

**П.П. Каменский**

**Труды по истории  
изобразительного искусства**

**Художественная критика**

БИБЛИОТЕКА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

П.П. Каменский

# Труды по истории изобразительного искусства

Художественная критика



Санкт-Петербург  
2017

ББК 85.1  
К 18

Составитель, автор вступительной статьи и примечаний  
*Н.С. Беляев*

Рецензент  
*Е.А. Плюснина*

К-18 **Каменский П.П.** Труды по истории изобразительного искусства.  
Художественная критика / сост., авт. предисл. и примеч. Н.С. Беляев; БАН. – СПб.: БАН, 2017. – с.

В настоящий сборник вошли работы по истории отечественного и зарубежного изобразительного искусства Каменского Павла Павловича (1810 или 1812-1871) – писателя, яркого представителя романтизма в русской литературе, художественного критика. Они раскрывают биографический и творческий путь многих талантливых художников первой половины XIX века. Большую ценность представляют составленные им подробные обзоры выставок, проходивших в стенах Императорской Академии художеств в 1839, 1842 и 1855 годах.

Книга предназначена для искусствоведов, литературоведов, студентов гуманитарных вузов и всех, интересующихся развитием истории русского изобразительного искусства.

*Неизвестный гравер. Портрет П.П. Каменского. Офорт. Авантитул*

## Предисловие

В первой половине XIX века русская художественная критика стал занимать все более активную позицию, становясь неотъемлемой и весьма заметной составляющей отечественной культуры. В это время появился целый круг специалистов, посвятивших свои труды вопросам архитектуры, живописи, графики, скульптуры. Такие историки русского искусства, как А.Н. Оленин<sup>1</sup>, В.И. Григорович<sup>2</sup>, Н.В. Кукольник<sup>3</sup>, А.А. Писарев<sup>4</sup>, Н.А. Рамазанов<sup>5</sup> оставили после себя немалое количество публикаций, благодаря которым нынешние исследователи могут судить о развитии художественного процесса этого периода и о его восприятии современниками.

Имя Павла Павловича Каменского несколько затерялось среди его более удачливых коллег по перу. Однако оставленное им наследие в области искусствознания безусловно представляет интерес для нынешних читателей, большая часть которых привыкла воспринимать Каменского, в основном, как писателя эпохи позднего романтизма. Его биография вполне могла бы послужить сюжетом для приключенческого романа и совершенно не походила на «благообразные жизнеописания» других представителей искусствоведческой мысли 1830–1840-х гг. Примечательно, что на данный момент исследователям не известна не только дата его появления на свет, но и точ-

<sup>1</sup> Оленин А.Н. Избранные труды по истории и деятельности Императорской Академии художеств / сост., авт. вступ. ст. и примеч. Н.С. Беляев; науч. ред. Г.В. Бахарева; БАН. СПб., 2010.

<sup>2</sup> Григорович В.И. Избранные труды / сост., авт. вступ. ст. и примеч. Н.С. Беляев; науч. ред. Г.В. Бахарева; БАН. СПб., 2012.

<sup>3</sup> Кукольник Н.В. Избранные труды по истории изобразительного искусства и архитектуры; Доменикино: трагедия / сост., авт. вступ. ст. и примеч. Н.С. Беляев; науч. ред. Г.В. Бахарева; БАН. СПб., 2013.

<sup>4</sup> См.: Писарев А.А. Начертание художеств или правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре с присовокуплением разных отрывков, касательно до художников, выбранных из лучших сочинений. СПб., 1808 и др. публикации.

<sup>5</sup> Рамазанов Н.А. Материалы для художеств в России / сост., авт. вступ. ст. и примеч. Н.С. Беляев; науч. ред. Г.В. Бахарева; БАН. СПб., 2014.

ный год рождения: по одним документам это 1812 год, по другим – 1810 год. Сведения о родителях Каменского очень скудны: его отец был чиновником 8 класса, т. е. коллежским ассессором, а мать имела армянские корни. Первоначальное образование он получил в Московском частном пансионе Я. Маера в 1824–1828 гг., затем в 1829 году<sup>6</sup> поступил на нравственно-политическое отделение Московского университета. Именно там ему удалось сблизиться с В.Г. Белинским и А.И. Герценом, которые, по всей вероятности, способствовали избранию Каменским литературного поприща. Однако ему не было суждено завершить свое обучение в Московском университете. В 1831 году он оказался среди участников конфликта, связанного с профессором М.Я. Маловым, и «как неокончивший курса на основании свидетельства выданного университетом причислен ко 2-му разряду для производства в чин»<sup>7</sup>. Попытка стать студентом С.-Петербургского университета оказалась неудачной, и в 1832 году Каменский меняет свое штатское платье на военный мундир и поступает на службу унтер-офицером в Ереванский карабинерский полк.

Кавказ в 1830–1840-е гг. для лучших представителей передовой дворянской интеллигенции был не только местом ссылки, но и возможностью для самореализации, включая, конечно, и литературное творчество. Достаточно вспомнить его роль в судьбе М.Ю. Лермонтова и А.А. Бестужева-Марлинского. О кавказском периоде жизни Каменского сохранились противоречивые свидетельства. Его близкий друг Я.И. Костенецкий вспоминал: «Это был [...] в полном смысле добрый малый, но страшный гуляка. Вся его кавказская жизнь была разгулом, но разгулом не каким-нибудь низким и грязным, а изящным. Он имел удивительную способность увлекать каждого и всех к веселому препровождению времени и, будучи сам беден, очень искусно умел выманивать и тратить чужие деньги. Где он только был, везде умел подвинуть общество к балам и обедам, к попойкам, на которых он отлично танцевал, пел, пил, ораторствовал, любезничал с дамами, одним словом, был душой общества и, будучи собой красавец, восхищал и пленял собою всех дам. Но всегда выходило так, что сначала все его полюбят, носят его на руках; но когда он всех разорит и наделает интриг, то его потом отовсюду гонят»<sup>8</sup>. В формулярном списке Каменского можно обнаружить следующие строки: «За оказанное отличие в экспедиции против горцев награжден знаком отли-

<sup>6</sup> По другим данным в 1828 году.

<sup>7</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Д. 8901. Л. 3.

<sup>8</sup> Каменская М.Ф. Воспоминания. М., 1991. С. 335.

чия военного ордена Св. Георгия под № 70571м, а за участие в сей экспедиции Всемилостивейше получил 1 руб. серебром»<sup>9</sup>. Затем военная служба Каменского проходила в Херсонском гренадерском полку, а после реорганизации Отдельного Кавказского корпуса уже в Грузинском гренадерском полку. В 1832 году он впервые пробует свое перо в литературе и под псевдонимом Херсонец публикует в «Московском телеграфе» очерк «Гори, древняя столица Карталинии»<sup>10</sup>, а спустя несколько лет в надеждинском «Телескопе» появляется фрагмент его романа «Сплавщики по Куре»<sup>11</sup>. Тема Кавказа постепенно становится преобладающей в творчестве Каменского.

