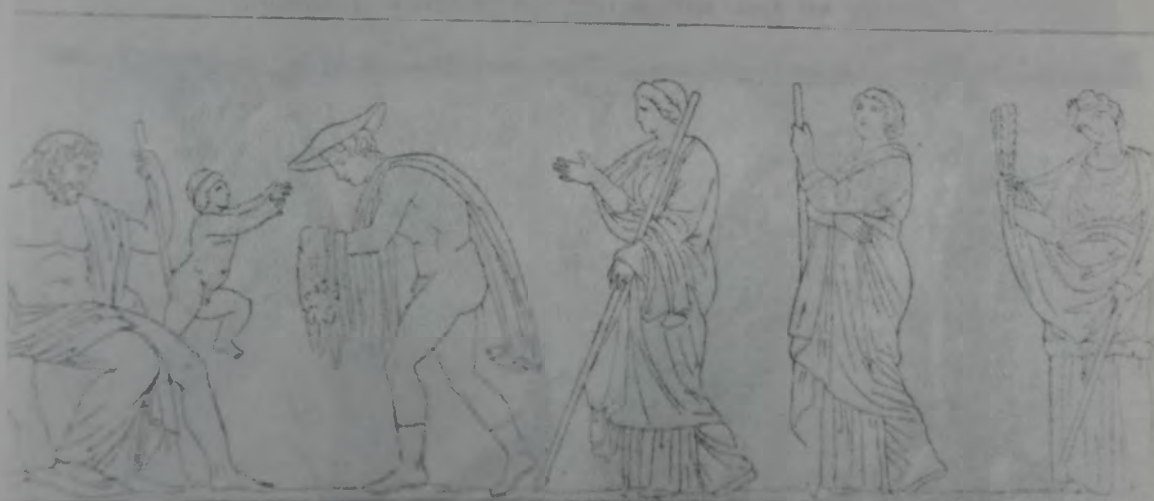
Западный павильон Михайловского замка.
Фрагмент фасада



Мраморная столовая Гатчинского дворца.
Общий вид. До 1941 года



Рождение Диониса. Рельеф.
Фасады павильонов Михайловского замка.
Мраморная столовая Гатчинского дворца.
Константиновский дворец в Стрельне



Рождение Диониса. Рельеф. Рим.
Музей Пию-Клементино



Дионис и нимфы, предлагающие ему на выбор
колосья пшеницы или гроздья винограда.
Рельеф. Фасады павильонов Михайловского замка.
Мраморная столовая Гатчинского дворца.
Константиновский дворец в Стрельне



Дионис, вручающий вакханкам гроздья винограда. Рельеф. Фасады павильонов Михайловского замка.
Мраморная столовая Гатчинского дворца.
Константиновский дворец в Стрельне



Странствующий Дионис. Рельеф.
Фасады павильонов Михайловского замка.
Мраморная столовая Гатчинского дворца.
Константиновский дворец в Стрельне



Дионис, восседающий на скале. Рельеф.
Фасады павильонов Михайловского замка.
Мраморная столовая Гатчинского дворца.
Константиновский дворец в Стрельне

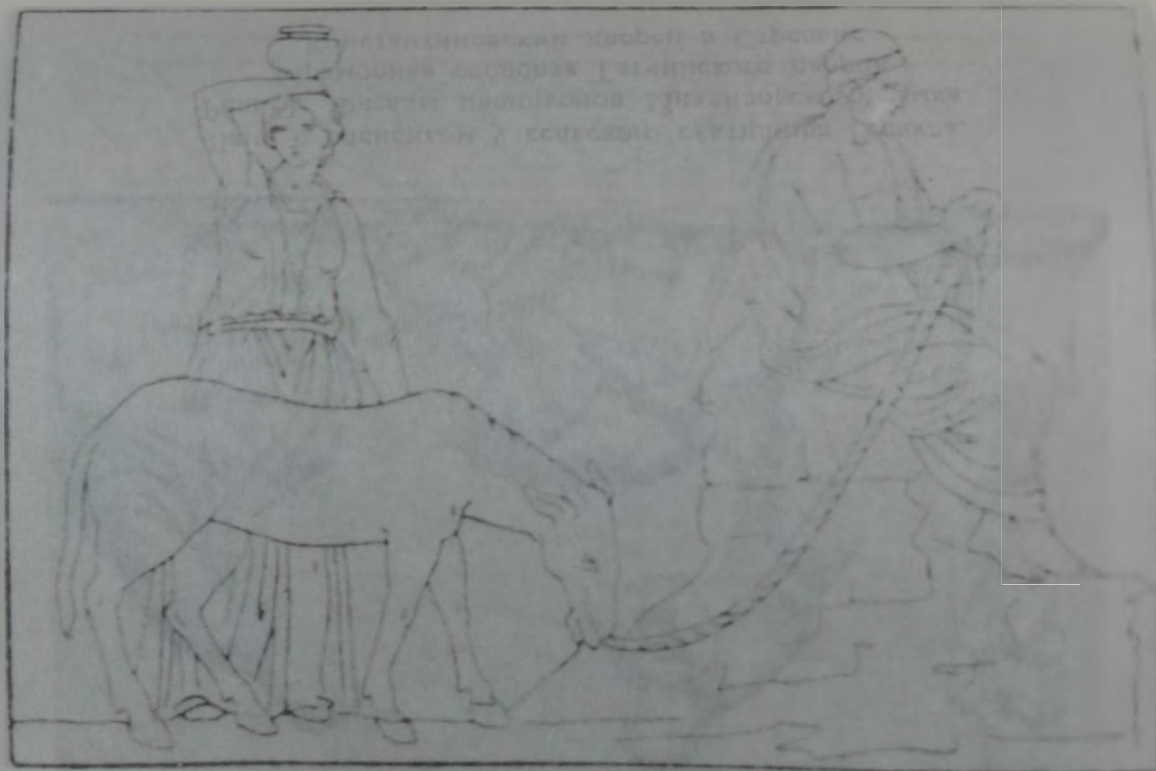


Гермес, восседающий на скале, и данаиды.

Фрагмент рельефа "Аид".

После реставрации XVIII века. Слпок. Рим.

Музей Пию-Клементино



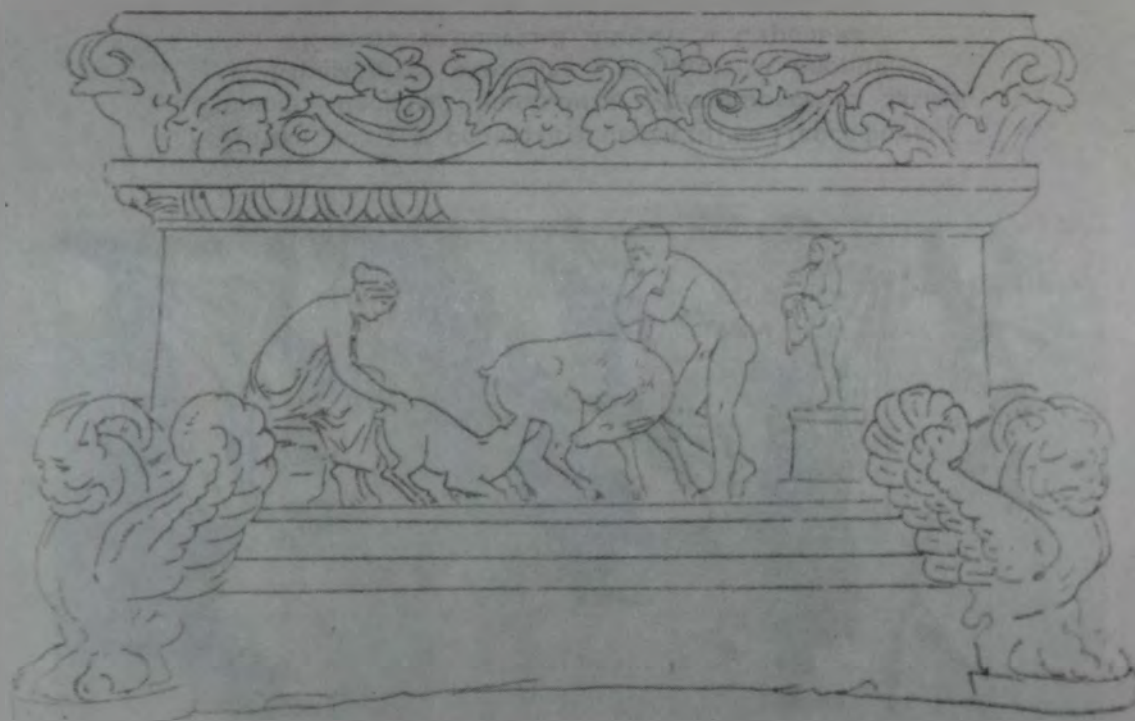
Окнос, плетущий веревку, и осел, поседающий ее.

Фрагмент рельефа Аид. До реставрации XVIII века.

Слпок. Рим. Музей Пию-Клементино



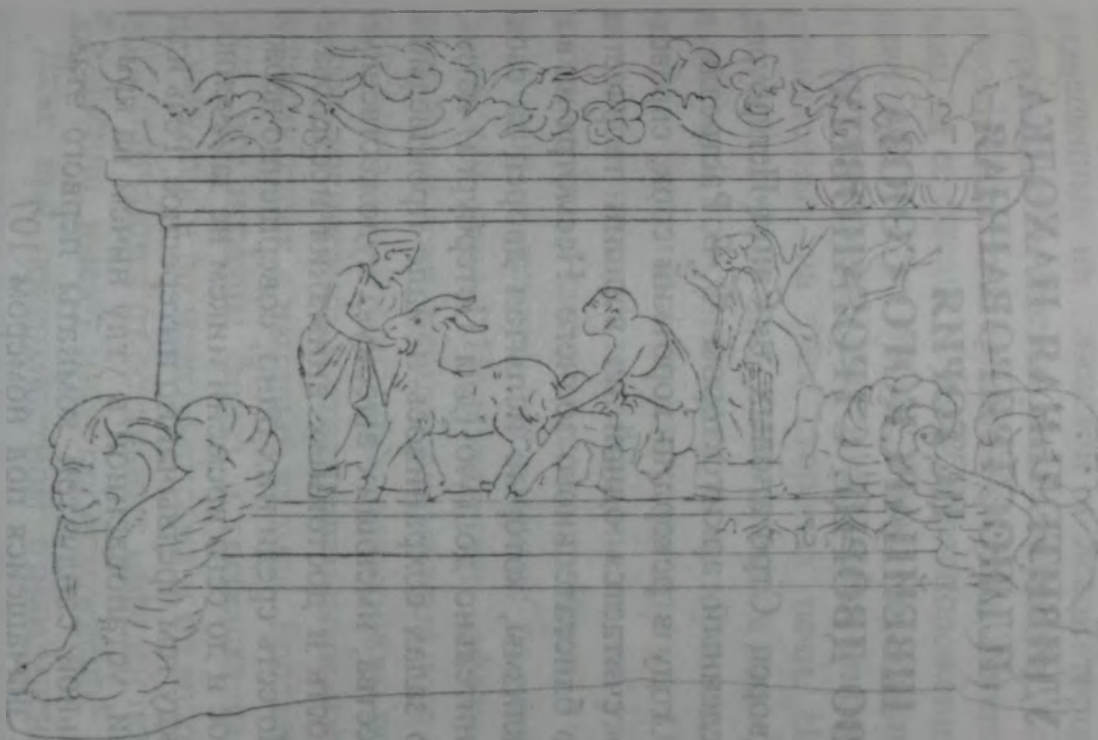
Лань с олененком у сельского святилища Геракла.
Рельеф. Фасады павильонов Михайловского замка.
Мраморная столовая Гатчинского дворца.
Константиновский дворец в Стрельне



Лань с олененком у сельского святилища Геракла.
Рельеф. Рим. Музей Пии-Клементино



Дойка козы у сельского святилища Персефоны.
Рельеф. Фасады павильонов Михайловского замка.
Мраморная столовая Гатчинского дворца.
Константиновский дворец в Стрельне



Дойка козы у сельского святилища Персефоны.
Рельеф. Рим. Музей Пию-Клементино

УДИВИТЕЛЬНАЯ НАХОДКА (ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ ИСТОРИЯ ШВЕЙЦАРСКОГО СОЮЗА ВО ДВОРЦЕ СТРОГАНОВЫХ)

Дворец Строгановых в Санкт-Петербурге, возведенный архитектором Ф.-Б. Растрелли в 1753 году в рекордно короткий срок, справедливо считается одной из вершин творчества этого блистательного зодчего. Несмотря на все катаклизмы, которые испытал дворец за свою сравнительно долгую (для Петербурга) жизнь, в его залах сохранилось немало произведений искусства, имеющих высокую художественную ценность и достойных внимания исследователя. Но есть среди них одно, совершенно неожиданное и до сего времени никем не замеченное, а между тем чрезвычайно интересное. Речь идет о печи, установленной в углу ничем на примечательной сводчатой комнаты первого этажа, ныне значащейся под номером 107.

С первого же взгляда видно, что печь эта собрана из разнохарактерных и разноформатных изразцов. Собственно говоря, изразцовой ее можно назвать лишь условно, поскольку она

сложена из кирпича, оштукатурена и выбелена. Но на ее белом фоне четко выделяются вертикальные полихромные изразцы с изображениями обрамленных картушами батальных сцен, размещенные на лицевой и левой торцевой сторонах печи. Восемь таких изразцов, сгруппированных в два продольных ряда, смонтированы на ее фасаде, а четыре, расположенные в один ряд, — на торце. Ниже, в цокольной части, имеется еще девять кафелей, равномерно размещенных на трех сторонах печи. На ее лицевой стороне они установлены в один ряд, вытянутый по горизонтали, а на торцевых сторонах — вертикально, один над другим. Однако на этих нижних изразцах мы видим уже не многофигурные сюжетные композиции, а лишь рифмованные тексты, написанные по-немецки готической вязью. Присутствуют кафели и в завершении печи, в виде орнаментального фриза и венчающего гребешка, сложенного из изразцов, расписанных стилизованными изображениями турок в пышных чалмах. Бросается в глаза, что изразцы фриза и гребешка как по рисунку, так и по манере письма и по колориту резко отличаются от остальных кафелей печи и, несомненно, имеют иное происхождение.

Даже при поверхностном ознакомлении с расположением сюжетных и текстовых изразцов, смонтированных на печи, нельзя не заметить, что их компоновка имеет случайный, бессистемный характер и преследует лишь одну

цель: составить из этих кафелей геометрически правильные, симметричные группы, нисколько не сообразуясь с объединяющей их сюжетной канвой и не вникая в ее смысл. Однако при более подробном изучении этих изразцов и, в частности, имеющих на них надписей (начертанных также по-немецки) становится совершенно ясно, что они представляют собой единый цикл, иллюстрирующий историю образования Швейцарской конфедерации на протяжении XIV—XV веков. Выясняется, что на каждом из вертикальных изразцов запечатлена битва, в которой отличился один из 13 “старых” кантонов, входивших в состав Швейцарского союза. Причем все сюжетные композиции сопровождаются горизонтальными изразцами с рифмованными текстами, прославляющими деяния соответствующего кантона. Как упоминалось, до настоящего времени сохранилось лишь 9 кафелей с текстами, но первоначально их было, конечно, столько же, сколько изразцов с многофигурными росписями, и каждый из них размещался под той батальной сценой, содержание которой он объяснял и комментировал. Любой из дошедших до нас изразцов имеет свои специфические особенности, заслуживает отдельного разговора и тщательного анализа. Предварительно же необходимо сделать краткий экскурс в историю Швейцарии, чтобы глубже вникнуть в суть изображенных на них сюжетов.

По выражению швейцарского историка Б. Ван-Мюйдена, XIV век был для Швейцарии “периодом молодости и героизма”¹. Действительно, на протяжении более чем двух столетий продолжалась самоотверженная, отчаянная борьба швейцарцев за свою свободу и независимость. Долгое время главными и самыми опасными врагами швейцарских кантонов оставались могущественные властители соседней Австрии — герцоги Габсбургские, упорно пытавшиеся подчинить себе вольнолюбивых горцев. Снова и снова Габсбурги снаряжали свои войска, и отряды блестящих рыцарей отправлялись в поисках славы и добычи в долины Швейцарии. Но всякий раз их встречало ополчение союзных земель, и вооруженные своими страшными копьями и алебардами охотники, рыбаки, лесорубы, пастухи и пахари неизменно разбивали наголову закованных в латы профессиональных воинов. В этих сражениях родилась и закалилась знаменитая швейцарская пехота, остававшаяся непобедимой вплоть до битвы при Мариньяно в 1515 году. Находясь в течение нескольких веков в обстановке непрерывных войн, среди постоянных смертельных опасностей, швейцарцы поневоле должны были следовать девизу гетевского Фауста: “Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день за них идет на бой!”. Неудивительно, что в подобных условиях сформировались волевые, могу-

чие натуры, вроде легендарных героев Вильгельма Телля и Арнольда Винкельрида, ставших олицетворением национальной доблести, или такие яркие, неординарные личности, как выдающиеся военачальники и государственные мужи более позднего времени Рудольф Брун и Иоганн Вальдман, сочетавшие в себе и высокие достоинства, и низменные пороки. Далее мы увидим, что их деяния нашли отражение и в росписях изразцов из Строгановского дворца.

Разумеется, действуя порознь, швейцарцы никогда бы не смогли одолеть сильнейшего врага, поэтому история их войн с Габсбургами, а затем и с другими противниками одновременно является историей постепенного объединения кантонов и образования Швейцарской конфедерации. Начало ей было положено еще в 1291 году союзом трех лесных, так называемых первоначальных, кантонов: Ури, Швица и Унтервальдена. Именно 1291 год доныне считается датой основания Конфедерации, хотя народное предание относит это событие к более позднему времени (1307 год) и связывает его с романтическими легендами о клятве в Рютли, Вильгельме Телле и т. д. В дальнейшем, после каждой успешной войны, число кантонов, сбросивших иго Габсбургов, увеличивалось, и к 1353 году союз трех первоначальных кантонов превратился в союз восьми "старых земель". В него входили, помимо Ури, Швица и Унте-

рвальдена, еще Люцерн, Цюрих, Цуг, Гларус и Берн. Победоносные кампании против Бургундии, Швабского союза и Милана привели к тому, что в 1513 году союз восьми старых земель, после присоединения к нему Фрейбурга, Золотурна, Базеля, Шафхаузена и Аппенцелля, преобразовался в союз тринадцати "старых кантонов". Так окончательно сложилась Швейцарская конфедерация, остававшаяся неизменной вплоть до 1798 года.