Между тем, из-за бюрократических проволочек, связанных с подтверждением им дворянского достоинства, он был отчислен из полка без какого-либо воинского звания, и только после предъявления доказательств своего «благородного» происхождения по высочайшему повелению был отправлен в отставку с чином коллежского регистратора. Недолго прожив в Москве, зарабатывая себе на хлеб частными уроками, Каменский в 1837 году переехал в Петербург, где получил должность младшего помощника экспедитора в III отделении Собственной Его Величества канцелярии. Этот год в его судьбе был вообще знаковым, именно в 1837 году умирает Бестужев-Марлинский, литературным преемником которого себя считал Каменский, и тогда же он знакомится с семьей русского скульптора графа Ф.П. Толстого. Каменского дочь, Е.П. Штейнгель, вспоминала: «С мамой встретился случайно: его привел к деду его приятель Хвостов, а в это время тронулся лед на Неве, мосты были разведены, и товарищи застряли на Васильевском острове. Они несколько дней подряд заходили к дедушке, который был очень гостеприимен и любил молодежь. Мама и отец сразу полюбили друг друга. Отец не решался некоторое время делать предложения, но это как-то скоро сладилось. Дедушка был человек либеральный, не захотел препятствовать чувству своей дочери и дал согласие»<sup>12</sup>. По свидетельству современников, Толстой не только страстно любил искусство, но и увлекался литературой, и часто приглашал к себе на светские приемы художников, архитекторов, писателей, журналистов, литераторов и т. д.<sup>13</sup> Вся эта атмосфера способствовала пробуждению интереса Каменского к изучению изобрази-

<sup>9</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Д. 8901. Л. 93.

<sup>10</sup> Московский телеграф. 1832. № 16. С. 493.

<sup>11</sup> Телескоп. 1836. Ч. 34. С. 38.

<sup>12</sup> Каменская М.Ф. Воспоминания. М., 1991. С. 319–320

<sup>13</sup> Панаев И.И. Литературные воспоминания. М., 1988. С. 129–131.

тельного искусства. В конце 1830-х – начале 1840-х гг. он все более сближается с К.П. Брюлловым, Н.В. Кукольником, М.И. Глинкою, А.А. Краевским, что во многом стало отражаться на его творчестве. В эти годы в журналах, альманахах, сборниках печатаются его прозаические произведения – «Конец мира», «Пакет», «Танец смерти», «Искатель сильных ощущений», «Братья», «Давид Кленгор, шут Марии Стюарт», а также выходит самостоятельным изданием двухтомник «Повести и рассказы» и др.<sup>14</sup> Примечательно, что повесть Каменского «Иаков Моле» была включена в одно из самых известных русских изданий 1830-х гг. «Сто русских литераторов», там же можно было обнаружить и портрет ее автора.

Его прозаические опыты пользовались не только большим интересом среди читающей публики, но и получили положительные отклики среди ведущих литераторов того времени: Ф.В. Булгарина, О.И. Сенковского, Н.И. Надеждина, С.П. Шевырева и др. В 1838 году Булгарин в письме к Ф.П. Толстому так отзывался о Каменском: «Поздравляю тебя с зятем! Его никто не знал, потому что литературный эгоизм только снисходителен к себе. Я ничего не читал прежде из сочинений твоего Каменского за недосугом и потому, что они печатаются в плохих сборниках и журналах. Наконец, вот я прочел его повести, думая прежде, что только из дружбы к тебе надобно думать, как бы спустить тихо златую посредственность. Но как же я удивился, когда стал читать! Удивление мое возрастало с каждой страницей, и, прочитав все, я решил, что твой зять Каменский – человек с необыкновенным талантом, умом, чувством и начитанностью и что если он пойдет хорошим путем, то станет высоко. Ему недостает авторского механизма, художественной штукатурки и пуризма в языке, чтобы шагнуть за один раз на место А.А. Бестужева. Но эти трудности легко победить. [...] Все эти Одоевские с братиею – пигмеи перед твоим Каменским. [...] Я первый, я открыл этот алмаз недогранный. Завтра выйдет моя критика повестей Каменского, критика строгая, как того требует сильное дарование, но критика справедливая, которая даст Каменскому другой вес в литературе и поставит его высоко»<sup>15</sup>. Не без участия Булгарина Каменский становится сотрудником «Северной пчелы», им издаваемой, а Краевский доверяет ему отдел изобразительного искусства в своем журнале «Отечественные

---

<sup>14</sup> Полный перечень публикаций Каменского с выходными данными см.: Рейтблат А.И. Каменский Павел Павлович // Русские писатели, 1800–1917: биограф. слов. М., 1992. Т. 2: Г–К. С. 459–460.

<sup>15</sup> Каменская М.Ф. Воспоминания. М., 1991. С. 263–264.

записки». Однако литературная карьера Каменского оказалась не столь уж удачной, как ее предрекал Булгарин, чему способствовала критика со стороны Белинского, считавшего его лишь бледной тенью Бестужева-Марлинского, лишенною всяческого таланта и индивидуальности. И все же Каменский оставил довольно обширное литературное наследие безусловно заслуживающее не только одной статьи в словаре «Русские писатели XIX века»<sup>16</sup>, но и более подробного и объемного исследования.

Служебная карьера Каменского явно не сложилась: в ноябре 1838 года он увольняется с прежнего места и поступает на работу лишь в апреле 1841 года в качестве помощника цензора драматических сочинений в III отделение Собственной Его Величества канцелярии. В 1842 году он опять меняет должность и становится переводчиком в Дирекции Императорских С.-Петербургских театров, в 1844 году Каменский всего лишь губернский секретарь, а спустя четыре года он получает чин коллежского секретаря. Особых награждений и денежных премий в «индивидуальном порядке» в его формулярном списке почти не наблюдается, хотя нельзя сказать, что Каменский относился к своим обязанностям без должного усердия и внимания. Директор Императорских театров А.М. Геденон так характеризовал Каменского: «Во все время нахождения в оной Дирекции должность свою исполнял при способностях и похвальном поведении с особенным усердием и деятельностью, обращая на себя всегда внимание начальства, к повышению чина аттестовался способным и достойным, не подвергался ни одному из случаев, мешающих на получение по статуту знака отличия беспорочной службы»<sup>17</sup>. Между тем, скука повседневной рутинной жизни мелкого чиновника и горечь литературных неудач все более и более овладевали Каменским. Е.П. Штейнгель вспоминала: «Отцу очень хотелось побывать за границей. У него был брат в Лондоне на русской службе, кажется, в министерстве финансов. Тогда на поездки за границу смотрели неодобрительно, но отец все-таки достал паспорт, отпуск и уехал в Лондон. Побыв у брата, он соблазнился, уехал в Америку и просрочил отпуск и паспорт, за что лишился места. Частных мест тогда почти не было. Бездеятельность томила его, и он стал выпивать»<sup>18</sup>. Путешествие на другой материк не стало для Каменского лишь удач-

<sup>16</sup> Рейтблат А.И. Каменский Павел Павлович // Русские писатели, 1800–1917 : биограф. слов. М., 1992. Т. 2 : Г-К. С. 459–460.

<sup>17</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Д. 8901. Л. 94.

<sup>18</sup> Каменская М.Ф. Воспоминания. М., 1991. С. 320–321.

ной туристической поездкой: в 1856 году на страницах «Северной пчелы» он опубликовал свои воспоминания «Полтора года в Америке». Последние 20 лет его жизни были связаны с семейной и бытовой неустроенностью. За это время он перепробовал множество мест: чиновника особых поручений при остзейском генерал-губернаторе А.А. Суворове, в период крестьянской реформы 1861 года был мировым посредником, давал частные уроки и завершил свой жизненный путь 13 июля 1871 года в Спасском уезде Рязанской губернии, где работал тогда домашним учителем в семье Стерлиговых.