Выше мы уже отметили, что все важные события героической эпопеи создания этого союза воспроизведены на кафелях из Строгановского дворца. Рассмотрим же их детально, придерживаясь хронологической последовательности изображенных на них сюжетов. Начнем с двух изразцов, посвященных событиям первой большой войны австрийских герцогов с союзом трех лесных кантонов, происходившей в 1315 году. На одном из них имеется надпись: "Schlacht am Morgarten. 1315" (Битва при Моргартене. 1315). Как известно, именно сражение при Моргартене решило исход столкновения швейцарцев с их воинственными соседями. Рассчитывая на легкую победу и богатую добычу, герцог Леопольд I Габсбург собрал в своем войске цвет рыцарства верхней Германии. Его отряды двинулись из Цуга в Швиц узким ущельем, зажатым между высотами Моргартена и Эгерским

озером. Самоуверенные рыцари, преисполненные презрения к швейцарским “мужикам”, даже не сочли нужным произвести разведку. Этим не преминули воспользоваться швейцарцы. Превосходно зная свои горы и долины, озера и болота, они умело использовали рельеф местности для неожиданного нападения на врага. Ополченцы Швица и Ури устроили засаду на высотах Моргартена, и как только колонна австрийцев втянулась в ущелье, на нее сверху посыпался град камней. Войско Габсбурга пришло в замешательство, а швейцарцы стремительно ринулись с возвышенности и ударили австрийцам во фланг. Одновременно другой отряд союзных кантонов перекрыл выход из ущелья. Попавшие в ловушку рыцари падали один за другим под ударами страшных пик и алебард. Часть из них была загнана в воды Эгерского озера и нашла там свою гибель. Сам герцог Леопольд и маленькая кучка его приближенных чудом спаслись от смерти. По словам хрониста XIV века Жана де Винтертура, в сражении было убито столько рыцарей, что “в соседних странах долгое время ощущался недостаток в дворянах”². Роспись изразца на печи Строгановского дворца изображает кульминационный момент битвы. На фоне характерного швейцарского пейзажа: гряды высоких гор и обширного озера, на зеркальной глади которого плавно покачиваются лодки с воинами, разы-

грывается яростная схватка. Чаша весов уже склонилась в сторону союзных кантонов. Хотя фигуры швейцарских ополченцев почти не видны, но лес их копий неудержимо надвигается со всех сторон на мечущуюся в узком ущелье рыцарскую конницу. На переднем плане выделяется фигура незадачливого предводителя разбитого войска — герцога Леопольда. Облаченный в роскошные латы и шлем, увенчанный пышным плюмажем, он отчаянно отбивается мечом от нападающих на него неприятелей.

Кафель с виршами, поясняющими сюжет этого изразца, утрачен. Однако знамя Швица, развевающееся над полем битвы, не оставляет сомнений в том, что роспись на изразце была посвящена именно этому кантону.

Второй изразец, отражающий события войны 1315 года, снабжен надписью: “Schlacht am Brunig. 1315” (Битва при Брюниге. 1315). Здесь речь идет о сражении, происходившем почти одновременно с битвой при Моргартене, в котором отличились ратники Унтервальдена.

В то время как граф Леопольд Габсбург вторгся в Швиц, другой отряд австрийцев, которым командовал граф Отто фон Страсберг, ворвался в пределы Унтервальдена. Но на горном перевале Брюниг незваных пришельцев встретили воины этого кантона. Они отбили натиск австрийцев и обратили их в постыдное бегство, смертельно ранив при этом графа Страсберга.

Битва при Брюниге стала последним сражением в войне 1315 года. В декабре того же года в Брунне три лесных кантона заключили новый договор о вечном союзе, а получившие жестокий урок Габсбурги на длительное время оставили швейцарцев в покое.

Рифмованная надпись к изразцу, изображающему битву при Брюниге, сохранилась. Она гласит: "Унтервальден уже с давних пор доказал в сражениях свое мужество и отвагу. Он всегда готов (бороться) за лучшее для Рима. И у Брюнига он так оборонялся, что приумножил (тем) свое призвание"³. Здесь, на первый взгляд, вызывает недоумение упоминание о готовности Унтервальдена сражаться за интересы Рима. Но следует помнить, что в XIV веке швейцарские кантоны номинально сохраняли верность императорам Священной Римской империи и воевали лишь с их своевольными вассалами — Габсбургами.

Сцена сражения при Брюниге, воспроизведенная на изразце из Строгановского дворца, решена очень впечатляюще и динамично. Она разворачивается на фоне горного хребта с покрытыми снегом вершинами. Как обычно, на переднем плане показан вражеский военачальник, в данном случае, — граф фон Страсберг. Сидя на горячем коне, перепрыгивающем через трупы, он, обнажив свой меч, очертя голову бросился на швейцарцев. Но навстречу ему устремляются воины Унтервальдена. Один из

них, вооруженный алебардой, готовится нанести графу смертельный удар, а другой уже вонзил ему в бок свою длинную пику. На заднем плане видны обращенные в бегство рыцари, торопливо поворачивающие вспять своих коней. Бесспорно, самой эффектной фигурой композиции, по сути дела ее стержнем, является уже упоминавшийся швейцарский воин, вступивший в единоборство с графом Страсбергом. Его суровое мужественное лицо и могучая крижистая фигура говорят о несокрушимой силе и неукротимом характере. Высоко занеся свою страшную секиру, он бесстрашно кинулся на врага, осеняемый знаменем Унтервальдена, с красующимся на нем ключом. Этот персонаж как бы олицетворяет героизм и самоотверженность всего швейцарского народа. Как мы увидим далее, он повторяется и на других кафелях рассматриваемого нами цикла, но нигде не достигает такой выразительности и экспрессивности, как на изразце, посвященном битве при Брюниге.

Следующий изразец (напомним, что мы рассматриваем их в соответствии с хронологической последовательностью изображенных на них событий) отличается от остальных кафелей из Строгановского дворца тем, что его сюжет посвящен не одной из многочисленных битв Швейцарской конфедерации с ее беспокойными соседями, а драматическому эпизоду из ее внут-

ренной истории, известному как “ночь убийств в Цюрихе”. Именно такая надпись: “Mordenacht zu Zurich. A^o 1350” (Ночь убийств в Цюрихе. Год 1350) выведена в правом нижнем углу этого кафеля.

Что же произошло в Цюрихе в страшную ночь на 23 февраля 1350 года? Прологом этого трагического события стало восстание 1336 года. Тогда в Цюрихе происходила острейшая социальная борьба между ремесленными цехами, с одной стороны, и “сеньорами и коннетаблями”, т. е. богатыми землевладельцами и купцами, полновластно заправлявшими в городском совете, — с другой. Конфликт завершился восстанием ремесленников, которое возглавил смелый, честолюбивый и умный политик Рудольф Брун, сам, как это нередко бывало, выходец из среды патрициев. Восставшие одержали победу. Низвергнутые аристократы бежали в город Раппершвиль под защиту его сеньора графа Жана фон Габсбург-Лауфенбурга, а власть в Цюрихе перешла в руки Бруна, избранного пожизненным бургомистром. Однако изгнанные в Раппершвиль аристократы не теряли надежды на реванш. Они поддерживали постоянные сношения со своими сторонниками, оставшимися в Цюрихе, и долгие годы упорно подготавливали заговор против Бруна. В 1350 году они решили, что подходящий момент наконец настал. В ночь на 23 февраля заговорщики

проникли в Цюрих и открыли его ворота для отряда графа Жана фон Габсбурга. К счастью, Рудольф Брун был заблаговременно предупрежден о готовящемся нападении, узнал имена изменников и принял все необходимые меры предосторожности. Едва лишь воины Габсбурга вошли в город, как сразу же раздался звон колоколов, и на улицы высыпали толпы ремесленников, вооруженных чем попало. Завязался жестокий бой, закончившийся разгромом войск графа Габсбурга и пленением его самого. Его сообщники, не успевшие присоединиться к нападавшим, были, по приказу Бруна, перебиты в своих домах. Так плачевно для цюрихских аристократов закончилась их попытка вернуть себе утраченную власть.

На изразце из Строгановского дворца представлен самый драматический эпизод “ночи убийств”. На вымощенной булыжником площади разыгрывается отчаянная схватка. Цюрихские ремесленники: безбородые юноши и зрелые мужи в своих рабочих одеяниях, с засученными до локтей рукавами, вооруженные дубинами, молотами, пиками, — громят закованных в латы рыцарей. Вождь патрициев, граф Габсбург, уже повержен на землю, и бородатый ремесленник заносит над ним тяжелый смертоносный молот. Вокруг валяются тела сраженных рыцарей. Среди хаоса ожесточенной борьбы обращает на себя внимание фигура человека, спокойно и уверенно поднимающегося по

ступеням, направляясь в распахнутый дверной проем, освещенный факелом. У него красиво посаженная голова, правильные черты умного лица, благородная осанка влиятельного сановника. Облачен он не в воинские доспехи, а в обычное платье богатого горожанина. Несомненно, это сам бургомистр Рудольф Брун, который в сопровождении своих сторонников входит в здание ратуши, чтобы совершить там скорый суд и расправу. Нужно отметить присущее этой композиции достоверное воспроизведение обстановки действия. В первую очередь — всех архитектурных элементов трехэтажного общественного здания, перед фасадом которого происходит побоище. Обобщенно, но совершенно убедительно показана и арка портала с ее килевидным завершением, и высокая черепичная кровля, и обработка оконных проемов, и даже декоративная деталь в виде улитки, находящаяся в простенке между окнами второго этажа.

Текст, комментировавший сцену “ночи убийств в Цюрихе”, не сохранился, но можно не сомневаться в том, что он существовал и был посвящен этому кантону.

Ночная резня, произошедшая в 1350 году в Цюрихе, стала первым звеном в цепи последующих событий. Поход, предпринятый Бруном на родовое гнездо графов Габсбургов — город Раппершвиль, и вступление Цюриха в 1351 году в состав конфедерации привели к тому, что австрийский герцог Альберт II Мудрый

вновь выступил против швейцарцев. Но и на сей раз австрийцы потерпели неудачу. Швейцарские ополченцы очень быстро овладели кантоном Гларус, и 26 декабря 1351 года на плато Тетвиль⁴ произошла битва между австрийцами, под командой Бурхарда д'Эллербаха, и цюрихцами, возглавляемыми Рудольфом Бруном. Сражение продолжалось в течение целого дня. Австрийцы пытались отрезать швейцарцев от Цюриха, но под покровом темноты Бруну удалось прорваться к городу. На изразце из Строгановского дворца, в верхней части которого имеется надпись: "Schlacht zu Tethwol. Anno 1351" (Битва при Тетвиле. Год 1351), воспроизведен тот момент схватки, когда победа швейцарцев уже определилась. Австрийский полководец, легко узнаваемый по богатым доспехам и увенчанному плюмажем шлему с опущенным забралом, обращается в бегство под напором цюрихцев. Воины Бруна закалывают копьями выбитых из седла врагов. И со всех сторон на австрийцев неумолимо надвигается лес пик швейцарской пехоты. Очень выразительна и динамична первоплановая группа, изображающая швейцарского ратника, вонзающего острие копья в горло распростертого на земле рыцаря. Как уже отмечалось, для росписей изразцов из Строгановского дворца характерно использование одних и тех же типажей, переходящих из композиции в композицию. В

частности, с персонажами только что описанной группы мы вновь встретимся в росписи следующего изразца.

Пластина с текстом, посвященным битве при Тетвиле, утрачена. Но как сюжет композиции, так и наличие в ней знамени Цюриха, развешиваемого над рядами швейцарцев, не оставляют сомнения в том, что и он возносил хвалу героизму Цюриха.

Неудача, которую австрийцы потерпели у Тетвиля, не заставила их прекратить войну. Тогда в июне 1352 года соединенные отряды лесных кантонов и Цюриха ворвались на территорию расположенного между Швицем и Цюрихом кантона Цуг и осадили его главный город. Часть ополченцев Цуга присоединилась к войску Конфедерации. Вылазка осажденных была отбита, и 23 июня город сдался, а уже 27 июня Цуг подписал договор о вступлении в состав Швейцарского союза. После этого военные действия пошли на убыль и в сентябре закончились заключением Бранденбургского мира, подтвержденного в 1355 году Регенсбургским миром, согласно которому Гларус и Цуг вынуждены были временно вернуться под власть Габсбургов, но Цюрих сохранил независимость.

На изразце, посвященном событиям войны за Цуг, выведена надпись: "Krieg deren von Zug" (Война из-за Цуга). Надо сказать, что Цуг играл в этой войне довольно двусмысленную

роль, будучи скорее объектом спора между Цюрихом и Австрией, нежели активно действующим лицом. Но в росписи изразцов рассматриваемой нами серии требовалось прославить каждый кантон, а следовательно, сделать акцент на подвигах (действительных или мнимых), совершенных самим Цугом при освобождении его от австрийского ига. Поэтому на кафеле изображены традиционные могучие бородатые ратники, осененные знаменем Цуга, которые неудержимой волной накатываются на австрийскую конницу. На переднем плане, как обычно, действуют лица, персонифицирующие противоборствующие стороны: полководец австрийцев, поражающий мечом швейцарского воина, и ополченец Цуга, наносящий своим копьем смертельный удар спешенному рыцарю. Причем эта характерная фигура швейцарского ратника является повторением аналогичного типажа, уже встречавшегося нам ранее в сцене "Битвы при Тетвиле".

Неопределенная позиция, занятая Цугом во время событий 1352 года, вынудила автора текста, сопровождающего сюжет "Война из-за Цуга", составить его в очень уклончивых и лишенных конкретики выражениях. Он звучит так: "Во все времена Цуг был вынужден отбиваться (от недругов) ради сохранения своего (независимого) положения. Поэтому он смело ринулся туда, куда (была) запущена вражеская рука. От этого проистекла к нему свобода, которой так сладостно наслаждаться".

Основные баталии столетней войны, охватившей в XIV веке почти все государства Западной Европы, разразились вне пределов Швейцарии. Однако эта война все же задела ее своим крылом. В ходе баталий возникли многочисленные “вольные отряды”, состоящие из безжалостных убийц и грабителей, возглавлявшихся алчными и продажными кондотьерами, служившими тому, кто больше заплатит. Подобные банды кишели в странах, раздираемых на части враждующими монархами, как черви в разлагающемся трупе. Одним из таких “вольных отрядов” командовал высокородный авантюрист Ангерран де Куси, внук герцога Леопольда III Австрийского и зять английского короля Эдуарда III. В состав его пестрого воинства входили англичане, бургундцы, австрийцы и прочий разноплеменный сброд. Для простоты их называли “англичанами” или же “касками”, по форме их боевых шлемов. Швейцария показалась де Куси легкой добычей, и в 1375 году “каска” под предводительством его помощника Жоана Гриффита об Энион вторглись на территорию между Юрой и Ааром и двинулась вперед, грабя крестьян и разрушая замки. Чтобы было удобнее мародерствовать, Гриффит разделил свои шайки на два отряда. Разбойники уже предвкушали богатые трофеи, но оказалось, что они, подобно волку из крыловской басни, думали попасть в овчарню, а оказались на псарне. Дорогу им преградили закаленные в боях ополчения швейцар-

ских кантонов. Одна из банд была разгромлена ратниками Люцерна и Унтервальдена при Буттисгольце, а вторая, во главе с самим Гриффитом, воинами Берна у монастыря Фраубруннен 26 декабря 1375 года. Жалкие остатки разбойничьих шаяк, бросив добычу, бежали в Бургундию. Весь этот эпизод получил название “война касок”.

Характерно, что в качестве сюжета для изразца, воспевающего деяния Берна, была избрана сравнительно незначительная схватка при Фраубруннене, хотя в истории этого кантона имелись события гораздо серьезнее, например, битва при Лаупене против коалиции бургундских сеньоров, разыгравшаяся 21 июля 1339 года. Объяснялось это, по-видимому, тем, что требовалось отразить такое событие, которое произошло уже после вступления Берна в члены Конфедерации, состоявшегося 6 марта 1353 года и завершившего преобразование союза трех первоначальных кантонов в конфедерацию восемью старыми землями.

Композиционное решение сцены битвы при Фраубруннене типично для всех изразцов, украшающих печь Строгановского дворца. Так, швейцарское ополчение обычно изображено на них в виде безликой, целостной, слитной массы воинов, охваченных единым, неудержимым порывом к победе. Даже если из этой массы выделены один или два персонажа первого

плана, то, как правило, они представляют собой многократно тиражируемый стандартный образ могучего бородатого ратника с простым открытым крестьянским лицом, яростно орудующего алебардой, копьем или молотом. Его мощная фигура, как уже отмечалось ранее, несомненно, призвана олицетворять мужество и патриотизм швейцарского народа. Лишь в редчайших, исключительных случаях среди однообразных швейцарцев встречаются неординарные типажы, наделенные индивидуальными чертами (к числу таких исключений относится, например, Рудольф Брун в сцене "Ночи убийств в Цюрихе").

Совсем по-иному трактуются образы врагов Конфедерации. Здесь внимание зрителя обычно концентрируется на личности их предводителя. Интересно, что вожди вражеских армий никогда не принижаются, не высмеиваются, а неизменно изображаются сильными и отважными рыцарями. Понятно, что тем самым повышается и значение победы швейцарцев над достойным, заслуживающим уважения противником. В тех случаях, когда физиономии неприятельских военачальников не скрыты шлемами с забралами, они, вероятно, имеют портретное сходство с реальными историческими деятелями.

Коль скоро мы затронули проблему стилистических особенностей, присущих росписям кафелей в Строгановском дворце, следует отме-

тить и другие их специфические черты. Все они выполнены в свободной, широкой манере. Контуры их плавны и мягки. Рисунок обобщенный, хотя и достаточно детализированный. Насыщенность колорита достигается умелым применением очень ограниченной палитры, насчитывающей не более пяти красок. Это ярко-зеленая трава, желтые и зеленые камзолы и панталоны воинов, золотисто-желтые и коричневые щиты, коричневые ножны, башмаки, гербы на знаменах, коричневато-сиреневые крыши патрицианских домов, активно используемый белый цвет эмалевого грунта изразцов и, конечно, кобальт различных оттенков — от нежно-голубого до темно-синего для изображения волн и облаков, гор и рощ, зданий и доспехов.