При жизни Каменского его искусствоведческие труды не получили заслуженной оценки, так, еще Белинский, подвергая острой критике роман «Искатель сильных ощущений», с некоторым раздражением вскользь проехался и по его объемной статье «Выставка русских художественных произведений в Санкт-Петербурге и Риме в 1839 году»<sup>19</sup>. Затем только в 1965 году Г.Ю. Стернин в издании «История европейского искусствознания. Первая половина XIX века» в разделе, посвященном русской художественной критике этого периода, поместил более объективный отзыв на эту статью, кроме того, в подстрочных примечаниях был приведен выборочный список работ Каменского<sup>20</sup>. В отличие от Белинского Стернин более подробно изучил упоминаемую публикацию Каменского, обратив внимание на «оценочный аппарат» и «классификационную систему», используемые в статье. В то же время он считал явно неоправданной точку зрения Каменского о приоритете религиозной живописи над светской, резюмируя, что «...умозаключения автора полностью смыкаются с казенно-официальными взглядами на искусство»<sup>21</sup>.

Между тем наследие Каменского, связанное с историей изобразительного искусства, не исчерпывается только этой статьей, а представляет собою целый ряд публикаций, интересных как с точки зрения подачи материала, так и содержащихся в них сведений, часто имеющих уникальный характер. Часть этих работ была посвящена творчеству отдельных деятелей изобразительного искусства, как например, талантливому скульптору, вице-президенту Академии художеств графу Толстому. «Душенька. Сочинял и рисовал граф Ф.П. Толстой» – это первая публикация Каменского, которая вышла

<sup>19</sup> Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 4. М., 1954. С. 9–10.

<sup>20</sup> Стернин Г.Ю. Россия. Изобразительные искусства // История европейского искусствознания первой половины XIX века. М., 1965. С. 207–208.

<sup>21</sup> Там же. С. 208.

в 1838 году в «Художественной газете» Н.В. Кукольника. В этой статье Каменский вполне справедливо высказывает мысль о том, что Толстому удалось создать произведение искусства, вполне созвучное поэме И.Ф. Богдановича, где граница между поэзией и скульптурой практически стирается, образуя единое целое. Кроме того, он проводит небольшой экскурс в историю воплощения известного мифа об Амуре и Психее в художественной литературе, начиная со времен античности, тем самым подчеркивая значимость этого сюжета для мировой литературы, изобразительного искусства и музыки. Небезынтересен тот факт, что прежде чем начать свой проект Толстой пересмотрел значительный объем материала, содержащегося в литературе, а кроме того ознакомился с известными произведениями искусства, выполненными на этот сюжет. Заданный формат журнальной статьи не позволил Каменскому передать содержание и оценить достоинства всех гравюр очерком скульптора к поэме Богдановича, а только лишь остановиться на тех, которые раскрывали главные сцены в ней. Однако ему удалось настолько подробно описать выбранные им отдельные фрагменты из «Душеньки», воплощенные талантливой рукой Толстого, что у читателя возникало впечатление, как будто он видел их сам. Одновременно Каменский пытался раскрыть смысл и значение аллегорических образов, которые были созданы скульптором. Немаловажно, что эта публикация Каменского изобилует содержательными комментариями, поясняющими основной текст статьи.

Вообще для Каменского характерно тщательное рассмотрение произведения искусства как с позиции его грамотного исполнения, соответствующего традиционным канонам, так и с точки зрения эстетического восприятия. Одной из немаловажных заслуг художника он видел в его стремлении поиска нового прочтения уже хорошо известных сюжетов из истории или мифологии. К сожалению, Каменский не столь часто прибегал к сопоставительному анализу некоторых работ современников, что позволило бы лучше выявить не только достоинства и недостатки тех или иных произведений, но и послужило бы материалом к созданию общей картины развития искусства этого периода.

Наиболее удачным сотрудничеством Каменского было с «Отечественными записками», в задачу которых входило освещение текущих событий культурной жизни столицы. «Художественные новости в Эрмитаже» – это, по сути, небольшая заметка, знакомящая публику с работами западных скульпторов П. Тенерани «Психея» и Л. Бьенеме «Вакханка». Каменский всегда высоко оценивал роль Эрмитажа в плане сохранения художественного наследия, особенно подчерки-

вая ту роль, которую сыграли русские монархи в этом деле. В другой своей публикации, вышедшей в том же 1839 году, он продолжает знакомить читателей журнала с новыми произведениями, созданными уже представителями французской живописной школы Ш. Штейбеном и Ф. Гранье. Картина Штейбена была посвящена известному сражению под Ватерлоо. Каменский не без удовольствия отмечал «оконченность» образов участников этой битвы, но от него, как от опытного знатока, не могло не ускользнуть, что Штейбену не удалось до конца соблюсти «воздушную» и «линейную» перспективы, к тому же изображение самого Наполеона требовало более внимательного и вдумчивого решения. Картина Гранье, содержащая жанровую сцену из жизни лесничего, с точки зрения Каменского написана верно и с соблюдением перспективы и колорита. Примечательно, что обе работы были литографированы, а следовательно, их изображения были доступны публике, поэтому Каменскому не составило труда сравнить эти произведения, как в оригинале, так и тиражированном виде и прийти к заключению, что его первоначальное мнение о них было верно. Он знакомил читателей «Отечественных записок» не только с новыми достижениями живописи, скульптуры, гравюры, но и с архитектурными проектами, связанными с восстановительными и реставрационными работами. Особенно в этом плане показательна статья, посвященная залам Зимнего дворца, убранство которых было уничтожено сокрушительным пожаром 1837 года. Она так и получила название «Зимний дворец». Отдавая должное новым интерьерам дворца, созданным по чертежам А.П. Брюллова и В.П. Стасова, он поражался, с какой скоростью они претворялись на практике. Немаловажно, что автор заметки сам наблюдал за промежуточным этапом восстановительных работ – свидетельство безусловно интересное для специалистов в области архитектуры этого времени. Описывая все мельчайшие подробности, Каменский по всей вероятности имел доступ в самые разные помещения Зимнего дворца, которые были закрыты для обычных посетителей, в частности, он подробно останавливается на устройстве телеграфа в башенке на крыше здания.

«Мастерские русских художников» – это объемная статья, состоящая из трех частей и посвященная видным деятелям русского изобразительного искусства А.Е. Егорову, В.К. Шебуеву, М.Н. Воробьеву, Н.И. Уткину, А.Г. Варнеку, В.И. Демут-Малиновскому и Ф.П. Толстому. Примечательно, что в ряде случаев это первая попытка столь подробного рассказа об их наследии. Основная цель публикации Каменского показать публике процесс создания произведения искусства, погрузить в атмосферу творчества художника. Посещения

мастерских известных живописцев, скульпторов, граверов в то время не было чем-то исключительным, в какой-то степени они заменяли то, что сейчас принято называть персональными выставками, с той только разницей, что экскурсанты имели возможность приобрести понравившуюся картину, скульптуру или гравюру, а иногда и сделать собственный заказ.