Как мы уже отмечали, все эти характерные особенности очень четко выражены в сцене битвы при Фраубруннене. Эта роспись прекрасно передает накал страстей, бушующих в хаосе и смятении смертельной схватки. Хотя лица швейцарских ратников, как обычно, скрыты от зрителя, тем не менее явственно ощущается стремительный натиск сомкнутых рядов бернского ополчения, ошестинившегося алебардами, копьями, косами. Над ним реет знамя кантона с вышитым на нем медведем. В центре группы первого плана представлен всадник в воинском одеянии, искусно отбивающийся от нападающих на него швейцарцев. Судя по все-

му, это сам Жоан Гриффит. Его шлем уже сбит и пышные волосы ниспадают на плечи, но нервное, с чеканным орлиным профилем, лицо рыцаря выражает спокойствие, несмотря на нависшую над ним угрозу гибели. Его тонкие губы искривлены в презрительной усмешке. Он как бы иронизирует над такой “противоестественной” ситуацией, когда рыцарь вынужден спастись от презренных мужиков. Уверенно держась в седле, он ловко парирует удары швейцарских алебард. Перед нами впечатляющий портрет “благородного” искателя приключений, словно сошедшего со страниц хроник Фруассара, — отважного и безжалостного, галантного и корыстолюбивого.

В верхней левой части этого изразца имеется надпись: “Streit zu Frauwenbrunnen” (Бой у Фраувенбруннена), а текст, комментирующий изображенную на нем сцену, сообщает: “Доблесть Берна (столь же) очевидна, как солнце, что благодатно сияло при Бронзе и Фраувенбруннене. (Среди победителей) распределяются завоеванные столькими подвигами трофеи, (взятые) у неприятеля. Вот и наступило богатство землею и людьми”.

Регенсбургский мир, заключенный Швейцарской конфедерацией с австрийцами в 1355 году, продержался 30 лет, но в конце века военные действия возобновились. В 1386 году герцог Леопольд III Австрийский предпринял очеред-

ную попытку покорить вольнолюбивых горцев. В июле его войско, численностью пять—шесть тысяч человек, заняло город Сурзее на берегу озера Земпах. Поблизости, в лесу Мейерхольц, засел отряд ополченцев четырех союзных кантонов под начальством шультгейса Люцерна Петера фон Гундольдингена. 9 июля началось сражение. Австрийцы спешили и выстроились в сомкнутую шеренгу. Швейцарцы ударили на них строем клина, но были отбиты. Тогда конфедераты тоже перестроились в шеренгу и снова атаковали противника. Однако прорвать сплошную железную стену австрийцев оказалось нелегко. Согласно преданию, это стало возможно лишь благодаря подвигу одного из швейцарских воинов —унтервальденца Арнольда Винкельрида. Легенда гласит, что, сказав: “Конфедераты, я вам проложу дорогу, позаботьтесь о моей жене и детях!”⁵ — он схватил своими сильными руками столько австрийских копий, сколько был в состоянии удержать, и воткнул их остриями в землю. Таким образом, во фронте австрийцев образовалась брешь, в которую устремились конфедераты. По другой, более поздней и более романтической версии, Винкельрид не воткнул наконечники вражеских пик в землю, а вонзил их в собственную грудь, совершив акт самопожертвования во имя отчизны⁶. Как бы то ни было, швейцарцам удалось прорвать строй австрийцев. Не выдержав

ударов страшных алебард конфедератов, рыцари обратились в бегство. При этом был убит сам герцог Леопольд III. Вместе с ним пали более ста рыцарей и пятисот солдат. Так плачевно для Габсбургов закончился их очередной поход против швейцарских кантонов.

Сцена битвы у Земпах, изображенная на изразце из Строгановского дворца, запечатлела тот решающий миг сражения, когда Винкельрид совершил свой подвиг. Друг против друга выстроились шеренги атакующих швейцарцев и отражающих их натиск австрийцев. Выйдя вперед из рядов конфедератов, Винкельрид ухватил обеими руками за древки целый пук вражеских копий и, напрягая все силы, удерживает их, несмотря на отчаянные попытки рыцарей вырвать свое оружие. А вокруг разыгрывается жаркое побоище. Хрипят умирающие, валяются на земле сбитые шлемы. Словом, "и смерть, и ад со всех сторон". Уместно отметить, что образ самого Винкельрида трактован очень реалистически, без обычной в подобных случаях идеализации и патетики. Это коренастый, крепко сбитый человек крестьянского облика, с открытым, волевым, но самым обычным, протестским лицом, ничем не отличающийся от своих товарищей по оружию. Думается, что такая обыденность фигуры национального героя Швейцарии призвана была подчеркнуть глубинные истоки его героизма, отражаю-

щего массовый патриотизм народа. В центре верхней части изразца, естественно, помещена надпись: "Sempacher Schlacht. A^o 1386" (Земпахская битва. Год 1386).

Сопроводительный текст к сцене "Земпахская битва" не сохранился. Однако, учитывая ту решающую роль, которую сыграло в этом сражении воинство Люцерна, и то обстоятельство, что его знамя изображено на первом плане, на более видном и почетном месте, чем штандарты трех других кантонов, участвовавших в битве, можно утверждать, что утраченный текст был посвящен Люцерну.

Поражение при Земпахе не образумило Габсбургов. В 1388 году они опять попытались одержать верх над Швейцарией. Поводом к новой войне явилось восстание, вспыхнувшее в кантоне Гларус. Восставшие швейцарцы перебили австрийский гарнизон и объявили о своем присоединении к Конфедерации. Разгневанный герцог Альбрехт III (брат погибшего при Земпахе Леопольда III) немедленно направил войска для подавления восстания. Отряд австрийцев вторгся в Гларус, в долину реки Линты, и по узкому ущелью направился вперед. На его пути, на подступах к селению Нефельс, была расположена холмистая гряда, на которой заняло позицию ополчение Гларуса под командой Матеуса Фонбюля. Он подпустил врагов на близкое расстояние, а затем забросал их камнями.

ми. Приведя противника в замешательство, гларусцы пошли в атаку. Десять их приступов австрийцы отразили, но в одиннадцатый раз не устояли. Охваченные паникой, они ринулись на Везенский мост, переброшенный через Линту. Под тяжестью бегущих мост обрушился и австрийцы оказались в воде. В битве при Нефельсе они потеряли убитыми и утонувшими 2500 человек, а швейцарцы — только 54. Это сражение стало завершающим этапом в продолжавшейся целые десятилетия серии войн между Австрией и Швейцарским союзом. После разгрома при Нефельсе Габсбурги окончательно отказались от попыток завоевать Швейцарию. В 1389 году между обоими враждующими государствами было заключено перемирие, длившееся до 1474 года, когда оно превратилось в вечный мир.

Роспись изразца, с начертанной на нем надписью: “Schlacht zu Nafelb. 1388” (Битва у Нефельса. 1388), имеет некоторые специфические особенности, отличающие ее от других кафелей из Строгановского дворца. Она выделяется наличием в ней широко развернутой панорамы местности, прекрасно передающей грозное величие швейцарской природы. Но само действие сосредоточено на прибрежной полосе, уходящей узкой лентой далеко вглубь. Между тем на подавляющем большинстве изразцов этого цикла оно построено по двум пересекающимся диагоналям, направленным из глубины на зрителя.

Картина сражения воспроизведена с документальной точностью. Мы видим толпу демо-

рализованных австрийцев, которые, спасаясь от швейцарских копий, в ужасе бросаются в Линту и тонут в ней. Над рядами преследующих их конфедератов развевается знамя кантона Гларус, воины которого стали героями битвы у Нефельса. На втором плане представлен Везенский мост и падающие с него австрийцы, а еще дальше раскинулись тихие долины с сельскими строениями. Их мирный вид резко контрастирует с ужасами кровавого побоища. Роль задника в этой композиции выполняет гряда холмов с отвесными скатами. На их вершинах засели швейцарцы, сбрасывающие на головы врагов камни и стволы деревьев. А за холмами возвышается неприступный горный хребет, покрытый вечными снегами. На его фоне ничтожными кажутся распри маленьких человечков, происходящие у подножия несокрушимых каменных великанов.

Вирши, исполненные на плакетке и посвященные битве у Нефельса, уцелели. Они гласят: "Гларус никогда не утратит славы, которую мужество героических сердец заслужило в сражении при Нефельсе. Хвала ему будет воздаваться до тех пор, пока стоит Блерниш".

После окончательного поражения австрийцев при Нефельсе Швейцарская конфедерация длительное время пользовалась благами мира. Но в последней трети XV века на ее западных рубежах появился новый грозный противник. Это было герцогство Бургундское, превратившееся в одно из сильнейших государств Европы. Достигнув наивысшего могущества в правление Карла Смелого, так ярко

обрисованного в известных романах Вальтера Скотта⁷, оно представляло собой постоянную угрозу для союзных кантонов. Противоречия, существовавшие между Бургундией и Швейцарией, которые искусно разжигал и использовал в своих интересах ловкий интриган французский король Людовик XI, привели в конце концов к их вооруженному столкновению.

Давно известно, что чужие ошибки никого ничему не учат. Поэтому неудивительно, что швейцарские походы Карла Смелого очень походили на аналогичные экспедиции его предшественников — австрийских Габсбургов. Преисполненный высокомерного презрения к “мужицкой сволочи”, “канальям” и совершенно уверенный в превосходстве своей бронированной конницы, Карл не утруждал себя ни разведкой, ни изучением местности, зато его неизменно сопровождали блестящая свита и обоз со сказочными сокровищами. Первое серьезное столкновение швейцарцев с бургундцами произошло 13 ноября 1474 года при Герикуре и завершилось полным поражением самонадеянного герцога. Особенно отличились в этом бою ополченцы Берна. Оправившись от неудачи и пополнив свои потрепанные войска, Карл Смелый в 1476 году снова двинулся в поход и 2 марта был наголову разбит столь презируемыми им простолюдинами в битве при Грансоне. В результате этого сражения герцог Бургундский лишился не только всей своей артиллерии, но и несметных ценностей, хранившихся в его лагере. Среди них, между прочим, находился и знаменитый алмаз, получивший впослед-

ствии имя Флорентиец. К слову сказать, в этом отношении Карл Смелый был несколько похож на небезызвестного героя детской сказки — Мальчика-с-пальчик. Только последний отмечал свою дорогу обычными камешками, а герцог Бургундский усыпал пути своего бегства алмазами. На поле битвы при Грансоне он, как известно, потерял алмаз Флорентиец, а позднее, после сражения у Нанси, оставил победителям вместе с герцогской короной и собственной головой еще более прославленный алмаз Санси.

После разгрома при Грансоне ярость Карла дошла до предела. Стремясь смыть позор поражения, он очертя голову ринулся в новую авантюру. Предвкушая сладость мщения, он собирался стереть с лица земли ненавистный ему Берн и водрузить на его развалинах надпись: “Здесь стоял город Берн”. В июне 1476 года Карл возобновил военные действия. Он ворвался на территорию кантона Фрейбург и осадил крепость Муртен. Однако ее гарнизон оказал ему упорное сопротивление, а тем временем в близлежащих лесах собиралось швейцарское ополчение. В него, в частности, входили и 1500 воинов Фрейбурга под предводительством Петра де Фоссиньи и Иоганна Техтермана. Командование же основными силами конфедератов осуществлял Иоганн Вальдман, в будущем многолетний бургомистр Цюриха. Человек выдающихся дарований и необузданных страстей, типичный государственный муж эпо-

хи Возрождения, он еще не раз оказывал важные услуги Конфедерации, но в конце концов все-таки сложил голову на плахе.

22 июня собравшиеся в лесах швейцарцы внезапно напали на бургундцев, внимание которых было приковано к Муртену. Конфедераты обошли армию Карла с левого фланга и прорвали ее центр. Рыцари пустились наутек. Швейцарцы загнали их в болота, окружающие Невшательское озеро, и истребили около половины бургундского воинства. Сам герцог едва унес ноги. Все его горделивые замыслы развеялись как дым.

Выше, разбирая композицию “Битва при Фраубруннене”, мы останавливались на характерных особенностях, присущих большинству росписей изразцов из Строгановского дворца. Все они в полной мере присутствуют и в сцене “Битвы при Муртене”. Как обычно, здесь изображен эпизод, завершающий сражение. Прижатые к берегу Невшательского озера, бургундцы кидаются в него, спасаясь от настигающей их смерти. На переднем плане красуется обязательная фигура вражеского военачальника (на этот раз, по-видимому, самого герцога Карла Смелого), прокладывающего себе путь к озеру, отчаянно размахивая мечом. Его взвившийся на дыбы боевой конь мчится вперед, перескакивая через трупы павших лошадей. Сзади виден строй наступающих швейцарцев, осененных знаменем Фрейбурга, а за ним — неизбежная

цепь гор. Наверху, в центре изразца, надпись: "Schlacht zu Murten. A^o 1476" (Битва при Муртене. Год 1476).

Нужно отметить, что во время битвы при Муртене Фрейбург еще не оформил свое вступление в состав Конфедерации и номинально продолжал оставаться под властью Австрии, хотя его ополчение сражалось плечом к плечу с отрядами союзных кантонов. Победа при Муртене предопределила его дальнейшую судьбу, и в 1481 году Фрейбург одновременно с Золотурном стал полноправным членом Швейцарской конфедерации. Это обстоятельство отразилось и в сопроводительном тексте к изразцу. Там значится: "Фрейбург устал терпеть могущество и блеск австрийцев. (Он) выступил на стороне собратьев. (Он) усердно позаботился о союзе. И часто (его) окровавленное оружие помогало одержать победу, (как это было) у Муртена".

Финалом бургундских войн стало сражение при Нанси, разыгравшееся 5 января 1477 года. Расширяя границы своих владений, Карл Смелый узурпировал большую часть земель герцога Рене II Лотарингского. В 1477 году на захваченной Бургундией территории Лотарингии вспыхнуло восстание, в ходе которого Рене II вновь овладел столицей своего герцогства — Нанси. Карл спешно собрал войска и осадил Нанси. Тогда герцог Лотарингский обратился за помощью к Швейцарскому союзу. Конфедерация решила, не вступая формально в войну, разрешить Лотарингии вербовать воинов в союзных кантонах. На призыв Рене II откликнулись более восьми тысяч отборных бойцов из

Базеля и Цюриха, возглавлявшихся упомянутым выше Иоганном Вальдманом. 5 января 1477 года под стенами Нанси произошло генеральное сражение, заключительный этап которого запечатлен на изразце из Строгановского дворца. После разгрома флангов бургундской армии у Карла Смелого сохранился лишь отряд конной гвардии, бившийся в центре. Окруженные швейцарцами гвардейцы, которыми, судя по пояснительному тексту, командовал некий Раувен Снартис, предприняли отчаянную попытку прорваться, но были отбиты и изрублены почти поголовно. Самому Карлу все же удалось вырваться из схватки. Он решил бежать в Нидерланды, но конь его увяз в болоте. Преследователи настигли герцога, и он нашел там бесславную гибель.

На изразце воспроизведена сцена последней атаки конной гвардии Карла Смелого. Бургундская кавалерия во весь опор мчится на швейцарцев, сражающихся под штандартом Базеля. Во главе атакующих, по-видимому, сам герцог. Он восседает на горячем скакуне и с головы до ног закован в великолепные доспехи. Можно сказать, что он олицетворяет идеал рыцарства. Но яростный порыв гвардейцев разбивается о живую стену швейцарских ратников, отражающих вражеский натиск. Они непоколебимо застыли в строю, выдвинув вперед согнутую в колене ногу, крепко сжимая в руках грозные пики и алебарды. В центре верхней части изразца надпись: "Schlacht bei Nansi. 1474" (Битва при Нанси. 1474). Любопытно, что при выполнении этой надписи художник допустил

ошибку, написав “1474” вместо правильной даты “1477”. Видимо, ошибка произошла из-за сходства в начертании цифр 7 и 4 и, конечно, по невнимательности исполнителя.

Вирши, поясняющие сюжет этого изразца, подчеркивают ту роль, которую ратники Базеля сыграли в одержании победы при Нанси: “Базель — город, который с давних лет всемирно знаменит. Нередко в войнах и битвах демонстрировал он мужество (своих) героев, как (это) узнали у Нанси мальчишки Раувена Снартиса”.

Заметим, что в период бургундских войн Базель формально еще не входил в состав Швейцарской конфедерации, но совместная борьба против общего врага закономерно завершилась тем, что в 1501 году (после победы над Швабским союзом) он окончательно примкнул к союзу восьми земель.

Едва лишь окончились бургундские войны, как швейцарские кантоны оказались вновь втянутыми в вооруженное столкновение со своими соседями. На сей раз их противником стало Миланское герцогство. На протяжении нескольких десятилетий яблоком раздора между этим герцогством и кантоном Ури являлась Левентина — плодородная долина в верховье реки Тичино с ее богатыми городами Беллинцоной (Беллинцем) и Джорнико. Время от времени швейцарцам удавалось овладеть Левентиной, но миланцы каждый раз отбивали ее обратно. Наконец в декабре 1478 года объединенные отряды Конфедерации (среди которых значительную роль играло ополчение Ури) под предводительством испытанных восначальни-

ков Иоганна Вальдмана, Адриана фон Бубенберга и Фришганса Тейлинга перешли через перевал Сен-Готард, опустились в Левентину и осадили Беллинцону. Во время осады между швейцарскими командирами начались раздоры, в результате которых Вальдман со своим отрядом возвратился на родину. Оставшиеся продолжать войну конфедераты, начальство над которыми принял Фришганс Тейлинг, 28 декабря в сражении у Джорнико, именовавшемся в Швейцарии битвой у Ирница, нанесли сокрушительное поражение миланцам, и Левентина отныне навсегда осталась во владении Ури.

На заднем плане сцены, представленной на изразце “Битва у Ирница”, изображен небольшой город, окруженный стенами и башнями, а центральной фигурой первоплановой группы является поверженный миланский полководец. На нем прекрасные доспехи и шлем с роскошным плюмажем, но положение его самое плачевное. Он сброшен на землю, и его конь, лишившийся седока, стремительно уносится прочь. Лицо неудачливого вождя миланцев выражает растерянность и изумление. Он тщетно пытается закрыться щитом от занесенной над ним алебарды. Эту не знающую пощады секиру поднимает швейцарский воин, являющийся двойником того типажа, с которым мы уже встречались в композиции “Битвы при Брюниге”. Здесь мы тоже видим ту же воинственную позу, то же простонародное крестьянское лицо, ту же могучую кряжистую фигуру. Различия, имеющиеся между этими персонажами, сводятся лишь к второстепенным деталям одежды и

форме бород. Правда, во втором случае образ воина с алебардой решен несколько менее динамично и выразительно, но все же он и здесь достаточно эффектен. Его осеняет горделиво развевающееся знамя кантона Ури (голова быка с кольцом в ноздрях), символизирующее славную победу швейцарцев. Зато стяг миланцев валяется на земле, рядом с разрубленным на куски телом знаменосца, красноречиво свидетельствуя об их позоре. В верхнем правом углу изразца находится следующая надпись: "Schlacht vor Irniz. A^o 1478" (Битва у Ирница. Год 1478). Пояснительный текст, комментирующий эту сцену, весьма лаконичен: "Ури нужно воспеть хвалу за то, что он сразу стал содействовать (созданию) Швейцарского союза. Белленц и Ирниц, вы можете громогласно поведать (о том), как сражались его герои".

Последний из рассматриваемых нами изразцов Строгановской печи украшает роспись, исполненная на сюжет одного из эпизодов так называемой Швабской войны. Этой войне суждено было стать эпилогом двухвековой борьбы швейцарских кантонов за свою независимость. Ведь и после победоносных битв с австрийцами и бургундцами Швейцария все еще номинально входила в состав Священной Римской империи и признавала суверенитет ее главы. Долгое время императоры, заинтересованные в ослаблении своих главных соперников — австрийских герцогов, не вмешивались в дела Конфедерации, но в конце XV века ситуация существенно изменилась. Новый император Максимилиан I попытался превратить свою

чисто формальную власть над Швейцарией в фактическую. Он решил распространить на швейцарские земли постановления Вормского рейхстага 1495 года о введении общеимперского налога и создании общеимперских учреждений. Конфедерация решительно отвергла эти притязания. К тому же у нее возник конфликт с императором из-за прав на обладание графством Тироль. В результате в феврале 1499 года разразилась война, в которой интересы империи защищала армия Швабского союза, представлявшая собой объединение отрядов, выставленных князьями, рыцарями и городами юго-западной Германии. 11 апреля 1499 года главные силы Швабского союза, которыми командовал граф Вольфганг фон Вюртельберг, столкнулись при Швадерло (Швадерлохе) с ополчением швейцарских кантонов и потерпели полное поражение. Столь же плачевный для Швабского союза исход имела встреча другого его отряда, возглавлявшегося Генрихом фон Фюрстенбергом, с швейцарским войском Каспара Гельдлина, произошедшая 22 июля того же года у селения Дорнах на правом берегу реки Бирс близ Базеля. Швейцарцы гнали остатки разбитой вражеской армии до самых ворот Базеля. Вскоре после этого война закончилась Базельским миром, подтвердившим фактическую независимость Швейцарской конфедерации от Священной Римской империи. Основную тя-

жесть Швабской войны вынесли на своих плечах воины кантонов Берн, Золотурн, Люцерн, Цуг и Цюрих, но изразец с росписью, изображающей битву при Швадерло, тем не менее прославляет не их, а Шафхаузен, который всего лишь оказывал содействие Конфедерации, обеспечив свободный проход ее войск через свою территорию. Однако, поскольку в истории Шафхаузена не имелось более героических подвигов, а обойти его молчанием было невозможно, волей-неволей пришлось преувеличить его роль в Швабской войне.

Картина битвы при Швадерло, запечатленная на изразце из Строгановского дворца, прекрасно передает атмосферу свирепой, безжалостной схватки, ведущейся не на жизнь, а на смерть. Как обычно, она изобилует пиками, алебардами, мечами. Видны бегущие ратники Швабского союза и преследующие их под знаменем Шафхаузена швейцарцы. На земле валяются трупы с отрубленными конечностями. Упавший немец пытается защититься от направленной на него смертоносной алебарды. Другой, пораженный в горло швейцарской пикой, издает предсмертный вопль. Но наиболее примечательны главные действующие лица этой композиции — швейцарский и швабский военачальники, сошедшиеся в смертельном поединке. Исход поединка явно предопределен. Немец уже сбит с ног, меч его сломан, и швейцарец, схватив противника за волосы левой рукой и пригнув его голову, заносит над ней клинок,

готовясь раскроить вражеский череп. Фигура швейцарского офицера очень характерна и колоритна. К концу XV века швейцарское войско было уже далеко не таким, как во времена Вильгельма Телля и Арнольда Винкельрида. Наемничество пустило глубокие корни в кантонах Конфедерации. Оно стало постоянным источником дохода для ее правящей верхушки и превратило отважных простолюдинов, самоотверженно защищавших свое отечество и относившихся к войне как к тяжелой, неприятной, но необходимой работе, в профессионалов, находящихся даже удовольствие в своем кровавом ремесле. К их числу, несомненно, принадлежит и офицер, изображенный на изразце. В нем уже нет и следа крестьянской кряжистости и тяжеловесности. Напротив, он ловок и изящен, как настоящий аристократ, и к тому же облачен в нарядный дворянский костюм: камзол с буфами, панталоны со сборками, узорчатые панцирь и шлем. Да и лицо его совершенно лишено того простодушия, которое было присуще взявшимся за оружие мужикам. У него утонченная, "породистая" физиономия, и выражает она откровенное злорадство при виде страданий обреченного на смерть противника. Словом, перед нами законченный образец швейцарского военачальника новой формации — искусного, расчетливого и жестокого профессионала. В верхней части изразца помещена надпись: "Streit im Schwaderloch. Anno 1499" (Битва в Швадерлохе. Год 1499).

Пояснительный текст к изразцу сохранился. Он, разумеется, не скупится на похвалы в адрес Шафхаузена: “Хотя Шафхаузен отделен от швейцарцев Рейном, но (всем) прекрасно известно его мужество. Он часто (был) им прославлен. Это может Швадерлох подтвердить, где враг должен шею склонить”.

Изразец, посвященный кантону Аппенцелль, чье вступление в 1513 году в состав Конфедерации завершило создание союза 13 “старых кантонов”, ныне утрачен. Но уцелела плакетка с рифмованной подписью к нему. В ней говорится: “Аппенцелль (никогда) не позволял себя побить, как будто (бы он) был последним городом. Аббат захотел его поработить, но (полученный им) ответ означал: Вон! После битв у Аппенцелля (он) окровавленный должен был уйти прочь”.

Как видно из этого текста, в нем идет речь о многолетней борьбе Аппенцелля с монастырем Сен-Галлен, в вассальной зависимости от которого он длительное время находился. Эта борьба закончилась в конечном счете победой кантона.

Итак, мы имели возможность убедиться в том, что в Строгановском дворце в настоящее время имеются 12 интереснейших изразцов с многофигурными подглазурными росписями, исполненными на сюжеты, заимствованные из истории образования Швейцарской конфедерации. Причем хотя в составе Конфедерации насчитывалось всего 13 “старых кантонов”, но, по-видимому, изначально это собрание израз-

цов состояло из 14 кафелей. Дело в том, что Цюриху, в виде исключения, были уделены целых две композиции: “Ночь убийств в Цюрихе” и “Битва при Тетвиле”. К сожалению, два изразца рассматриваемого нами цикла, посвященные Аппенцеллю и Золотурну, до нас не дошли.

Разумеется, изучение замечательной коллекции изразцов из Строгановского дворца не могло сводиться только к расшифровке их сюжетов и подписей к ним. Понятно, что крайне важно было установить время и место их изготовления, а также выяснить, каким образом швейцарские изразцы попали во дворец Строгановых.

В решении этих вопросов неоценимую помощь нам оказал профессор Рудольф Шнейдер, один из руководителей Швейцарского национального музея в Цюрихе⁸. Благодаря его содействию мы получили возможность ознакомиться со швейцарскими публикациями и музейными экспонатами и тем самым пролить свет на происхождение изразцов из Строгановского дворца. Прежде всего выяснилось, что, по всем признакам, изготовлены они были в Винтертуре. Город Винтертур, расположенный в 21 км к северо-востоку от Цюриха, с середины XVI века и вплоть до конца первой трети XVIII века являлся одним из основных центров по производству керамики. Винтертурские кафельные печи считались лучшими не только в Швейцарии, но и в других приальпийских странах, и все кантоны наперебой старались заказать их тамошним мастерам для своих ратуш, маги-

стратов, домов бургомистров и других сановников⁹. Особенно славились своим искусством фамилии Пфау и Граф, в которых профессии гончаров и живописцев-керамистов передавались по наследству из поколения в поколение. Они даже нумеровали членов своих семей, подобно коронованным особам. Из их мастерских выходили самые лучшие винтертурские печи. Время же изготовления кафелей из Строгановского дворца помогают определить их сюжеты.

Начало производства в Винтертуре изразцов с изображением сцен из истории Конфедерации относится к 70-м годам XVII века. Появление подобных “программ” не было случайностью. Дело в том, что в это время вновь крайне обострились отношения между католическими и протестантскими кантонами. Еще сравнительно недавно, в 1656 году, их старые противоречия привели к междоусобной, так называемой 1-й Вильменгерской войне. А в 1670-х годах стала явной угроза нового военного конфликта. В такой тревожной обстановке здравомыслящие люди, имевшиеся в обоих лагерях, пытались притушить разгоревшиеся страсти, внушить согражданам, что сила Швейцарии в ее единении, напомнить им о славных победах над внешними врагами, одержанных благодаря содружеству всех кантонов Конфедерации¹⁰. Этим высоким целям призваны были служить и “программы”, предназначенные для росписи печных изразцов. Следует иметь в виду, что к выбору таких программ, особенно если эти печи намечалось установить в залах ратуш и других административных и общественных зданий, от-

носились как к важному государственному делу. Например, составление программы для печей в новом здании цюрихской ратуши, создававшихся в Винтертуре в 1696—1698 годах, было поручено столь важной персоне, как ландрат и цеховой мастер Беат Хольцхальб, который, в свою очередь, пользовался советами ученых мужей. Предполагается, что одним из них являлся Иохан Хейнрих Ран, автор “Истории Конфедерации”, изданной в Цюрихе в 1690 году¹¹. Именно из этого сочинения были почерпнуты описания многих событий, включенных в состав утвержденной программы.

Самая ранняя из известных нам печей, декорированных изразцами с батальными сценами из истории Конфедерации, датируется 1678—1679 годами. Она сохранилась до настоящего времени и находится в городе Швице в здании, именуемом Итал Рединг-Хаус¹². Ее исполнил известный гончар Ханс Хейнрих III Граф (1635—1696), оставивший на ней свой автограф. Имя живописца, расписывавшего изразцы, к сожалению, не установлено. Для нас же особенно интересно то, что на печи Итал Рединг-Хауса оказался запечатленным ряд таких эпизодов, которые встречаются и на строгановских изразцах. Там представлены битвы при Земпахе, Муртене, Нанси, Тетвиле, Фраубруннене¹³. Несколько позднее, в 1683—1684 годах, в ратуше Люцерна тоже появились две новые печи, изготовленные в Винтертуре другим гончаром — Абрахамом Пфау (1635—1691). Печи эти до нас не дошли, но в городской библиотеке Люцерна сохранился список всех их израз-

цов. Как явствует из него, печи были декорированы батальными сценами. Причем эти сцены представляли собой эпизоды, иллюстрирующие доблесть каждого из тринадцати “старых кантонов” Конфедерации. Вот их перечень: битвы при Грансоне, Дорнахе, Земпахе, Ирнице, Лаупене, Моргартене, Муртене, Нефельсе, Страсбурге, Ст. Якобе, Харде¹⁴. Как видим, и здесь фигурируют семь сюжетов, повторяющихся в Строгановском дворце.

Наконец, в 1697—1698 годах в Винтертуре были сделаны три печи для нового здания цюрихской ратуши. Их исполнил знаменитый гончар Давид II Пфау (1644—1702) и расписал его двоюродный брат Ханс-Хейнрих III Пфау (1642—1719), считавшийся непревзойденным специалистом по изображению баталий и вообще исторических сюжетов¹⁵. Одна из этих печей до сих пор остается на своем первоначальном месте, но две другие, причем как раз те, которые представляют интерес для нас, несколько раз разбирались и переносились в другие помещения. Сначала их поместили в здании т. н. Каппелерхофа, потом в Промышленном музее, а затем в Национальном музее, где они находятся доныне. Во время этих многочисленных демонтажей и переносов была изменена форма печей, некоторые изразцы утрачены, а другие переставлены¹⁶. Но хотя эти печи сохранились далеко не полностью, они и в своем нынешнем виде чрезвычайно интересны. Программа одной из них посвящена истории города Цюриха, а другой — истории Швейцарской конфедерации. И, что для нас особенно важно,

на обеих печах имеются кафели, аналогичные строгановским изразцам. На печи, повествующей об истории Цюриха, это — “Ночь убийств в Цюрихе” и “Битва при Тетвиле”, а на печи, рассказывающей о славном прошлом Конфедерации, — “Битва при Земпахе”, “Битва при Моргартене”, “Битва при Нефельсе”. Кроме того, вполне возможно, что другие эпизоды из прошлого Швейцарского союза находились на ныне утраченных кафелях¹⁷. Цюрихские печи — это последние по времени из известных нам швейцарских изразцовых печей, на которых живописцы запечатлели историю Конфедерации.

Таким образом, ознакомление с винтертурскими изразцовыми печами 70—90-х годов XVII века показало, что на них неоднократно повторяются сюжеты, имеющиеся на кафелях из Строгановского дворца, что они характерны для швейцарской керамики именно того времени. А это, в свою очередь, дает нам достаточно веские основания считать, что и строгановские изразцы были изготовлены в Винтертуре в конце XVII века. Еще более укрепляют нас в этой мысли результаты сопоставления одноименных композиций изразцов швейцарских печей и печи из Строгановского дворца. Не ограничиваясь констатацией наличия на этих печах одинаковых сюжетов, мы попытались выяснить, насколько близки они по своему решению. Ввиду того что изразцы из Люцерна не сохранились, пришлось для сравнения воспользоваться лишь печами Цюрихской ратуши и Итал Рединг-Хауса в Швице. Какие же результаты принесло подобное сравнение? На наш взгляд, достаточно убедительные.

Оказалось, что росписи четырех изразцов на цюрихских печах (по два на каждой печи), а именно: изображение битв при Земпахе, Невельсе, Тетвиле и эпизода “Ночь убийств в Цюрихе”, почти полностью совпадают с аналогичными сюжетами на кафелях из Строгановского дворца. Что же до изразцов Итал Рединг-Хауса, то и среди них нашлись две композиции (“Битва при Земпахе” и “Битва при Тетвиле”), полностью совпадающие с подобными же на цюрихских печах, а следовательно, и столь же мало отличающиеся от односюжетных строгановских кафелей. Что же касается различий между односюжетными кафелями из Цюриха и Швица, с одной стороны, и из дворца Строгановых, с другой, то они сводятся, в основном, к количеству второстепенных персонажей, их позам и решению задних планов. У первых они гораздо более насыщены и детализированы. Например, в сцене “Битва при Земпахе” на строгановском кафеле, в отличие от аналогичных композиций из Цюриха и Швица, отсутствуют второплановые изображения города и мчащихся во весь опор перед его стенами всадников и повозок. Нет на нем и горных цепей с отрогами, поросшими лесом. От всего этого на кафеле осталось лишь небо с плывущими по нему облаками.

На другом изразце из Строгановского дворца с эпизодом битвы при Тетвиле недостает такой зловещей детали, присутствующей на аналогичных кафелях из Швица и Цюриха, как

болтающаяся на перскладине фигура висельника. В то же время, в сцене “Битва при Нсфельсе” из собрания Строгановского дворца на заднем плане появляются фигуры швейцарцев, засевших на вершинах холмов и забрасывающих австрийцев камнями и стволами деревьев, которых нет на подобном же изразце цюрихской печи. В композицию строгановского кафеля эта группа явно была перенесена из сюжета “Битва при Моргартене”, имеющемуся на цюрихской печи.

Число подобных примеров можно было бы увеличить. Так, разнятся и рифмованные подписи к одинаковым сюжетным композициям. На изразцах цюрихских печей их текст, более пространный, нежели аналогичный в Строгановском дворце, помещен не только под соответствующими сценами, но и над ними, и к тому же там немецким виршам предпосланы краткие латинские изречения¹⁸. Но на этом и кончаются все различия. И, повторяем, в основном все рассмотренные нами выше росписи на четырех изразцах Цюриха и Швица (т. е. изображения битв при Земпахе, Нсфельсе, Тетвиле и ночи убийств в Цюрихе) соответствуют аналогичным композициям кафелей из Строгановского дворца. Это, по нашему мнению, может считаться достаточно убедительным аргументом, свидетельствующим о том, что строгановские изразцы представляют собой один из примеров тиражирования винтертурских изразцов с сюжетами из истории Конфедерации, явления весьма распространенного в конце XVII века.

Надо отметить, что многократное повторение винтертурскими гончарами и живописцами одних и тех же батальных сцен шло двумя путями. Первый из них — это обращение разных живописцев к единому графическому первоисточнику. Дело в том, что за основу для росписей печных изразцов, как правило, брались гравюры. Особой популярностью пользовались произведения известного живописца и гравера Конрада Мейера (1618—1689). В 1668—1673 годах он был постоянным иллюстратором винтертурского периодического издания, именовавшегося “Гражданская библиотека” (Bürgerbibliothek). Мейер регулярно снабжал его “Новогодние листы” своими гравюрами на темы из швейцарской истории¹⁹. Впоследствии они неоднократно воспроизводились живописцами, расписывавшими изразцовые печи. В частности, как установила швейцарская исследовательница Маргрит Фрю, именно по гравюрам Мейера выполнены четыре композиции (“Ночь убийств в Цюрихе”, “Битва при Земпах”, “Битва при Нефельсе”, “Битва при Тетвиле”) на печах цюрихской ратуши, а следовательно, и их повторения на изразцах из Строгановского дворца²⁰. Располагая полным комплектом гравюр Мейера, мы, несомненно, обнаружили бы первоисточники еще целого ряда росписей, находящихся на печи этого дворца.