По признанию самого Каменского, при построении статьи он не придерживался какой-либо четкой структуры, традиционно связанной с видами изобразительного искусства. Все зависело от благоприятного стечения обстоятельств, позволивших ему посетить ту или иную творческую лабораторию, и от свежести полученных там впечатлений. Современному исследователю, наверное, будет не столь уж интересен анализ творчества художников, проводимый в статье, сколько любопытна сама атмосфера, царившая в мастерских. Наибольшую ценность в работе Каменского представляют перечисления их произведений с указанием, где и у кого они находились на конец 1830-х гг. Многие авторитетные искусствоведы до сих пор считают публикации Каменского серьезным источником для восполнения списков произведений искусства, созданных отдельными художниками<sup>22</sup>. Каменский совершенно верно считал, что важно не только создать произведение искусства высокого уровня, но обязательно следует сделать его достоянием широкой публики. Так, он сожалел, что из-за финансовых трудностей фундаментальный труд В.К. Шебуева «Курс антропометрии и анатомии в рисунках с текстом» не был издан, хотя содержал в себе тот самый «таинственный ключ к верности и академической правильности рисунка, которыми художник владеет в совершенстве»<sup>23</sup>.

Небезынтересно, что все художественные силы Каменский делит на две категории – «предвестников» и «поборников», т. е. основателей того или иного направления в искусстве и их не менее талантливых продолжателей. К последним он относил и известного отечественного гравера Н.И. Уткина. В рамках этой статьи Каменский делает не большой, но насыщенной информацией экскурс в историю развития мирового граверного искусства, подробно останавливаясь на лучших его представителях и раскрывая секреты раз-

---

<sup>22</sup> См.: Круглова В.А. Василий Кузьмич Шебуев (1777–1855). Л., 1982; Принцева Г.А. Николай Иванович Уткин, 1780–1863. Л., 1983; Турчин В.С. Александр Григорьевич Варнек, 1782–1843. М., 1985; Кузнецова Э.В. Федор Петрович Толстой, 1783–1873. М., 1977.

<sup>23</sup> Отечественные записки. 1839. Т. 1, отд. 4. С. 16.

личных его техник. Одновременно он вполне справедливо говорит о близящемся периоде его упадка в России, что было связано как с вытеснением гравюры другими более легкими и менее затратными способами воспроизведения, так и постепенным оттоком желающих посвятить себя этому делу. Неудивительно, что в мастерской Уткина Каменский встречает очень немного новых работ, да и те в незавершенном виде, поэтому он принимает решение вести разговор о гравюрах, созданных им ранее. Автор статьи видит Уткина прежде всего мастером портрета, чей талант может быть сравним из современников лишь с известным итальянским гравером и рисовальщиком П. Тоски. В силу ряда причин Каменский не столь детально останавливается на методе гравирования, используемом Уткиным, не перечисляет имен его учеников и не анализирует подробно работы художника. Однако он, как и раньше, компенсирует эти недостатки внушительным перечнем того, что было создано известным русским гравером.

Несколько позже Каменский посещает мастерскую другого не менее заслуженного художника – А.Г. Варнека. Рассуждая об его творчестве, он в то же время стремится понять феномен «портрета» в изобразительном искусстве. И в данном контексте трудно не согласиться с тезисом автора статьи, что в нем важна не столько точная передача детального сходства, сколько раскрытие внутреннего мира портретируемого лица. «Портретное искусство» некоторое время не воспринималось профессиональным художественным сообществом тождественным другим жанрам живописи, поскольку считалось не столь сложным в исполнении и к тому же находившим спрос у многочисленных заказчиков. Далеко не все академические звания можно было получить за написание портрета. Каменский же стремился поднять на должную высоту портретную живопись, апеллируя как к произведениям лучших мастеров прошлого, так и говоря о ценности этого жанра как такового. Не лишним будет отметить, что Каменский посетил Варнека всего за несколько лет до его кончины, когда лучшие произведения мастера уже были хорошо известны публике. К сожалению, его служебная и педагогическая деятельность теперь не оставляли достаточного времени для творчества. Столь серьезные обстоятельства явились причиной того, что автор статьи обратился к уже созданным произведениям Варнека, перечислив их с указанием имен владельцев. Между тем Каменскому удалось подметить одну очень важную черту живописи Варнека – отсутствие подражания своим предшественникам, что говорило об уникальной индивидуальной манере письма художника.

В отличие от мастерских Уткина и Варнека, где в основном были представлены произведения прошлых лет или незавершенные работы, в ателье известного скульптора, профессора Академии художеств Демут-Малиновского Каменский встречает значительно количество свежих, уже готовых заказов, большинство из которых предназначалось для Зимнего дворца. По собственному выражению Каменского этого скульптора всегда отличали законченность исполнения и совершенство в сочинении. В завершение своего краткого анализа, он традиционно дает подробный перечень работ Демут-Малиновского с указанием в тех случаях, где это следовало, соавторов, литейщиков, а также вида материала, из которого были изготовлены скульптуры.

Третья часть объемной статьи Каменского «Мастерские русских художников» целиком была посвящена творчеству Ф.П. Толстого. По своей сути – это первое столь обширное исследование о нем, снабженное значительным количеством неопубликованных документов, по всей вероятности, хранившихся в личном архиве самого скульптора. Журнальный формат явно не позволил Каменскому сделать полный обзор всего, что было создано вице-президентом Академии художеств. Однако он сосредоточил свое внимание на основных произведениях мастера – это медальоны и барельефы к событиям Отечественной войны 1812 года, русско-турецкой и русско-персидской войнам второй половины 1820-х годов, к поэме «Одиссея» Гомера, а также гравюры к «Душеньке» И.Ф. Богдановича (материалы о последней были перепечатаны из его более ранней публикации, вышедшей в «Художественной газете» в 1838 году). Немаловажно, что Каменский обратил внимание на живописные работы Толстого, которые ранее, по всей вероятности, еще не были предметом детального изучения – это семейный портрет, а также его альбом с рисунками. В отличие от других художников, чье творчество он рассматривал в этой статье, наследие Толстого было представлено не только многограннее, но и серьезно проанализировано с точки зрения выбранного сюжета, техники исполнения, композиции. Публикация о Толстом по праву может считаться одной из лучших исследовательских работ автора.

Очерк об А.Е. Егорове – это один из последних искусствоведческих трудов Каменского, вышедший после десятилетнего перерыва в 1852 году. Как известно, ранее, еще в своей статье «Мастерские русских художников» он уже пытался говорить о творчестве этого живописца. В своей новой работе Каменский сосредоточил свое внимание прежде всего на анализе личности Егорова, на любопытных биографических сведениях, на особенностях творческого метода, на

его психологии и внутреннем мире. Ценность этой статьи состоит еще и в том, что в ее основу положены собственные воспоминания Каменского, сохранившиеся от общения с художником. Кроме того, на данный момент не существует серьезной научной монографии, посвященной известному живописцу, тем ценнее становится эта публикация для современных исследователей.