В тех же случаях, когда художникам не удавалось найти графические оригиналы для своих композиций, они зачастую прибегали к компиляциям, составляя их из слегка видоизмененных фрагментов нескольких гравюр. Анализи-

руя сцену “Битва при Моргартене” на изразцовой печи цюрихской ратуши, Маргрит Фрю пришла к выводу, что она составлена из фрагментов трех других композиций: “Битва при Нефельсе”, “Битва при Тетвиле” и “Ночь убийств в Цюрихе”²¹. Рассматривая такие кафели из Строгановского дворца, как “Битва при Брюниге” и “Битва при Ирнице”, “Битва при Тетвиле” и “Битва из-за Цуга”, мы, как уже говорилось выше, тоже отмечали перемещение отдельных групп и персонажей из одних композиций в другие. Используя произведения Конрада Мейера и других граверов для создания своих росписей, Ханс Хейнрих III Пфау и остальные винтертурские живописцы обычно точно воспроизводили их. Поэтому многие специфические особенности этих росписей, на которых мы останавливались ранее, например, их композиционные решения, трактовка представляемых событий, характерные типажи, индивидуализация отдельных персонажей, определяются, в первую очередь, творческой манерой Мейера и других авторов графических оригиналов. Художники же керамисты, воспроизводившие их композиции, обычно лишь вписывали их в рамки, обусловленные размерами и формой изразцов. При этом они, как правило, не вносили в них никаких серьезных корректив, ограничиваясь только уменьшением количества второстепенных персонажей, изменением их поз, выдвиганием вперед или, наоборот, удалением в глубину отдельных фигур, упрощением задних планов и устранением, по их мнению, маловажных деталей, перегружавших

изображения и затруднявших их восприятие. В результате столь деликатной переработки батальные сцены лишь выигрывали, приобретая большую собранность и динамизм. Однако печные изразцы с запечатленной на них исторической тематикой получили широкое распространение в конце XVII века в Швейцарии не только благодаря обращению многих из расписывавших их художников к общим графическим первоисточникам. Был и второй путь, способствовавший их многократному тиражированию.

Зачастую росписи кафелей, выполненные на основе гравюр, в свою очередь, становились образцами для последующего повторения. Созданием каждой новой изразцовой печи становилось в то время важным событием в культурной жизни Швейцарии, и повторения ее “программы” очень быстро появлялись и в общественных зданиях, и в домах именитых горожан, причем не только в других городах, но и в иных кантонах. Известно, например, что изразцы печей цюрихской ратуши, которым мы уделили достаточно места в своем исследовании, копировались не один раз²². Судя по всему, одним из таких повторений явились и копии четырех цюрихских изразцов, установленные на печи Строгановского дворца. По-видимому, и все остальные ее кафели представляют собой копии других “программ”, выполненные винтертурскими живописцами конца XVII века. Естественно, повторения ранее осуществленных росписей были обычно несколько более грубо-

ваты по манере исполнения, чем их образцы, и дальше отступали от первичных графических оригиналов.

Говоря о происхождении изразцов, установленных сейчас на печи Строгановского дворца, необходимо еще раз отметить случайный характер и позднее время появления этой печи. Несомненно, она в своем нынешнем виде никогда не находилась в Швейцарии и не была там разобрана, перевезена в Петербург и здесь заново смонтирована (как это можно было бы поначалу предположить). При более обстоятельном изучении изразцов, ее украшающих, становится ясно, что они состоят из фрагментов не менее шести различных произведений. Об этом свидетельствует и наличие повторений на печи изразцов сразу с обеих печей цюрихской ратуши, и разные размеры строгановских кафелей, варьирующиеся в пределах от 38х28 см до 49х34 см, и разнохарактерность орнаментов, декорирующих их углы. На этом последнем моменте стоит немного задержаться.

Больше всего сюжетных изразцов, пять штук (битвы при Брюниге, Муртене, Нанси, Нефельсе, война из-за Цуга), имеют в углах изображения стилизованных четырехлепестковых цветов. Близки к ним по рисунку, но более мелки и притом — пятилепестковые, цветы, исполненные на кафеле “Ночь убийств в Цюрихе”. Углы других четырех изразцов (битвы при Земпахе, Моргартене, Тетвиле, Фраубруннене) украшены предельно упрощенными рисунками лавровых листьев. Еще на одном кафеле “Битва при Ирнице” мы видим в углах просто волнис-

тые параллельные линии, а на изразце “Битва при Швадерлохе” там написаны пышные волюты. Конечно, при ручной росписи изразцов неизбежны некоторые вариации даже при исполнении повторяющихся орнаментальных элементов, но такой разнобой, какой мы встречаем в Строгановском дворце, был на кафелях одной печи совершенно невозможен. Вспомним, наконец, и о завершении печи Строгановского дворца, увенчанном фигурами турок в чалмах (по определению профессора Р. Шнейдера — султана Сулеймана Великолепного из серии “Властители мира”), столь резко диссонирующими с остальными ее изразцами. Сопоставив все вышеизложенное, можно сделать лишь один вывод: печь, находящаяся в Строгановском дворце, сборная, составленная из фрагментов нескольких произведений, подобранных по тематическому признаку. При чем коллекционер, собиравший их, несомненно, хорошо ориентировался в винтертурской керамике. Кто же был этот эрудированный собиратель, которому мы обязаны созданием замечательной коллекции швейцарских изразцов в Строгановском дворце? Ответ напрашивается незамедлительно — это мог быть один из его первых владельцев.

Как известно, Строгановы имели со Швейцарией давние и прочные связи. Первый граф в роду Строгановых, знаменитый меценат и коллекционер, А. С. Строганов в юности провёл в Европе более пяти лет, осматривая достопримечательности, завязывая знакомства с выдающимися учеными и художниками и повсеместно скупая самые разнообразные произведения искусства, ставшие в дальнейшем ос-

новой его богатейших собраний. В Швейцарии Строганов жил в 1752—1754 годах. Он поселился в Женеве, где слушал лекции профессоров тамошней академии. С одним из них, историком пастором Вернетом, он сохранил дружеские отношения до конца жизни. Впоследствии, в 1787—1789 годах, в Женеве получал образование сын А. С. Строганова и воспитанник Ж. Ромма — граф П. А. Строганов, будущий член “негласного комитета” Александра I. Поэтому представляется вполне естественным и закономерным, что, проживая в Женеве и интересуясь прошлым Швейцарии, такой страстный собиратель редкостей, как А. С. Строганов, имевший, по его собственным словам, “превеликую охоту к куриозным вещам”²³, приобрел заинтересовавшие его изразцы с изображением эпизодов из истории создания Швейцарского союза. Такой вариант выглядит наиболее правдоподобным. Но, с другой стороны, не исключено, что они были куплены П. А. Строгановым. Молодой граф, в годы своего пребывания в Швейцарии ярый республиканец и враг тирании, вполне мог соблазниться свободолюбивыми сюжетами этих кафелей. Во всяком случае, несомненно, что они были привезены в Петербург либо отцом, либо сыном Строгановыми.

Гораздо сложнее объяснить, почему столь ценные изразцы оказались в конце концов смонтированными на явно чужеродной им печи, находящейся в заурядном, лишенном художественной отделки помещении первого этажа, да к тому же с лакунами и размещенными в хаоти-

ческом беспорядке, в отрыве от сопутствующих им рифмованных подписей. Невозможно представить себе, чтобы столь варварски могли поступить со своим ценным собранием сам А. С. Строганов или его наследники. По-видимому, это произошло гораздо позднее, после национализации дворца в 1918 году. Уже в 1920-х годах, когда Строгановский дворец был превращен в дом-музей, началось распыление богатейших коллекций Строгановых. Множество предметов, входивших в их состав, передавалось другим музеям и всевозможным организациям, вроде Антиквариата и Госфонда. Вероятно, такая же участь была уготована и швейцарским изразцам, упакованным в ящик и ожидающим своего часа. Но, видимо, найти для них нового владельца сразу не удалось. Во всяком случае, имеется косвенное свидетельство о том, что в 1929 году они все еще находились в здании дворца. В этом году, в связи с передачей дел хранителем Строгановского дворца К. В. Тревер ее преемнице Т. В. Сапожниковой, были составлены описи музейного имущества. В одной из них, "Описи вещей, находящихся в кладовой на лестнице из зала Растрелли", значится: "...под лестницей: ...118. Ящик с расписными изразцами"²⁴. Более чем вероятно, что речь здесь идет именно об интересующих нас швейцарских изразцах. Но почему же они все-таки оказались вмонтированными в печь, и вообще, когда появилась эта печь, если в 1929 году изразцы еще лежали в кладовой музея? Здесь, к прискорбию, мы оказываемся в сфере предположений.

В конце 1929 года Строгановский дворец был передан Институту прикладной ботаники, и музеем предложили срочно освободить все помещения. Поэтому в первой половине 1930 года, в обстановке лихорадочной спешки, из него вывозили все, что к тому времени еще оставалось от строгановских коллекций. Наиболее ценная их часть попала в Государственный Эрмитаж, а все остальное было распылено между самыми различными музеями и многими другими организациями. Причем передача экспонатов оформлялась кое-как, наспех, а то и вообще не оставляла документальных следов. Видимо, в подобной неразберихе ящик с расписными изразцами, как и некоторые другие предметы, отнесенные к разряду “не имеющих художественной ценности”, так и застряли в кладовой. А новые владельцы дворца немедленно стали приспосабливать его под свои производственные нужды и сразу же обратили внимание на царивший в нем холод: ведь в парадных залах дворца существовали только каминны, а многие второстепенные помещения вообще не имели отопительных устройств. Дирекция Института прикладной ботаники приступила к устройству в здании центрального водяного отопления, дополняя его сооружением в ряде помещений кафельных печей. Вот тогда-то, по-видимому, и пошли в дело забытые под лестницей расписные изразцы, находчиво использованные для украшения одной из новодельных угловых печей людьми, не имевшими никакого представления об их исторической и художественной ценности. Вероятно, такая бес-

хитростная акция далеких от искусства институ-
тских хозяйственников в конечном счете спаса-
ла эти изразцы, которые без их вмешательства
были бы попросту расхищены. К сожалению,
имеющиеся в нашем распоряжении поэтажные
планы Строгановского дворца не позволяют
более точно установить время появления инте-
ресующей нас печи. Как бы то ни было, бес-
спорным остается тот удивительный факт, что
капризная судьба чудом сохранила для нас уни-
кальное собрание винтертурских печных израз-
цов, насчитывающихся ныне единицами даже
у себя на родине. Первоклассную коллекцию,
которой мог бы гордиться любой европейский
музей.

Примечания

¹ Б. Ван-Мюйден. История швейцарского народа.
Т. 1—2. СПб., 1892—1902. с. 237 (в дальнейшем:
Б. Ван-Мюйден).

² Там же, с. 186.

³ Перевод подписей к сюжетным изразцам вы-
полнен В. Н. Моряхиной и А. Г. Ясногородской.

⁴ В современной транскрипции — Детвил.

⁵ Б. Ван-Мюйден, с. 229.

⁶ Там же.

⁷ См., например: В. Скотт. Квентин Дорвард. М.,
1983; В. Скотт. Карл Смелый. СПб., 1994.

⁸ Авторы благодарят доктора Р. Шнейдера за
оказанную им услугу.

⁹ Margrit Fruh. Winterthurer Kachelofen fur Rathaus. (1981), s. 8.

¹⁰ Там же, с. 17, 54.

¹¹ Там же, с. 98, 100.

¹² Итал Рединг-Хаус — дословно: итальянский дом Рединга (принадлежал швицкому негоцианту Редингу, составившему состояние на торговле с Италией).

¹³ Там же, с. 20; Ueli Bellwald. Winterthurer Kachelofen. Bern. 1980, s. 129.

¹⁴ Там же, с. 52, 126—127.

¹⁵ Там же, с. 97—99.

¹⁶ Там же, с. 103—106.

¹⁷ Там же, с. 109, 113—114.

¹⁸ Там же, табл. 33, 37.

¹⁹ Там же, с. 106; Carl Brun. Schweizerisches Kunstler—Lexikon. Bd.II. Frauenfeld. 1908, s. 382.

²⁰ Там же, с. 146.

²¹ Там же, с. 106.

²² Там же, с. 20.

²³ РГАДА. Ф. 1278. Оп. I. Д. 4. Л. 202 (об).

²⁴ АГЭ. Ф. 1. Оп. X. Д. 41. Л. 77.



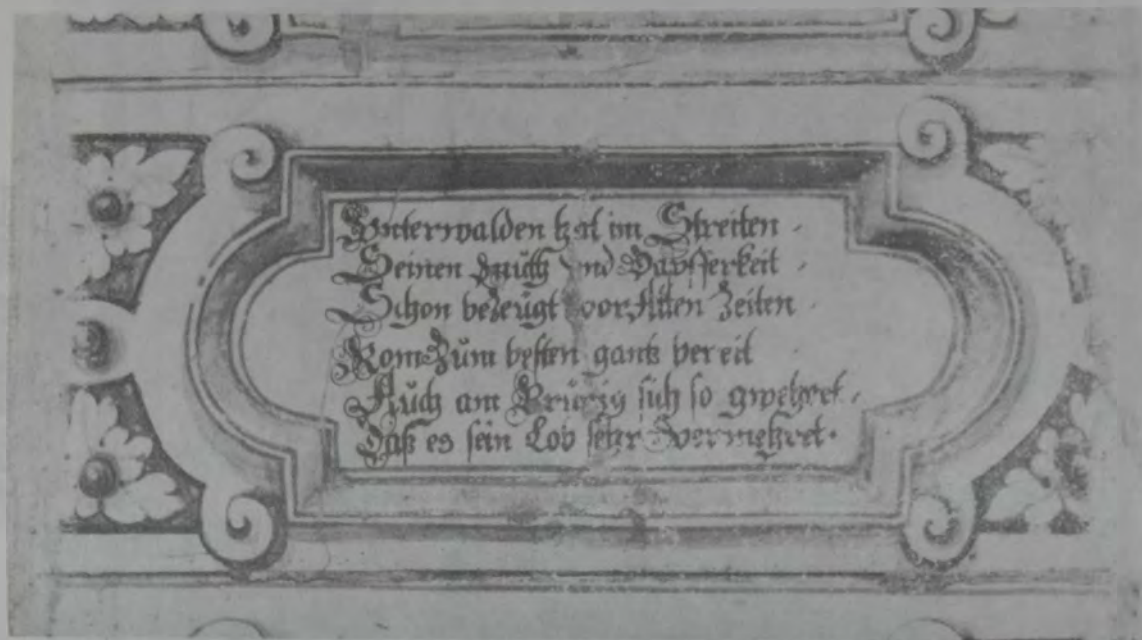
Строгановский дворец. Первый этаж.
Помещение 104. Изразцовая печь. Общий вид



Строгановский дворец.
Изразец "Битва при Моргартене. 1315"



Строгановский дворец.
Изразец "Битва при Брюниге. 1315"



Строгановский дворец.
Изразец с текстом к композиции
“Битва при Брюниге. 1315”



Строгановский дворец.
Изразец "Ночь убийств в Цюрихе. 1350"



Строгановский дворец.
Изразец "Битва при Тетвиле. 1351"



Строгановский дворец. Изразец “Война из-за Цуга”



Строгановский дворец.
Изразец "Бой у Фрауенбруннена"



Строгановский дворец.
Изразец "Земпахская битва. 1386"



Строгановский дворец.
Изразец "Битва у Нефельса. 1388"

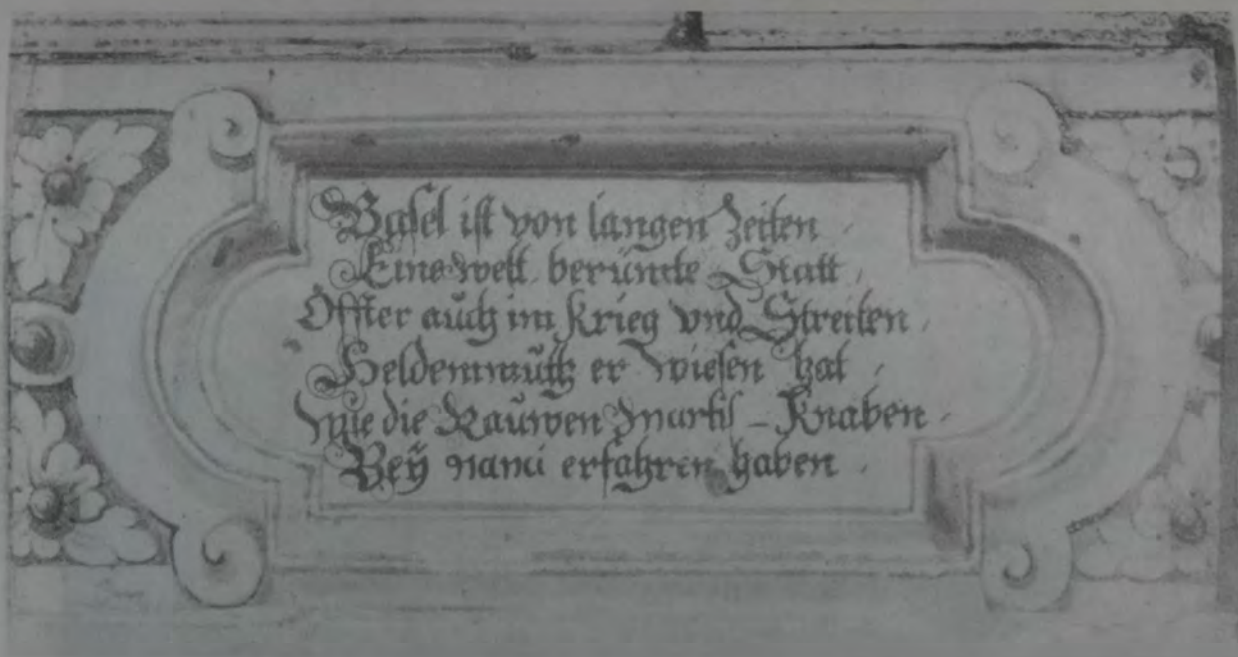


Строгановский дворец.
Изразец "Битва у Муртена. 1476"



Строгановский дворец.
Изразец "Битва при Нанси. 1474"