Интерес русского общества к творчеству знаменитых западных художников традиционно был высок в России. Еще в XVIII веке стали создаваться целые коллекции, включавшие известные шедевры европейского искусства, находившиеся в богатых фондах Эрмитажа, а также в обширных собраниях, принадлежавших русской аристократии. К середине XIX века большинство публикаций о развитии изобразительного искусства за рубежом в основном исчерпывалось иностранными источниками. В.И. Григорович в своем «Журнале изящных искусств» одним из первых стал помещать отдельные, зачастую, компиляционные статьи по этому вопросу. Некоторое время спустя Н.В. Кукольник в своей «Художественной газете» опубликовал целый ряд материалов, посвященных европейскому изобразительному искусству. До сих пор неизвестно, планировал ли Каменский большую серию статей о старых западных мастерах в «Отечественных записках», как это было, например, с публикацией «Мастерские русских художников» или решил ограничиться только одной работой о Рубенсе. В любом случае статья о великом фламандце отличается своей оригинальной структурой, состоявшей из двух частей: первая – это биография великого живописца, вторая – выдержки из его переписки, касающейся изобразительного искусства. По всей вероятности, им был использован сборник Ж.Ф. Боуссарда, вышедший незадолго до этого в 1838 году и вобравший часть эпистолярного наследия Рубенса<sup>24</sup>. Безусловно, в целом, эта публикация представляла интерес не только для простого читателя, но и для историков искусства того времени.

Другим направлением в искусствоведении, которым занимался Каменский, являлись обзоры академических выставок 1839, 1842 и 1855 годов. Ранее уже упомянутая его статья «Выставка русских художественных произведений в Санкт-Петербурге и Риме. 1839» – одна из самых важных публикаций Каменского, она состоит из двух частей – «Живопись» и «Скульптура». Внутри раздела «Живопись» материал расположен в зависимости от ее жанров. В этой работе ему

---

<sup>24</sup> Les leçons de P. P. Rubens, ou Fragments épistolaires sur la religion ... / par J.F. Boussard. Bruxelles, 1838.

не только детально удалось проанализировать заинтересовавшие его произведения, но он еще явился свидетелем создания некоторых из них, как например, копии с полотна Доминикино, исполненной К.П. Брюлловым, что безусловно влияло на качество его обзора. Каменский вполне справедливо высказывает мысль о «равноправном» существовании как самого оригинала, так и его повторения. Таким образом, он считал «копийное искусство» не простым ремесленничеством, доступным любому, обладающему для этого необходимым набором навыков, а настоящим мастерством, требующим большой творческой самоотдачи – «... в такой копии более высокого творчества, более искусства, нежели во всех этих оригинальных картинах, которые меня окружают в залах Академии»<sup>25</sup>, – писал Каменский. Он не может пройти мимо другой работы Брюллова – «Успение Богоматери», в которой его притягивали композиционное решение, выбранное художником, отсутствие общего «земного» плана, что заставляло зрителя сосредоточить свое внимание на облике Божией Матери. В этой же картине Каменским была подмечена и другая черта, свойственная истинно талантливым художникам, – это единство композиционного ряда, не позволяющее произвольную перестановку образов и предметов на полотне. В «Распятии» Брюллова – картине, предназначавшейся для лютеранской Петропавловской церкви в С.-Петербурге, он находит еще одну особенность творчества живописца – выбор самых непростых и трагических событий из Священной и светской истории для своих полотен. И «Распятие» не было исключением. По мнению Каменского, никто еще из художников не изображал Христа в самый момент смерти.

В этом обзоре он касается важной проблемы роли художника в обществе, задач, которые ставит перед ним новая публика. Деятельный век в его представлении – это век холодного прагматизма, в котором постепенно уходит стремление к поиску «идеального» и одновременно появляется чувство «эстетического» разочарования. Все это, безусловно, влияет на требования, которые теперь предъявляются к творцу: он должен быть талантливым профессионалом, превосходно разбирающимся в рисунке и колорите, быть историком, философом, литератором и даже антиквариером. Под последним имеется в виду не коммерческая специальность, а умение разбираться в предметах древности – своего рода синтез музейного работника и археолога. И все эти разноплановые «профессии» хорошо знакомы Брюллову, поэтому Каменский считает его «идеальным» современ-

---

<sup>25</sup> Библиотека для чтения. 1839. Т. 37, отд. 3. С. 27.

ным живописцем, превзошедшим своих предшественников Эпохи Возрождения и Нового времени, что все-таки было не совсем верно. В истории мирового искусства неоднократно встречались многосторонние личности, достаточно упомянуть Леонардо да Винчи. Между тем нельзя не согласиться с автором статьи, что Брюллов очень тщательно подходил к работе над своими картинами, это особенно ощущается в его главном шедевре «Последнем дне Помпеи», где мастеру удалось показать себя не только талантливым живописцем, но и, как тогда говорили, метеорологом, великолепно знающим основы вулканологии. Вообще для Каменского Брюллов – это непревзойденный гений мирового уровня, художник, к работам которого ему хочется не раз возвращаться. «Когда мне скучно, когда пошлая проза жизни томит дух мой своей пустотою, я иду в Академию художеств смотреть на работы Брюллова: они возвышают ум, наполняют душу тихим, сладким, неизъяснимым восторгом, который всегда доставляется созерцанием прекрасного и высокого»<sup>26</sup>, – писал он. Немаловажно, что Каменский рассматривает личность Брюллова не только как художника, но видит в нем большого педагога, способного воспитать целую плеяду будущих молодых живописцев, которым он передаст свой опыт и мастерство.

Среди действующих сил, способствующих развитию изобразительного искусства, Каменский выделяет такое понятие, как «энтузиазм», включавшее в себя как стремление к изучению основ живописи, скульптуры, архитектуры, так и не менее серьезное желание реализации полученных знаний художником на практике. Именно «энтузиазм» прежде всего он ищет в работах учеников Академии художеств, при этом обращает внимание на правильность рисунка и колорит, которые должны соответствовать общей идеи создаваемого произведения искусства. В обзоре Каменский стремится дать сжатую характеристику многим ученическим работам, представленным на академической выставке, замечая в них, в основном, те моменты, которые им наиболее удались. Несмотря на свою лаконичность эти краткие заметки представляют бесспорный интерес для искусствоведов, поскольку далеко не все произведения, рассматриваемые Каменским, сохранились до нашего времени. Кроме того, в этой статье он выступает против нападок, которые были слышны в адрес исторического жанра, считая его не только жизнестойким, но одним из самых продуктивных направлений живописи, что получило свое доказательство в последующие десятилетия. Любопытны умозаключения

---

<sup>26</sup> Каменская М.Ф. Воспоминания. М., 1991. С. 32, 33.

Каменского, касающиеся батального жанра, в частности, на примере работ О. Верне, он выступает сторонником документальной фиксации военных событий без всякого рода метафор и трактовок исторических событий. И в этом плане автор обзора показывает себя скорее приверженцем реалистического направления, нежели традиционной академической живописи. Кроме того, Каменский полагает, что по своей значимости исторический и батальный жанр – равновесны, несмотря на явное несогласие в этом вопросе со стороны значительной части профессионального сообщества художников. Так же, как и его коллега, историк искусства и конференц-секретарь Академии художеств В.И. Григорович, он придерживался позиции точности соблюдения всех исторических деталей на полотне: картина по его собственному суждению есть своего рода документальное свидетельство, запечатлевшее тот или иной момент прошлого.

В обзор академической выставки 1839 года, сделанный Каменским, вошли выдающиеся произведения, созданные в 1830-е гг., – это «Подвиг купца Иголкина» В.К. Шебуева, «Святое семейство» А.Е. Егорова, «Моление о чаше» и «Медный змий» Ф.А. Бруни и др. Среди представителей русской пейзажной школы на первое место он ставит М.Н. Воробьева, с чьим творчеством хорошо знаком, справедливо полагая, что его картины наполнены необыкновенным лиризмом. Здесь же он считает уместным упомянуть об учениках М.Н. Воробьева, получивших от него многое из того, чем владел мастер, и одновременно сумевших сохранить свою индивидуальную манеру письма.

Между тем далеко не все произведения, представленные на выставке, удостоились положительной оценки Каменского, так, например, пейзажи, созданные братьями Чернецовыми, по его мнению, уязвимы с точки зрения выбора натуры, а кроме того и самой техники изображения. В то же время его привлекала живопись И.К. Айвазовского, прежде всего поиском вариативности в написании одного и того же предмета – морской стихии. Однако он советовал будущему великому маринисту избавляться от лишних деталей, избегать вычурности, что делало бы его полотна более цельными и простыми для их восприятия. Несколько настороженно Каменский относится к перспективной живописи, не считая ее отдельным жанром, и полагая, что умение изображать отдельные интерьеры помещений есть лишь навык, необходимый при создании полотен, наполненных по настоящему интересными сюжетами. Среди немногочисленных русских художников, работавших в жанре натюрморта, его внимание привлекли произведения И.Ф. Хруцкого, отличавшиеся детально

выстроенной композицией. Каменскому как критику была присуща и ирония. Так, при обзоре портретов, написанных А.В. Тырановым, им было подмечено, что освещение, выбранное художником, оказалось настолько противоестественным, что один из посетителей выставки, врач-окулист, высказал суждение, что все портретируемые особы явно страдают глазными болезнями и требуют лечения. Совершенно по-иному он относится к творчеству П.В. Басина, в котором высокое качество рисунка было гармонично соединено с правильно выбранным колоритом. Вполне правомерно, что Каменский считает его больше историческим живописцем, нежели мастером портрета. Такое убеждение позволило автору статьи несколько подробно остановиться на произведениях Басина, выполненных на религиозные сюжеты.

Вторая часть этого обзора была адресована скульптуре. Своего рода «изюминкой» этой академической выставки Каменский считает работу П.А. Ставассера «Рыбачок» – одно из лучших произведений русской художественной школы XIX века. Он подчеркивал необыкновенную гармоничность соблюдения правил анатомии и в то же время пластики в фигуре юноши-рыбака. И здесь бесспорно чувствовалось влияние греческих мастеров, хорошо воспринятое скульптором. Однако Каменский всегда стремился к объективной оценке, поэтому и в столь удачной работе критик находит те моменты, которые следовало поправить или изменить. Кроме того, он поднимает немаловажную проблему для скульпторов XIX века – «насмотренность» на живую натуру. Постоянное использование одних и тех же лиц для этой цели не позволяет создать многогранный образ, верно отразить внешний и внутренний мир человека. Здесь же Каменский считает вполне уместным дать совет об отправке пенсионеров не в Италию, а в Нубию и Египет, где для скульпторов можно найти богатый материал в лице настоящих натурщиков – жителей этих стран, но столь дельное предложение не было услышано. Своего рода неисчерпаемым источником для творцов остается наследие Греции, представленное в Академии художеств и в Эрмитаже, которое не следовало оставлять без внимания. Как писал сам Каменский: «Для новейших европейских народов, плотно зашитых в свои уродливые мешки, понятие о красоте природных форм тела составляет только книжное предание: у греков оно почерпалось из прямого и ежедневного наблюдения»<sup>27</sup>. Между тем несколько спорен его тезис, что скульптура остановила свое развитие в период античности и только единичные ее совре-

---

<sup>27</sup> Каменская М.Ф. Воспоминания. М., 1991.. С. 122, 123.

менные образцы могут в какой-то степени приблизиться к работам Фидия и Праксителя. Как известно, лучшие произведения, созданные в пластике во второй половине XIX – начале XX века, нашли заслуженный положительный отклик как у профессионалов, так и у простых зрителей.

Значительная часть этого раздела статьи была посвящена работам Н.А. Рамазанова «Фаун» и «Милон Кротонский». Каменский вполне справедливо отдает должное скульптору в его хорошем знании образов Фавна, созданных античными мастерами, и в то же время находит, что Рамазанов смог по-своему переосмыслить этот мифический персонаж. Именно на Ставассера и Рамазанова Каменский возлагает свои надежды: «Дайте пожить им на светлом солнышке искусств, в Италии: они возвратятся к нам великими художниками!»<sup>28</sup> Несколько более сурово, чем это возможно следовало бы, он отнесся к известной работе Антона Иванова «Игрок в городки», считая, что ее размеры не соответствуют главному замыслу художника. Кроме того, от Каменского не ускользнуло, что выражение скульптуры лишено тех черт, которые свойственны русским атлетам, – необыкновенной удали и веселости, с чем вполне можно согласиться. Несколько более снисходительное суждение было высказано относительно работы другого молодого скульптора К.М. Климченко – «Парис», в которой он подчеркнул тщательность и «вкус» исполнения.

Затем Каменский несколько отступает от основной темы своей публикации и помещает в ней обзор творчества одних из лучших представителей отечественной скульптуры – Б.И. Орловского и С.И. Гальберга. О жизненном и профессиональном пути последнего он говорит более подробно, считая наиболее важными работами Гальберга – «Екатерину II», «Фавна», надгробный памятник Сильвестру Щедрину и «целое собрание» бюстов. Главными чертами произведений скульптора Каменский вполне справедливо полагает его стремление к завершенности выбранного им образа и соблюдение исторической достоверности при работе над материалом. Как известно, скульптурные портреты, созданные Гальбергом, очень точно передают внешний и внутренний мир человека, что говорило о его наблюдательности и знании психологии. Немаловажно, что Каменский поднимает вопрос о сохранности наследия скульптора, так как часть его работ была создана из алебаstra и могла со временем утратиться. В небольшом очерке об Орловском можно узнать любопытные моменты из его жизненного пути, а также получить представление

---

<sup>28</sup> Каменская М.Ф. Воспоминания. М., 1991.. С. 126.

об особенностях творчества мастера. По всей вероятности, это первый опыт биографии скульптора.

Не могли не оставить равнодушным Каменского и работы барона П.К. Клодта. Общеизвестно, что образы лошадей, им созданные, базировались на тщательном изучении натуры этого животного. Каменский буквально осыпал похвалами его произведения, обращая свое внимание прежде всего на особенностях лепки и на верном соблюдении пропорций. Одним из последних, вероятно, чтобы не быть уличенным в «кумовстве», он анализирует новые произведения, созданные Ф. Толстым, – «Дело брига Меркурия», «Штурм Карса», «Взятие Эривани» – все они, посвященные относительно недавним военным событиям, с точки зрения Каменского, были выполнены с большим изяществом и в то же время хорошо понятны даже неподготовленному зрителю.

Несколько субъективно в обзоре он подошел к творчеству иностранных скульпторов – Ф.О. Лемера, Т.-Ж.-Н. Жака, А.-Э.-А. Троду и др., в работах которых он видел исключительно одни только недостатки, что безусловно не соответствовало действительности. Так, сложно согласиться с Каменским относительно его суждения о барельефах Лемера, созданных для Исаакиевского собора в Петербурге. Как известно, барельефы, предназначенные для крупных архитектурных сооружений, композиционно и пропорционально создаются по несколько иным законам, чем обычные произведения в пластике. Это положение им оспаривалось, так Каменский, апеллируя к творениям античности, считал, что произведение искусства должно выглядеть одинаково хорошо с любого расстояния.