116



Строгановский дворец.
Изразец с текстом к композиции "Битва при Нанси"

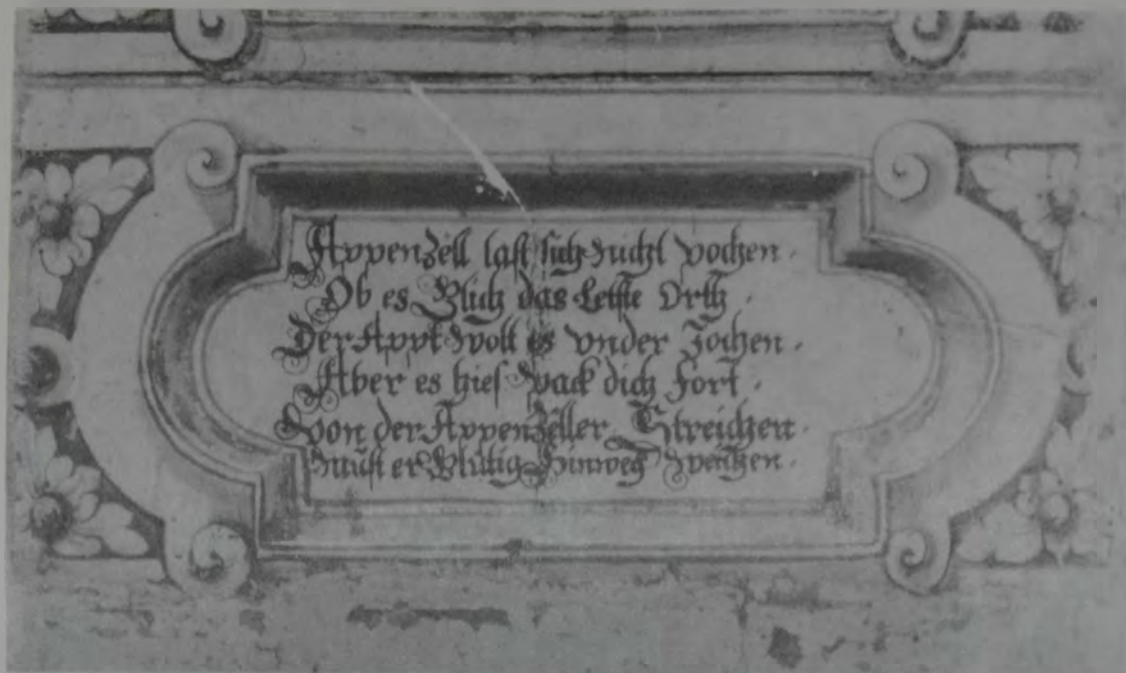
117



Строгановский дворец.
Изразец "Битва у Ирница. 1478"



Строгановский дворец.
Изразец "Битва при Швадерлохе. 1499"



Строгановский дворец.
 Изразец с текстом к утраченной композиции,
 посвященной кантону Аппенцель



Швиц. Итал Рединг-Хаус. Изразцовая печь. 1679 год.
Фрагмент. Изразец "Битва при Тетвиле"



Цюрих. Изразцовая печь из здания городской ратуши
(ныне в Швейцарском национальном музее).
1698 год. Фрагмент. Изразец "Земпахская битва"



Der kühne Leopold mit seiner Adelsknecht
 Und viermal tausend Mann vor Gempach wird geschlagen.
 So fällt und seinen Ort am Leben abgeschafft
 So müßig sein Glück die Mann auf einem Wagen
 Im Lager her zerstreut und der von Ochsenstein
 Verwundener Schönheit bald in Schmerz und Spott zerrennen
 Und reißt der Reiter peith ein thönes Siez Spiel von
 Der Reiter — Schach die nichts als Schwächen weiß gewonnen
 O schand! daß so ein Volk so leicht davon gereut
 Dünkeligen Dünkelriede die mit dem Arm voll spritzen
 Der Feinde stark Macht so wunderbar zerrent
 Das wach zu der Leiden der Nacht durch Menschen Tod

Гравюра Конрада Мейера “Земпахская битва”.
 1677 год

ГИПСОВАЯ “ИЛИАДА” В МАРИИНСКОМ ДВОРЦЕ

Известно, что Мариинский дворец, выходящий своим парадным фасадом на Исаакиевскую площадь Петербурга, принадлежит к числу лучших творений знаменитого А. И. Штакеншнейдера. Недаром такой тонкий и взыскательный ценитель, как А. Н. Бенуа, считал это здание, возведенное в 1839—1844 годах для великой княгини Марии Николаевны, шедевром Штакеншнейдера¹. Ни одно из описаний Мариинского дворца не обходится без упоминания о его Парадной приемной. Действительно, эта комната, открывающая анфиладу парадных помещений второго этажа, отличается удивительной роскошью и разнообразием отделки. В ее архитектуре еще просматриваются элементы ордерной системы, но в целом облик Приемной весьма далек от традиционных канонов классицизма и представляет собой яркий образец эклектики — того архитектурного направления, которое в 40-х годах XIX века надолго заняло ведущее место. Здесь уже нет и намёка на строгость и величавое спокойствие класси-

цистических интерьеров. Стены Парадной приемной так насыщены вертикальными членениями, что на них почти не остается свободного пространства. В центре каждой из торцевых стен расположены ниши, в которых размещены беломраморные каминные с резными рельефами. Над каминными установлены большие полуциркульные зеркала в золоченых рамах. По обеим сторонам центральных арок находятся дверные проемы, заполненные великолепными палисандровыми дверями, инкрустированными золоченой латуной и перламутром. Двери были изготовлены в Мюнхене столярным мастером Фортнером. Над ними в полуциркульных тимпанах, повторяющих форму завершения центральных арок, помещены гипсовые барельефы с изображениями аллегорий “Свободных художеств” (“Живопись и Театр”) и Победы, Торговли и Промышленности, Земледелия, персонифицированных в образах Марса, Меркурия и Цереры. Выступающие из плоскости стены узкие простенки между центральными арками и дверными проемами оформлены спаренными пилястрами коринфского ордера из красновато-коричневого искусственного мрамора, установленными на высоком цоколе. Пилястры поддерживают антаблемент, над которым возвышается массивный аттик, заполненный многофигурными гипсовыми рельефами и арматурами. Интересно отметить, что в обработке аттика

Штакеншнейдер допускает такую вольность, на которую вряд ли бы решился ортодоксальный приверженец классицизма. Архитектор komponует аттик наподобие фриза дорического ордера. Заглубленные горизонтальные рельефы аттика, расположенные над дверными проемами и центральными арками, уподобляются метопам, а выпуклые вертикальные арматуры над простенками выполняют роль триглифов. Этот прием позволил Штакеншнейдеру органически увязать скульптурный декор с архитектурными формами зала. Решение продольной южной стены аналогично торцевым. Только место центральной арки здесь занимает третий дверной проем (на противоположной, северной продольной стене этим проемам отвечают полуциркульные окна нижнего света). Тимпаны-наддверники, так же как и на торцевых стенах, заполнены аллегорическими рельефами (“Архитектура”, “Скульптура”, “Музыка”), а простенки оформлены сдвоенными пилястрами. Ничем не отличается от торцевых стен и обработка аттика, где размещены многофигурные рельефы, чередующиеся с пышными арматурами. Убранство зала дополняют кессонированный потолок, украшенный лепкой, и узорчатый наборный паркет из ценных пород дерева. Особую нарядность и праздничность придает Парадной приемной ее богатый колорит, образуемый сочетанием голубовато-серого искусственного мрамора цоколей, бело-

го — простенков, красновато-коричневого — пилястр и золотых “оживок” на белых рельефах. В целом же, можно полностью присоединиться к мнению А. Н. Бенуа и Н. Е. Лансере, считавших, что если бы не некоторая измельченность и дробность обработки, то это “была бы замечательная и редкая зала”².

Как явствует из описания Парадной приемной, немалая роль в ее художественном оформлении принадлежит декоративной скульптуре, в первую очередь многофигурным композициям в аттике. К сожалению, мы располагаем крайне скудными сведениями об истории создания скульптурного убранства Мариинского дворца и его авторах. Традиция приписывает честь исполнения рельефов Парадной приемной скульптору Д. И. Иенсену. В известном “Словаре русских художников” Н. П. Собко говорится, что Иенсену принадлежат “несколько больших барельефов и кариатид” во дворце Марии Николаевны³. Другие справочники, более позднего времени, ограничиваются лишь упоминанием о том, что Иенсен принимал участие в оформлении Мариинского дворца⁴. Конечно, никаких попыток проанализировать художественные особенности рельефов Парадной приемной, расшифровать их сюжеты, углубиться в подробности их создания до настоящего времени не предпринималось. Пожалуй, един-

ственным исключением является упоминание о рельефах Парадной приемной в книге А. Г. Ромма "Русские монументальные рельефы"⁵. Ромм отметил их своеобразие, но, по-видимому, самих рельефов он не видел и имел в своем распоряжении только фотографии некоторых из них, чем и объясняется поверхностность его суждений. Поэтому авторы настоящей статьи, занимаясь историей строительства Мариинского дворца, решили постараться восполнить пробел и более детально изучить обстоятельства создания его скульптурного декора. Доверяя сведениям, содержащимся в справочной литературе, и не подвергая сомнению авторство Иенсена, мы, прежде всего, попытались обнаружить материалы, связанные с исполнением скульптуры Мариинского дворца среди документов, относящихся к его творчеству. Надо сказать, что жизнь и творчество Д. И. Иенсена, в общих чертах, достаточно хорошо известны⁶. Хотя он и не был звездой первой величины, но его высокий профессионализм в сочетании с несомненной одаренностью обеспечили ему почетное место в истории русского искусства второй половины XIX века. Приехав в Петербург в 1841 году, сразу же после окончания с золотой медалью Копенгагенской Королевской Академии художеств, Иенсен довольно быстро завоевал репутацию превосходного исполнителя монументально-декоративной скульптуры. Вскоре он был

буквально завален заказами, справиться с которыми можно было лишь при его невероятной работоспособности. Иенсен (работая в постоянном содружестве с И. И. Реймерсом) создал сотни статуй, бюстов, рельефов, украшающих фасады и интерьеры дворцов и особняков великих князей и титулованных аристократов, Зимнего дворца, Нового Эрмитажа и многих других частных и общественных зданий. Будучи не только талантливым, но и предприимчивым человеком, он (как всегда совместно с И. И. Реймерсом) основал в 1845 году первую в России мастерскую по изготовлению декоративной скульптуры и орнаментальных рельефов из терракоты, в которой, в частности, были исполнены фигуры атлантов, украшающих фасад известного дворца Белосельских-Белозерских. Первоначально, Иенсен предполагал провести в России всего несколько лет, а остался в ней до конца жизни, посвятив своему второму отечеству, по его собственным словам, все "свои скромные силы, свои знания, свое умение"⁷⁷. Рассказывая в своих записках о причинах, побудивших его приехать в Россию, он писал: "В 1840 году я получил из России приглашение принять участие в скульптурных работах для дворца ее императорского величества великой княгини Марии Николаевны, приглашение было мною принято..."⁷⁸ Вот это предельно краткое информативное сообщение Иенсена

и являлось до сего времени единственным основанием для того, чтобы считать его автором декоративной скульптуры Мариинского дворца. Не желая довольствоваться столь скудными сведениями, мы решили дополнить их материалами, почерпнутыми в архивах. Ведь дворец строился в царствование Николая I, а этот венценосный фанатик устава и регламента домогался безукоризненного порядка в делопроизводстве. Поэтому мы полагали, что найти документы, достаточно полно отражающие работу Иенсена над скульптурным оформлением Мариинского дворца, будет вполне возможно.

Начали мы свои поиски с изучения бумаг Иенсена, хранящихся в Российском Государственном историческом архиве, в фонде Петербургской Академии художеств. Среди них оказались интересные документы, касающиеся присвоения скульптору академических званий и выполнения им соответствующих программ. Отыскался там и составленный самим Иенсеном список его работ, в который, к сожалению, вошли только произведения, выполненные в технике керамики⁹. Но, увы, ни малейшего упоминания о Мариинском дворце в бумагах Иенсена найти не удалось. Впрочем, мы на это особенно и не рассчитывали. Ведь в фонде Академии художеств собраны, в основном, послужные списки, личные дела и другие доку-

менты, относящиеся не столько к творческой деятельности служителей искусств, сколько к их академической служебной карьере. Но вот на богатый и сравнительно малоизученный фонд Ведомства контроля Министерства императорского двора мы возлагали большие надежды. Ведомство контроля было учреждено в 1827 году, и с этого времени в его архив поступали все счета, отчеты, ведомости расходов по содержанию, перестройкам и постройкам царских и великокняжеских дворцов. Уж здесь-то обязательно должны были сохраниться материалы, отражающие историю строительства Мариинского дворца, а следовательно, и роль Иенсена в создании оформления этого здания. Итак, мы принялись терпеливо просматривать десятки дел, отложившихся в фонде контроля. Действительно, там нашлось немало материалов, относящихся к строительству Мариинского дворца. В них встречались имена живописцев, лепщиков, камнерезов, столяров и мастеров других специальностей, но нигде не довелось обнаружить ни единого упоминания об Иенсене. Мы уже были близки к отчаянию, как вдруг нам попался на глаза документ, преподнесший совершенно непредвиденный сюрприз. Этот документ, датированный 1844 годом, был озаглавлен: "Счетная выписка из книги по строительному отделению кабинета его императорского величества о сумме ассигнований на по-

строение в С.-Петербурге дворца со службами для его императорского высочества великой княгини Марии Николаевны”¹⁰. И вот на 159-м листе этой, на первый взгляд, ничем не примечательной “счетной выписки” оказалась любопытнейшая запись, которую в виде ее исключительной важности мы позволим себе воспроизвести почти полностью: “Императорской Академии художеств свободному художнику Иосифу Герману за скульптурную работу произведенную им внутри дворца по контракту 31 мая 1841, а именно для Парадной лестницы: 1) одна модель сделана из гипса для отливки канделябра; 2) две фигуры представляющие вновь отлиты; 3) 7 бюстов древних воинов с принадлежащими к ним кронштейнами. Для фасада дворца: 1 модель из гипса для отливки канделябр на главный подъезд. 1 модель из гипса для отливки по оной 6-ти ваз на балкон над главным подъездом. Для бельэтажа: 9 барельефов больших. 8 трофеев между оными барельефами. 7 барельефов над дверьми в полуциркуле. Для овальных зал: 8 кариатид с капителями и пьедесталами. 8 барельефов в полуциркулях. Для Танцевальной залы: 2 кариатиды с капителями и пьедесталами к камину мраморному. Для Большой столовой залы 34 пог.саж. барельефа Торвальдсена торжество Александра Великого. Для Уборной комнаты: 8 кариатид с капителями...” Легко представить себе наше

удивление, когда из текста приведенного выше документа стало совершенно ясно, что автором всей скульптуры, украшавшей как фасады, так и интерьеры Мариинского дворца, оказался вовсе не Давид Иенсен (как это считали все предыдущие исследователи), а Иосиф Герман. Не составляла, разумеется, исключения и интересующая нас скульптура Парадной приемной. Ведь это именно о ней говорилось в “счетной выписке”: “Для бельэтажа: 9 барельефов больших. 8 трофеев между оными барельефами. 7 барельефов над дверьми в полуциркуле”. Стала известна и сумма, которую по условиям контракта, заключенного с Германом, ему обязались уплатить за работу, выполненную для Мариинского дворца. Она составляла 14285 рублей 71 копейки¹¹. Далее, из контекста явствовало, что к марту 1844 года все работы, предусмотренные контрактом, были выполнены и расчет с Германом произведен. Итак, получилось, что, идя по следам одного человека, мы неожиданно вышли на другого. Можно было считать, что авторство Германа установлено, но кто такой этот Иосиф Герман?

Надо сказать, что если сейчас мало кто помнит и об Иенсене, то имя Германа вообще знает лишь очень узкий круг специалистов-искусствоведов. А жаль. Он заслужил лучшую участь, ибо почти за два десятилетия, проведенных в России, создал множество замеча-

тельных произведений декоративной скульптуры, ставших неотъемлемой частью самых известных архитектурных сооружений Петербурга, и его обширное творческое наследие еще ожидает своего исследователя¹². Иосиф Герман родился в Дрездене в 1800 году. После успешного окончания Дрезденской Академии художеств он отправился в Рим. В то время в Риме жил и работал выдающийся скульптор, прославленный датчанин Бертель Торвальдсен, задавшийся грандиозной целью возродить дух и формы античной пластики, и его мастерская стала настоящей Меккой для молодых европейских ваятелей. Герману удалось попасть к Торвальдсену и провести в его мастерской почти десять лет, с 1821 по 1831 год. Он работал там под непосредственным руководством Торвальдсена, который считал его одним из самых своих даровитых учеников. Совместно с Торвальдсеном Герман создал статуи для церкви в Копенгагене. По собственным эскизам он выполнил несколько барельефов на сюжеты античной мифологии и изваял галерею бюстов саксонских королей. В 1831 году Герман, завершив ученичество у Торвальдсена, возвратился на родину. Однако в Дрездене он не задержался. Молодому талантливому скульптору нечего было делать в провинциальной Саксонии. Правда, в 1834 году он выполнил на фронте Дрезденской Гауптвахты рельеф с аллегоричес-

ким изображение Саксонии, но, по-видимому, других серьезных заказов не получил, и в 1835 году, в поисках более широкого поля деятельности, Герман уехал в Петербург.

Первые годы, проведенные в России, не принесли скульптору большой удачи. Он исполнил несколько статуй, в том числе “Нимфу”, за которую получил в 1836 году от Академии художеств звание некласного художника, но проявить себя в наиболее близкой ему сфере изобразительного искусства — монументально-декоративной скульптуре, Герману на первых порах не удалось. Перелом в его судьбе наступил после страшного пожара 17 декабря 1837 года, в результате которого выгорели все интерьеры Зимнего дворца. В восстановлении в кратчайший срок главной императорской резиденции приняли участие многие архитекторы, художники, скульпторы. В числе их оказался и Герман. На протяжении 1838—1840 годов он, в тесном сотрудничестве с В. П. Стасовым и А. П. Брюлловым, напряженно и плодотворно трудился над возрождением скульптурного убранства парадных и жилых помещений Зимнего дворца¹³. Герман выполнил 28 фигур муз в Концертном зале, группы ангелов в Малой дворцовой церкви, скульптурный фриз в спальне императрицы, рельефы, изображающие античные божества и аллегии свободных художеств, в Белом зале. Одновременно с работой в

Зимнем дворце Герман получал другие заказы. В 1838 году он участвовал в создании декоративной скульптуры в интерьере Лютеранской церкви святого Петра¹⁴, а в 1839 году исполнил самое известное свое произведение — модели 24 бронзовых статуй архангелов и ангелов, установленных на колоннаде, обрамляющей барабан большого купола Исаакиевского собора¹⁵. В следующем, 1840 году Герман создал по эскизу А. П. Брюллова 7 огромных аллегорических статуй для торжественной церемонии погребения прусского короля Фридриха-Вильгельма III¹⁶.

Восстановление Зимнего дворца еще не завершилось, когда началось строительство Мариинского дворца, и, как мы видели, весной 1841 года Герман подписал контракт на исполнение всей декоративной скульптуры фасадов и интерьеров вновь возводимого здания. Этот огромный, едва ли не самый значительный свой труд он успешно завершил в 1844 году. Естественно, возникает закономерный вопрос, как же увязать бесспорный факт работы Германа в Мариинском дворце с записками Иенсена, на основании которых исследователи приписывали последнему честь создания скульптурного декора этого здания? Думается, что здесь произошло недоразумение. Действительно, Иенсен писал, что получил приглашение “принять участие в скульптурных работах для дворца ее им-

ператорского величества великой княгини Марии Николаевны”¹⁷ и откликнулся на столь лестное предложение, но ведь он нигде ни словом не обмолвился о том, довелось ли ему выполнить ту работу, ради которой он был приглашен в Петербург. Более того, в своих записках Иенсен упоминает о том, что для этой же работы “одновременно было приглашено еще два молодых скульптора, один из Берлина, другой из Дрездена, но они оба однако уехали из России весною 1842 года”¹⁸. Из этого факта явствует, что как сам Иенсен, так и два молодых скульптора, приглашенных одновременно с ним для оформления Мариинского дворца, в действительности обещанной работы не получили, в результате чего коллеги Иенсена покинули Россию, а сам он, несмотря на постигшую его неудачу, все же остался в Петербурге. По-видимому, пригласил Иенсена в Россию строитель Мариинского дворца архитектор А. И. Штакеншнейдер, который и впоследствии долгие годы сотрудничал с ним, постоянно привлекая скульптора для оформления возводимых им дворцов и особняков. Но ведь последнее слово принадлежало не Штакеншнейдеру. Как справедливо указывали А. Н. Бенуа и Н. Е. Лансере, Николай I “...считал своею обязанностью во все проникать — все решать самому — не только в государственных делах, но и в вопросах искусства и даже в вопросах частной жизни”¹⁹. И,

судя по всему, всемогущий император предпочел передать почетный и выгодный заказ на создание монументально-декоративной скульптуры Мариинского дворца хорошо известному ему своей работой в Зимнем дворце Иосифу Герману, а не молодому, еще ничем не зарекомендовавшему себя Давиду Иенсену. Как же сложилась дальнейшая судьба Германа? После окончания отделки Мариинского дворца, в 1845—1851 годах, он совместно с Д. И. Иенсеном, И. И. Реймерсом и другими скульпторами работал в здании Нового Эрмитажа²⁰. Здесь он исполнил статуи Слав для парадного вестибюля, фигуры кариатид и лепные украшения на сводах и потолках во многих музейных залах. Кроме того, Герман изобрел свою рецептуру изготовления искусственного мрамора, которым под его руководством были облицованы стены 36 помещений. Новый Эрмитаж оказался последней крупной работой Германа в России. Закончив ее, Герман в 1852 году покинул Петербург и после долгого отсутствия возвратился в родную Саксонию. Оставив творческую деятельность, он поселился в пригороде Дрездена Лошвице, где и скончался в 1869 году.

Однако вернемся к рельефам Парадной приемной. Итак, мы уже говорили, можно считать доказанным, что автором их является И. Герман. Но какие события они изображают? Каковы их сюжеты? В описаниях зала об этом

говорится предельно скупое: барельефы исполнены “на античные темы”²¹. В правильности подобного определения убедиться нетрудно. Достаточно взглянуть на эти сцены, запечатлевшие яростно сражающихся “меднодоспешных” и “пышнопоножных” воинов, чтобы понять, что перед нами предстают эпизоды из бессмертных поэм Гомера. Но какие именно эпизоды? А попутно, в связи с этим, возникает и еще один вопрос: исполнял ли Герман свои скульптурные композиции по собственным эскизам, или он создавал их, используя рисунки какого-то другого автора, как это нередко бывало в практике ваятелей XIX века, в том числе и самого Германа? И вот когда мы размышляли о проблеме возможных прообразов рельефов Германа, то прежде всего вспоминали о Джоне Флакسمане (1755—1826) и его знаменитых контурных рисунках. Как известно, этот английский скульптор и рисовальщик, влюбленный, подобно Винкельману, в античность, в греческую вазопись, в поэмы Гомера, сделал исключительно много для повсеместного распространения сюжетов античной мифологии и истории в европейском искусстве. Особенно широкую известность получили его иллюстрации к “Илиаде”, “Одиссее” и трагедиям Эсхила, исполненные в виде контурных рисунков.

В 1793—1795 годах впервые были напечатаны гравюры с этих рисунков работы Т. Пиро-

ли, а в дальнейшем они многократно воспроизводились и другими граверами и стали незаменимыми пособиями для всех европейских скульпторов. Следует заметить, что учитель Германа, прославленный Торвальдсен, также очень основательно штудировал рисунки Флаксмана и использовал их при создании своих произведений. Сохранились этюды Торвальдсена, варьирующие сюжеты рисунков Флаксмана, а одна из его значительных работ — рельеф “Брисеида, уводимая посланцами Агамемнона от Ахилла” — была создана явно под влиянием соответствующей иллюстрации Флаксмана²². Это обстоятельство давало еще большее основание предполагать, что и Герман, подобно своему учителю, вполне мог воспользоваться гравюрами с рисунков Флаксмана для компоновки своих рельефов в Парадной приемной Мариинского дворца. Чтобы проверить свою гипотезу, мы сопоставили фотографии рельефов Парадной приемной с гравюрами с рисунков Флаксмана. Для этой цели были использованы имевшиеся в нашем распоряжении альбомы иллюстраций к “Илиаде”, “Одиссее” и трагедиям Эсхила, гравированные и изданные в 1833—1835 годах в Париже французским гравером Ревелем, носившим по забавной случайности имя одного из главных героев “Илиады” — Ахилл. Результаты сравнения полностью оправдали наши надежды. В рисунках Флаксма-

на обнаружили источники композиций всех рельефов Парадной присмной. Теперь уже не представляло большого труда произвести их идентификацию. Оказалось, что из девяти сюжетов шесть заимствованы Германом из иллюстраций к “Илиаде” и “Одиссее”, два — из трагедий Эсхила, и один — из “Описания Эллады” Павсания. Причем расположены рельефы достаточно произвольно, без строгого соблюдения какой-либо тематической или хронологической последовательности. Возьмем, например, композиции восточной торцевой стены.

Первая из них (крайняя слева) выполнена на сюжет, заимствованный из трагедии Эсхила “Агамемнон”, являющейся в некотором роде продолжением “Илиады”²³. Она представляет вернувшегося из похода на Трою царя Микен Агамемнона, который стоит на своей колеснице, рядом с плененной им троянской царевной Кассандрой. Агамемнона приветствует и поздравляет предводитель хора, олицетворяющий народ Аргоса. Центральный рельеф восточной стены изображает один из кульминационных эпизодов “Илиады” — битву за тело Патрокла²⁴. Троянец Гиппофоой, ухватив убитого ахейского вождя за ногу, влачит его за собой, Гектор же защищает Гиппофою от грозного Аякса, пытающегося отбить тело павшего героя. Последний, правый рельеф представляет сцену “Избиение Одиссеем женихов Пенелопы”²⁵ из

поэмы Гомера “Одиссея”. Одиссей, натянув до отказа тетиву своего лука, поражает меткими стрелами толпящихся перед ним женихов, испуганно закрывающихся щитами. У ног его лежат тела убитых.

Подобное же смешение сюжетов, почерпнутых из различных произведений, наблюдается и на рельефах западной торцевой стены. И здесь левая композиция представляет сцену из трагедии Эсхила, но это уже не “Агамемнон”, а “Семеро против Фив”²⁶. Изображен поединок между сыновьями Эдипа — Этеоклом и Полиником, оспаривающими друг у друга власть над “семивратными” Фивами. Далее следует рельеф, воспроизводящий тот эпизод “Илиады”, когда один из храбрейших вождей ахейцев Диомед, пользуясь покровительством Афины (она взяла на себя роль возницы на его колеснице), бесстрашно нападает на самого бога войны Арея²⁷. Наконец, третья композиция вновь возвращает нас к истории Одиссея и Пенелопы. В ее основу положено очень поэтичное предание, приведенное Павсанием в его “Описании Эллады”²⁸. Оно гласит, что когда Одиссей после женитьбы на Пенелопе вместе с молодой супругой отправился к себе на Итаку, то отец Пенелопы — Икарий стал уговаривать дочь вернуться к нему в Лакедемон. В ответ на это Пенелопа молча опустила на лицо покрывало в знак того, что она никогда не расстанется с Одиссеем.

Все три рельефа, размещенные на аттике южной продольной стены, исполнены на сюжеты “Илиады”, но среди них отсутствуют сцены яростных схваток. Здесь представлены более спокойные, более уравновешенные эпизоды. Первый из них изображает Одиссея и Диомеда, возвращающихся в свой стан после удачной ночной вылазки в лагерь троянцев. Они ведут захваченных ими коней фригийского царя Реза²⁹. Следующая, центральная композиция воспроизводит один из моментов спора между Ахиллом и Агамемноном из-за пленниц: Патрокл, по указанию Ахилла, вручает юную красавицу Брисеиду посланцам Агамемнона³⁰. Наконец, последний рельеф южной стены запечатлел едва ли не самую трогательную сцену “Илиады”, очень часто встречающуюся в произведениях изобразительного искусства, а именно — прощание Гектора с Андромахой у Скейской башни³¹. Андромаха, припав к плечу мужа, умоляет его не идти в сражение, но суровый воин остается непреклонен. Поодаль стоит кормилица с младенцем Астианаксом на руках, а на втором плане видна колесница, готовая умчать Гектора на смертный бой.

Необходимо отметить, что, хотя в основу всех композиций, созданных Германом, были положены рисунки Флаксмана, они отнюдь не являются механическими, бездумно выполненными копиями. Напротив, Герман подходил к

использованным им прототипам достаточно вдумчиво и обязательно подвергал их творческой переработке. Это было вызвано, помимо других причин, необходимостью вкомпоновывать рельефы в предназначенные для них участки аттика. А габариты этих участков были разными. Правда, на аттике продольной стены они одинаковы и размер каждого из них составляет примерно 1,5 на 2,75 метра. Зато на торцевых стенах центральные рельефы имеют размеры 1,5 на 3,5 метра, тогда как боковые, также как и на продольной стене, всего 1,5 на 2,75 метра. Чтобы разместить рельефы в отведенных для них границах, Герману пришлось пойти на внесение ряда изменений в композиции Флаксмана. В большинстве случаев эти коррективы были незначительны и сводились к тому, что скульптор убирал некоторые не вписывавшиеся в границы рельефов второстепенные фигуры первого плана и, наоборот, вводил в него новые персонажи и аксессуары второго плана, призванные заполнить поле аттика. Причем к переработке рисунков Флаксмана Герман подходил очень деликатно, сохраняя присущую им фронтальность композиции и искусно достигая синтеза скульптуры и архитектуры. Он никогда не разрушает плоскости стены, не создает ощущения ее “пролома”. Гораздо реже Герман позволял себе более серьезную трансформацию иллюстраций Флаксмана, изменяя

позы основных действующих лиц, поворачивая их лицом в противоположную сторону и т. п. Так сделано, например, в рельефе “Пенелопа отказывается покинуть Одиссея”, в котором, тем не менее, достаточно хорошо узнаваем его образец. Но порой скульптор, не ограничиваясь второстепенными деталями, допускал и достаточно существенные изменения первого плана — путем дополнения композиций Флаксмана новыми действующими лицами и аксессуарами, чаще всего изображениями коней и колесниц. К примеру, в барельефе “Битва за тело Патрокла” он превращает пешего Аякса во всадника, мчащегося на свирепом коне. Еще более серьезной трансформации подвергся рельеф “Поединок Этеокла и Полиника”. По существу, Герман здесь переосмысливает сюжет, изображая уже не единоборство братьев-соперников, а битву двух воинств, хотя центральная группа композиции соответствует своему прототипу. Можно даже предположить, что по замыслу скульптора этот рельеф должен был как бы служить продолжением находящейся на противоположной стене композиции “Битва за тело Патрокла”, запечатлев тот момент сражения, когда Аякс наносит копьем смертельный удар в голову троянца Гиппофооя.

Главное различие рельефов Германа от их графических первоисточников заключается не столько в изменениях, внесенных скульптором

в композиции Флаксмана, сколько в принципиально иной трактовке персонажей. На иллюстрациях Флаксмана все действующие лица, стилизованные под античную вазопись, отличаются безукоризненными пропорциями и изяществом поз, но они несколько статичны, совершенно бесстрастны и маловыразительны. Особенно это чувствуется в эпизодах сражений, которые у Флаксмана выглядят не как реальные битвы, а скорее как театральные представления, разыгрываемые искусными актерами. Совсем иное мы видим на рельефах Германа. Здесь фигурируют уже не лицедеи, облаченные в доспехи, а подлинные суровые воины, охваченные боевым пылом и сражающиеся не на жизнь, а на смерть. Они не столь грациозны и изысканны, как персонажи Флаксмана, зато обладают могучей, подчас даже гипертрофированной мускулатурой, их жесты порывисты, движения стремительны. От этих батальных сцен, исполненных динамизма, поистине веет пылом эпических страстей. По-иному, чем Флаксман, интерпретирует Герман и образы отдельных гомеровских героев. Так, например, на рисунке "Ахилл возвращает Брисеиду посланцам Агамемнона" Пелид³² сидит, отвернувшись от окружающих, чтобы не видеть, как уводят от него прекрасную пленницу. Его лицо и вся его поза с горестно сложенными на груди руками выражают лишь обиду и огорчение.

Иначе выглядит Ахилл в идентичном рельефе Германа, где он изображен полуобернувшимся к уходящей Брисеиде и бросающим на нее прощальный взгляд. Руки Ахилла судорожно сжимаются в кулаки, выдавая обуревающий его гнев. Бесспорно, такое решение образа Пелида гораздо больше соответствует характеру героя "Илиады", нежели вызывающий лишь чувство жалости персонаж, изображенный Флакسمаном. Вообще, рельефы, созданные Германом в Парадной приемной Мариинского дворца, несомненно, относятся к числу его лучших работ, и думается, что в свете последних открытий следовало бы отвести этому ваятелю значительно более почетное место в истории русской монументальной скульптуры XIX века, нежели то, которое принадлежит ему сейчас.

А теперь перейдем к другим достопримечательностям Мариинского дворца, также связанным с именем Иосифа Германа, а именно скульптурным фризам столовой бельэтажа и вестибюля Парадной лестницы. Мы уже цитировали документ императорского кабинета о расчете с Германом за работы, выполненные им в Мариинском дворце. Там, среди прочего, значились и "для Большой столовой залы 34 пог. саж. барельефа Торвальдсена торжество Александра Великого"³³. Не подлежало сомнению, что здесь шла речь о знаменитом произведении Бертеля Торвальдсена "Триумфальный

въезд Александра Великого в Вавилон". Торвальдсен создал свою композицию в 1811—1812 годах. Тогда звезда Наполеона стояла еще в зените и в Квиринальском дворце Рима спешно устраивали пышные покои, предназначенные для проживания императора, на тот случай, если он соблаговолит посетить вечный город. В оформлении императорских покоев участвовал и Торвальдсен, исполнивший всего за три месяца 35-метровый фриз, в центре которого находились изображения Александра Македонского на колеснице и приветствующих его богини мира и правителя Вавилона — Мацеуса. Этот рельеф был задуман как своего рода аллегория торжественного прибытия Наполеона в Рим³⁴. Как явствует из письма Германа в совет Академии художеств, датируемого 1846 годом, он приобрел слепки квиринальского фриза еще в годы своей работы в римской мастерской Торвальдсена и привез их в Россию. "...Остался у меня, — писал Герман, — купленный у известного покойного Торвальдсена слепок барельефа "Поход Александра Великого" и состоящий 35 штук..."³⁵ Причем помимо слепков в распоряжении Германа оказалась еще и форма, снятая им с того же рельефа и позволявшая многократно его тиражировать³⁶. Когда началась отделка интерьеров Мариинского дворца, Герман, очевидно, решил, что пришло время употребить в дело заблаговременно

запасенные им слепки композиции Торвальдсена. Действительно, аллегория, восхваляющая одного венценосца, вполне годилась и для прославления другого, и “Въезд Александра Великого в Вавилон” можно было истолковать и как намек на торжественное вступление Николая I в покоренную Варшаву. Могла быть и еще одна причина, побудившая Германа к включению копии квиринальского фриза в оформление интерьеров Мариинского дворца. Дело в том, что отцом мужа великой княгини Марии Николаевны — герцога Максимилиана Лейхтенбергского, был пасынок и сподвижник Наполеона, бывший вице-король Италии Евгений Богарне. Вполне вероятно, что Герман хотел угодить супругу августейшей владелицы дворца столь своеобразным напоминанием о былой славе его родителя.