«Письмо в Италию» – еще одна статья, посвященная академической выставке 1839 года, облеченная в эпистолярную форму. Послание Каменского было явно обращено к художнику, скорее всего, пенсионеру Академии художеств, уехавшему для совершенствования своего мастерства в Италию. По собственному признанию, Каменскому нужен был диалог именно с начинающим профессионалом, делающим первые уверенные шаги в искусстве и изнутри знающим о традициях своей «домашней академии, а не общественной и всемирной». Свой обзор он начинает с перечисления проектов, созданных тогда еще молодыми мастерами А.И. Резановым, А.И. Кракау, К.И. Реймерсом, А.М. Горностаевым. Особенно его привлекают чертежи и рисунки Горностаева, связанные с реставрацией храма Юпитера и Базилики в Монреале. Созданные им планы и разрезы могли бы способствовать не только изучению этих архитектурных памятников, но и их восстановлению. В пейзажах С.М. Воробьева

и Л.Х. Фрикке Каменский видит больше недостатков, чем достоинств, это в основном касается композиции и выбора колорита. Природа, изображенная в их произведениях, неестественна и лишена настоящей свежести и во многом проигрывает работам М.И. Лебедева. Среди картин, запечатлевших жанровые сцены, внимание Каменского останавливается на работах из малороссийского быта, написанных В.И. Штернбергом, – художником из круга знакомых Т.Г. Шевченко.

Примечательно, как автор статьи подразделяет работы, созданные молодыми художниками. И в данном контексте он пытается не только оценить их навыки, но и изучить психологию творчества будущих профессионалов. Предложенные им четыре категории определялись в зависимости от личного самосознания творца и того влияния, которое на него оказало наследие предшествующих поколений художников. К наивысшей категории, с точки зрения Каменского, могут быть отнесены произведения искусства, которые по своему исполнению сопоставимы с работами зрелых мастеров. Эта «оценочная шкала» вполне применима и в современной педагогической практике.

Каменский явно симпатизировал творчеству Рамазанова, поэтому в «Письме в Италию» он уделяет существенное место его скульптуре «Милону Кротонскому, терзаемому львом», уже рассматриваемой им в более ранних публикациях. В этой же статье Каменский пытается отвести от молодого скульптора целый «ворох» несправедливой критики, раздававшейся в адрес этой работы, и считает важным еще раз остановиться на ее композиционных особенностях и подчеркнуть высокое качество исполнения. Каменский воспринимал «Милона Кротонского, терзаемого львом» как ученическую работу Рамазанова и считал, что в дальнейшем он сможет усовершенствовать свою технику. Время показало, что скульптура Рамазанова заслужила свое место в ряду лучших произведений искусства в пластике, созданных в России в 1830-е гг.

В обзоре академической выставки 1842 года Каменский пытается аргументировано обосновать трехлетний срок ее проведения. Он совершенно прав, противопоставляя выставку в Академии художеств ярмарке или базару: на ней должно быть представлено далеко не все, а только лучшие работы, созданные за этот период. Между тем многие превосходные произведения искусства не имели возможности попасть на трехгодичную академическую выставку, так как оставались у заказчиков. И здесь Каменский поднимает очень важный вопрос об организации частных персональных и групповых выста-

вок, однако, к сожалению, ничего не говорит о механизме их проведения. Кроме того, он несколько расширил рамки своей статьи и включил туда не только описание академической выставки 1842 года, но и провел краткий экскурс о современном положении изобразительного искусства в России. Для этого он посещал выставочные залы Академии художеств, а также творческие мастерские, где можно было увидеть не только законченные, но еще незавершенные произведения искусства. Вероятно, столь свободный доступ был связан с его родственными отношениями с вице-президентом Академии художеств графом Ф.П. Толстым. В своей статье Каменский рассуждает об особенностях современной живописи, главное из которых – гармоничное сочетание грамотного рисунка, колорита и правильного выбора светотени. Между тем его суждение о том, что скульптура «живет у нас растением чуждым нашей почве», – явно не верно, поскольку она к середине XIX века сделала довольно большие шаги в своем развитии. В одной из своих более ранних публикаций Каменский уже высказывал мысль о том, что скульптура как вид изобразительного искусства пережила свой расцвет в период античности, и ее дальнейшее существование возможно лишь в поиске «заимствованных и эффектных сюжетов». Однако в своих рассуждениях Каменский не смог учесть одной важной детали, что развитие любого вида изобразительного искусства – процесс непрерывный, и он может происходить вне рамок и традиций определенного стиля или направления. Так, например, лучшие произведения русской и европейской пластики в определенной степени могут быть сопоставимы с классической скульптурой Древней Греции и Рима. Несколько комплиментарное отношение чувствуется с его стороны в отношении к русской скульптурной школе, которая с точки зрения критика отличалась избранием для своих работ достойных сюжетов. В то же время можно согласиться с Каменским в том, что в России в первой половине XIX века в значительной степени развивалась скульптура, связанная со строительством государственных и частных зданий, что было продиктовано наличием соответствующих заказов. Рассуждения Каменского, касающиеся архитектуры, в основном сводятся к тому, что теперь этот вид искусства гармонично соединяет в себе практическое и эстетическое начало.

Бесспорная ценность его публикации состояла в полном перечне всех произведений, бывших на выставке 1842 года. Первоначально этот список был разделен по видам искусства, а затем по жанрам: живопись (историческая, батальная, пейзажная (сельские и морские виды), бытовая (*tableaux de genre*), портретная); скульптура; архи-

текстура; дагеротипия; граверное искусство; перспективные рисунки. К сожалению, каталог Каменского содержал целый ряд серьезных недостатков: во-первых, часто отсутствовало авторское название произведения; во-вторых, не указывались техника, точный год создания, размеры, местонахождение; в-третьих, сведения о самих авторах – более чем краткие и ограничивались только фамилией, что иногда затрудняет их идентификацию, фамилии иностранных живописцев, скульпторов и архитекторов даны без оригинального написания с неточной транскрипцией; в-четвертых, гравюры, демонстрировавшиеся на выставке, обозначены только перечислением имен их создателей, а также общим количеством, тоже можно сказать о перспективных рисунках, архитектурных программах и дагеротипах. В целом, Каменскому не удалось составить полноценный каталог, однако и в таком виде он безусловно будет интересен для специалистов.

В качестве своего рода приложения к этой статье был помещен довольно содержательный разбор памятника Г.Р. Державину, проект которого принадлежал Гальбергу, а исполнение – молодым талантливым скульпторам Рамазанову и Климченко. Каменский приводит довольно подробное описание этой скульптуры, однако с его точки зрения памятник не дает представления об истинном образе великого поэта. Причина этого кроется в отсутствии первоначальной модели, а также в том, что Гальберг не имел большого опыта в создании монументальной скульптуры. Работа Рамазанова, напротив, была признана им удачной. Любопытен тот факт, что голова Державина лепилась с прижизненного бюста, созданного Я.И. Рашеттом. Каменский совершенно прав, когда полагает, что традиция воплощения известных деятелей современности в древнегреческих одеждах требует пересмотра: памятник должен отражать человека и ту эпоху, в которой он жил. В качестве примера им были приведены, с одной стороны, памятники М.Б. Барклаю-де-Толли и М.И. Кутузову Б.И. Орловского, а с другой, – А.В. Суворову М.И. Козловского. Этому же принципа уже давно придерживались европейские скульпторы, которому необходимо было следовать. Как писал сам Каменский: «Запад во всем был нашим учителем; положим и в этом случае надежду на него и на будущее»<sup>29</sup>.