Правда, габариты фриза Квиринальского дворца значительно отличались от размеров фризов в помещениях Мариинского дворца, и поэтому Герману, чтобы вписаться в имеющееся пространство, пришлось уменьшить рельеф Торвальдсена в два раза. Здесь скульптор мог использовать две возможности. Либо у него имелся слепок не только самого фриза Торвальдсена, но и его эскиза, выполненного в половину натуральной величины, с которого он и сделал отливки, предназначенные для Мариинского дворца. Либо, что более вероятно, он

сам выполнил уменьшенную копию с гипсового слепка торвальдсеновской композиции. Как мы видели, первоначально эта копия предназначалась для установки в Большой столовой зале, которую намечалось устроить в северо-восточном углу второго этажа дворца. Причем площадь этого помещения была так велика, что для заполнения опоясывающего его по периметру фриза пришлось выполнить не одну, а целых две отливки уменьшенной копии рельефа “Въезд Александра Великого в Вавилон”. Но еще до завершения во дворце отделочных работ от мысли об устройстве Большой столовой залы по каким-то причинам отказались и превратили ее единый объем в анфиладу запасных комнат, где уже не оказалось достаточного пространства для грандиозного скульптурного фриза³⁷. Пришлось срочно изыскивать новое место для его размещения. В конце концов решили разбить его на несколько фрагментов, установленных в различных интерьерах. В “Описи вновь отстроенного дворца... Марии Николаевны”, составленной в 1844 году, указывается: “При входе на Парадную лестницу... в архитраве вокруг стен поставлен барельеф из числа сделанного для Большой столовой залы...”, на самой Парадной лестнице “...среди части стены фальшивого мрамора и в фризе поставлен барельеф из числа сделанного для

Большой столовой залы”, и, наконец, такой же барельеф был помещен в столовой бельэтажа, оформленной в “греческом стиле”³⁸.

Удачнее всего вписалась копия квиринальского рельефа именно в убранство столовой бельэтажа, которое сохранилось без особых изменений до нашего времени. В отличие от Парадной приемной столовая бельэтажа выдержана Штакеншнейдером в строго классическом стиле. Она представляет собой прямоугольное в плане помещение, завершающееся на торцах открытыми двухколонными порталами, к которым примыкают полуротонды. В отделке столовой архитектор использовал лишь искусственный мрамор и сдержанную монохромную окраску, а главным ее украшением стала копия квиринальского рельефа, установленная на высоком фризе, опоясывающем основной объем зала. Размеры этого фриза позволили разместить на нем почти полностью копию композиции Торвальдсена. Правда, при ее установке последовательность сюжетов оригинала была несколько изменена. Кроме того, Герман ввел в свою копию ряд дополнительных второстепенных персонажей, главным образом конных и пеших воинов, повторяющих аналогичные фигуры, имеющиеся в оригинале. Но в целом копия Германа воспроизводит скульптуру Торвальдсена очень точно, а ряд ее фрагментов (за исключением масштаба) полностью соответст-

вует подлиннику. Менее удачной оказалась попытка приспособить вторую отливку копии рельефа “Въезд Александра Великого в Вавилон” для оформления Парадной лестницы. Ее вестибюль по своим размерам значительно меньше столовой бельэтажа, и поэтому вся копия композиции Торвальдсена не могла разместиться на его фризе. Пришлось ограничиться установкой нескольких групп, выхваченных из рельефа, изменив последовательность их расположения. Еще несколько фрагментов копии были помещены на внутреннюю сторону одного из порталов. К сожалению, открытые проемы этих порталов, находящихся на торцевых стенах Парадной лестницы, нарушают цельность композиции фриза, разрывая его центральную группу на несколько частей.

Но, хотя и не без издержек, обе отливки скопированного Иосифом Германом торвальдсеновского “Въезда Александра Великого в Вавилон”, предназначавшиеся для Большой столовой залы, были размещены в парадных интерьерах Марининского дворца и стали существенным элементом их убранства.

Любопытно, что хотя фриз Квиринальского дворца очень быстро получил широчайшую известность и на протяжении XIX века было сделано огромное количество его повторений, копий и слепков, но никто из исследователей творчества Торвальдсена и не подозревал о

существовании еще двух копий этого произведения в интерьерах Мариинского дворца. Не составляли исключения и российские искусствоведы. Лишь в книге А. Г. Ромма “Русские монументальные рельефы” есть упоминание о скульптуре Парадной лестницы (о фризе столовой бельэтажа он вообще не знал). Ромм не смог определить ни сюжета, ни автора рельефов вестибюля. Он решил, что на каждой его стене находится отдельная самостоятельная композиция, и ошибочно атрибутировал их как “Пляску царя Давида перед ковчегом”, “Встречу Соломона с царицей Савской” и “Историю Иакова”³⁹. И только сейчас, после длительных кропотливых изысканий, удалось наконец установить истину и стереть маленькое белое пятнышко в истории одного из замечательных зданий Петербурга.

Примечания

¹ Бенуа А. и Лансере Н. Дворцовое строительство императора Николая I. — Старые годы, 1913 г., июль — сентябрь, с. 182.

² Там же, с. 183.

³ Собко Н. П. Словарь русских художников: (XI—XIX вв.) СПб., т. 2, 1895, с. 507.

⁴ Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1975, с. 88; Петрова Т. А. Андрей Штакеншнейдер. Л., 1978, с. 42.

⁵ Ромм А. Г. Русские монументальные рельефы. М., 1953, с. 77—78.

⁶ Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь, т. 4, М., 1983, с. 485; Собко Н. П. Указ. соч., с. 507—510.

⁷ Автобиография ваятеля Д. И. Иенсена. — Русский архив, 1903, кн. 3, вып. 12, с. 654.

⁸ Там же.

⁹ РГИА, ф. 789, оп. 14, д. И-16.

¹⁰ РГИА, ф. 482, оп. 5, д. 348, л. 159.

¹¹ Там же.

¹² Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь, т. 3, М., 1976, с. 26—27. Allgemeines Lexicon der bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begrundet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Bd. 16. Leipzig, 1923, s. 499—500 (в дальнейшем Kunstlerlexicon).

¹³ Эрмитаж. История строительства и архитектуры зданий. Л., 1989, с. 216, 232, 242, 261.

¹⁴ Кириков Б. Улица Желябова. Л., 1990, с. 24.

¹⁵ РГИА, ф. 1311, оп. 1, д. 1031, л. 39, 44—46.

¹⁶ Kunstlerlexicon. Bd. 16. Leipzig, 1923, s. 500.

¹⁷ Автобиография ваятеля Д. И. Иенсена. — Русский архив, 1903, кн. 3, вып. 12, с. 654.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Бенуа А. и Лансере Н. Указ. соч. с. 180.

²⁰ Эрмитаж. История строительства и архитектуры зданий. Л., 1989, с. 410, 414, 416, 423.

²¹ Петрова Т. А. Указ. соч. с. 35.

²² Flaxman og danske Kunstnere. — Flaxman. Mytologi og industri. (Katalog). Kobenhavn, 1979, s. 22—23.

²³ Tragedies d'Eschyle gravees par Reveil d'apres les compositions de J. Flaxman. Paris, 1833, pl. 17. (в дальнейшем: Tragedies d'Eschyle).

²⁴ L'Iliade d'Homere grave par Reveil d'apres les compositions de Johon Flaxman. Paris, 1833, pl. 26. (в дальнейшем: L'Iliade d'Homere).

²⁵ L'Odysee d'Homere grave par Reveil d'apres les compositions de Johon Flaxman. Paris, 1835, pl. 31. (в дальнейшем: l'Odysee d'Homere).

²⁶ Tragedies d'Eschyle, pl. 13.

²⁷ L'Iliade d'Homere, pl. 12.

²⁸ L'Odysee d'Homere, pl. 34; Павсаний. Описание Эллады, т. I, М., 1938, с. 266.

²⁹ L'Iliade d'Homere, pl. 19.

³⁰ Там же, pl. 3.

³¹ Там же, pl. 14.

³² Пелид — сын царя Пелея, т. е. Ахилл.

³³ РГИА, ф. 482, оп. 5, д. 348, л. 159.

³⁴ Gohr Siegfried. Der Alexanderfries. — Bertel Torvaldsen. Skulpturen, Modelle, Bozetti, Handzeichnungen. Köln, 1977, s. 81—83.

³⁵ РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 11, д. 3095, л. 1.

³⁶ Там же.

³⁷ РГИА, ф. 482, оп. 5, д. 348, л. 159—159 об.

³⁸ РГИА, ф. 542, оп. 1, д. 70, л. 70 об.—100.

³⁹ Ромм А. Г. Указ. соч., с. 77—78.



Мариинский дворец. Парадная приемная.
Западная стена. Современная фотография



Мариинский дворец. Парадная приемная.
Южная стена. Современная фотография



Иосиф Герман.

Рисунок К. Х. Фогеля фон Фогельштейна.

Кабинет гравюр Государственной художественной
галереи г. Дрездена



Мариинский дворец. Парадная приемная.
Западная стена. Рельеф "Пенелопа отказывается
покинуть Одиссея". Фотография 1940 года



"Пенелопа отказывается покинуть Одиссея".
Гравюра А. Ревеля с рисунка Д. Флаксмана



Мариинский дворец. Парадная приемная.
Восточная стена. Рельеф "Битва за тело Патрокла".
Фотография 1940 года



"Битва за тело Патрокла". Гравюра А. Ревеля
с рисунка Д. Флаксмана



Мариинский дворец. Парадная приемная.
Западная стена. Рельеф "Поединок Этеокла
и Полиника". Фотография 1940 года



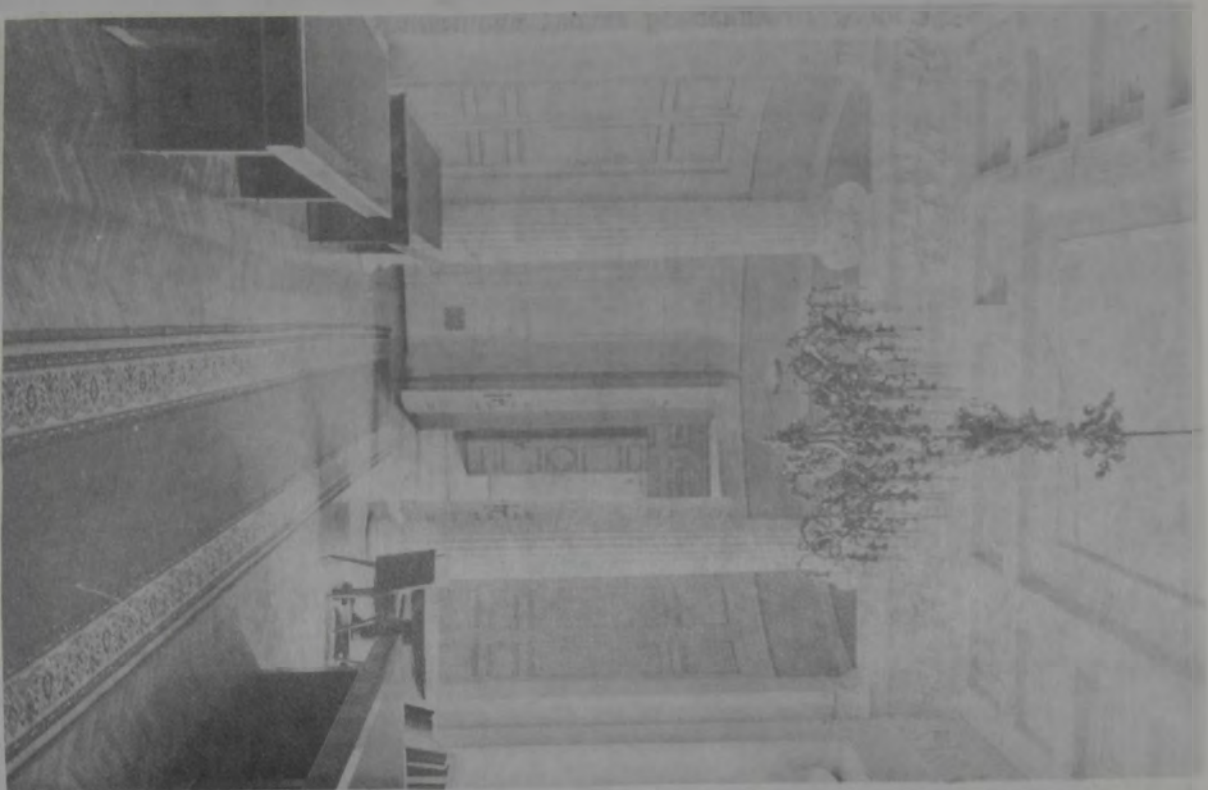
"Поединок Этеокла и Полиника".
Гравюра А. Ревеля с рисунка Д. Флаксмана



Мариинский дворец. Парадная приемная.
Южная стена. Рельеф "Посланцы Агамемнона
уводят Брисиду от Ахилла". Фотография 1940 года



"Посланцы Агамемнона уводят Брисиду от Ахилла".
Гравюра А. Ревеля с рисунка Д. Флаксмана



Мариинский дворец. Столовая бельэтажа.
Южная часть интерьера. Современная фотография

168

Der Alexanderfries

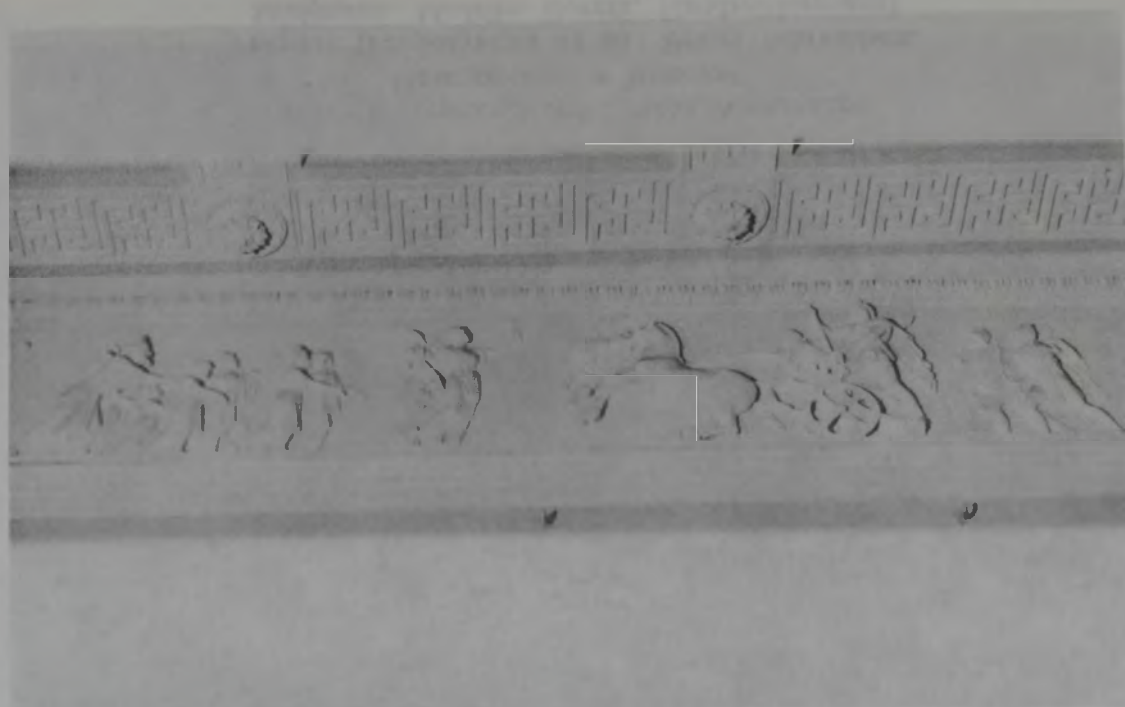
Siegfried Gohr



Фриз Б. Торвальдсена "Въезд Александра
Македонского в Вавилон".

Рисунок (Репродукция из кн.: Bektel Tohrvaldsen.
Skulpturen, Modelle, Bozetti, Handzeichnungen)

169



Мариинский дворец. Столовая бельэтажа.
Фрагмент фризa “Въезд Александра Македонского
в Вавилон” — “Богиня мира приветствует
Александра”. Современная фотография



Фрагмент фризa “Въезд Александра Македонского
в Вавилон” — “Богиня мира приветствует
Александра”. Рисунок (Репродукция из кн.:
Bektel Tohrvaldsen. Skulpturen, Modelle, Bozetti,
Handzeichnungen)



Мариинский дворец. Столовая бельэтажа.
Фрагмент фриза “Въезд Александра Македонского
в Вавилон” — “Пленный персидский военачальник”.
Современная фотография



Фрагмент фриза “Въезд Александра Македонского
в Вавилон” — “Пленный персидский военачальник”.
Рисунок (Репродукция из кн.: Bektel Tohrvaldsen.
Skulpturen, Modelle, Bozetti, Handzeichnungen)

СЛОВАРЬ АРХИТЕКТУРНЫХ ТЕРМИНОВ

АНТАБЛЕМЕНТ (фр.) — венчающее горизонтальное завершение архитектурного ордера, состоящее из связывающего колонны архитрава (балки), фриза над ним и карниза.

АРМАТУРА (лат.) — орнаментальное изображение оружия и трофеев.

АТТИК (гр.) — стенка, расположенная над венчающим карнизом сооружения.

МЕТОПЫ (гр.) — прямоугольные плиты, часто украшенные скульптурой, которые, чередуясь с триглифами, декорируют фриз дорического ордера.

ОРДЕР — вид архитектурной композиции, состоящий из вертикальных (колонн, пилястр) и горизонтальных (антаблемент) частей в соответствующей архитектурно-стилевой обработке.

ПИЛЯСТРА (ит.) — плоский вертикальный выступ прямоугольного сечения на поверхности стены или столба. Имеет те же части и пропорции, что и колонна.

ТРИГЛИФЫ (гр.) — элементы фриза в виде слабо выступающих прямоугольных плит с двумя вертикальными врезками. Триглифы чередуются с метопами.

ФРИЗ — средняя горизонтальная часть антаблемента, расположенная между архитравом и карнизом.

ЭКЛЕКТИКА — сочетание разнородных стилизованных элементов.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
-------------------	---

<i>М. Г. Колотов, Ю. В. Трубинов. От Ватикана до Петербурга: к проблеме создания декоративной скульптуры павильонов Михайловского замка.</i>	6
--	---

<i>М. Г. Колотов, В. Н. Моряхина, Ю. В. Трубинов. Удивительная находка (Иллюстрированная история Швейцарского союза во дворце Строгановых)</i>	50
--	----

<i>Г. В. Сычева, М. Г. Колотов. Гипсовая “Илиада” в Мариинском дворце</i>	124
---	-----

Словарь архитектурных терминов	174
--------------------------------------	-----

*Авторы приносят искреннюю
благодарность
директору института
Ленпроектреставрация
А. Б. Рийконену
и ген. директору
ТОО "Аллегория"
С. В. Павловой
за оказанное ими содействие*