Последняя искусствоведческая работа Каменского была посвящена академической выставке 1855 года. Несмотря на то, что его статья вышла позже, чем следовало, она содержала в себе под-

---

<sup>29</sup> Русский вестник. 1842. № 7–8. С. 19.

робное описание того, что он увидел в залах Академии художеств. Свой обзор Каменский построил, по собственному выражению, «по родам и видам искусства». По традиционной академической иерархии жанров на первое место он поставил историческую живопись. На выставке было представлено внушительное количество работ и Каменский стремился дать краткую, но точную характеристику наиболее интересных из них. Ранее приобретенный опыт, позволявший разбираться в произведениях изобразительного искусства, помог Каменскому разглядеть будущих талантливых художников – К.Д. Флавицкого и Н.Н. Ге, последнему он предсказал академическое звание профессора. В своем обзоре Каменский вполне верно отмечает, что батальная живопись представлена на выставке слабо, единственным достойным внимания произведением этого жанра он называет полотно М.О. Микешина.

Значительное распространение в середине XIX века стала приобретать портретная и жанровая живопись, что не могло не отразиться и на этой академической выставке. Каменский пытается, как и в более ранних работах, определить роль портрета в истории мировой живописи, однако, в отличие от других своих коллег, он не был и против введения дагеротипии. В то же время Каменский отмечает, что современный портрет, отказавшись от излишнего официоза, лучше стал передавать человеческую натуру. Иногда Каменский сравнивает произведения русских художников с работами лучших западных мастеров, считая методы их работы эталонными. После обзора пейзажной живописи, представленной картинами И.К. Айвазовского, К.П. Брюллова, А.П. Боголюбова, братьев Чернецовых, он обращает свое внимание на натюрморты и гравюры, которые оказались настолько малоинтересными с художественной точки зрения, что Каменский посчитал излишним на них подробно останавливаться. Говоря об архитектурных проектах, он вполне обоснованно сомневался: насколько здания, изображенные на акварельных рисунках, могут быть реально построенными или так и останутся лишь творческими фантазиями. Действительно, талантливый проект еще должен быть востребован обществом, только тогда он имеет серьезный шанс на свое воплощение в жизнь, именно этого часто не хватало большинству работ начинающих архитекторов – выпускников Академии художеств. Часть обзора академической выставки, связанной со скульптурой, в основном, была посвящена творчеству Н.С. Пименова, в работах которого он не без удовольствия отмечал естественность поз, верность композиции, экспрессию. Вообще его произведения в пластике он ставил в пример современным скульпторам. В завер-

шение своей статьи ее автор отдал должное Николаю I, скончавшемуся в год проведения академической выставки, и его вкладу в развитие русского искусства.

Настоящий сборник включает значительную часть работ Каменского, связанных с изобразительным искусством, снабжен примечаниями и именованным указателем, что во многом поможет читателям лучше ознакомиться с его наследием.

*Н. Беляев*

*Душенька.*  
*Сочинял и рисовал граф Ф.П. Толстой*<sup>30 31</sup>

Мы видели это новое, совершенно оконченное уже произведение нашего отечественного таланта, хотя и составляющее еще тайну художника для многих любителей изящного; мы прочли в очерках классическую поэму, где каждый рисунок сам по себе есть уже живо, верный, характеристический эпизод греческого мира; где каждая группа, каждая поза есть сама грация, где каждая линия звенит звучным гекзаметром.

«Классическая поэма в очерках, – это что-то новенькое», – скажут нам. Да, столь же ново, как и библейская легенда, олицетворенная и чуднопроявленная в картине медного змея<sup>32</sup>; как и пятый акт драмы древнего мира, перипетия его падения в последнем дне Помпеи<sup>33</sup>...

«Помилуйте, мы смотрели на Флаксмана<sup>34</sup> и видели одну только пробу, попытки, как бы в очерках передать нам Гомера<sup>35</sup>, Гесиода<sup>36</sup>, Эхила<sup>37</sup>...»

Кто говорит так даже и про Флаксмана, тот его не видел или не понял; потому что и в Флакмане ясно уже проявление идеи, а не образа, сознания, а не подражания духа, Греческого мира<sup>38</sup>, а не стихов Гомера и Эхила.

<sup>30</sup> Толстой Федор Петрович (1783–1873) – скульптор, живописец, рисовальщик, профессор, вице-президент ИАХ, автор иллюстраций к поэме «Душенька» И.Ф. Богдановича (1820–1833).

<sup>31</sup> Художественная газета. 1838. №17. С. 533–540.

<sup>32</sup> Вероятно, здесь речь идет о полотне Ф.А. Бруни «Медный змий», первые наброски для этой работы были сделаны еще в 1827 году, а завершена картина была в 1841 году.

<sup>33</sup> Имеется в виду «Последний день Помпеи», созданный К.П. Брюлловым в 1830–1833-е гг.

<sup>34</sup> Флакман Джон (1755–1826) – английский скульптор, живописец, гравер, искусствовед.

<sup>35</sup> Гомер (VII в. до н.э.) – древнегреческий писатель.

<sup>36</sup> Гесиод (VIII–VII в. до н.э.) – древнегреческий поэт.

<sup>37</sup> Эсхил (525–456 до н.э.) – древнегреческий драматург.

<sup>38</sup> Хотя и из этрусских источников. *Примечание П.П. Каменского.*

Перед нами шестьдесят два очерка Душеньки графа Федора Петровича Толстого.

Едва ли в области символистики найдется миф обширнее, многостороннее мифа Амура и Психеи, вряд ли человечество всех времен создало и рассказало нам аллегорию остроумнее, лучше изобретенную, проще и изящнее по своей оболочке – аллегории приключений Психеи. Ее создание современно идеям первобытным<sup>39</sup>, современно первому сознанию человека своего духа с материей, природою и внешним миром<sup>40</sup>. Но Луций Апулей<sup>41</sup> не был его творцом<sup>42</sup>; первый ограничил его в формы рассказа и сделал из него лучший, может быть эпизод, своих превращений, первый приютил его в Греции, подкинул греческой мифологии и заставил последнюю усыновить Амура и Психею, как детей достойных Олимпа греческого. С тех пор не

---

<sup>39</sup> Можно безошибочно предполагать, что миф Психеи есть верное изображение человека неверующего и человека, посвященного в таинства; без руководителя он теряется в изысканиях, а чтобы быть посвященным, он должен подвергнуться испытаниям. Психея прибегает к четырем стихиям, и нисходит в ад, умирает, чтобы воссоздаться от жизни вечной. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>40</sup> По мнению Фабия Плансиада Фульгенса [Фульгенций Фабиус Плансиад (VI в.) – латинский грамматик и мифолог – *Н.Б.*], город, где жила Психея – мир ... Царь и Царица – Высочайшее Существо и Материя. ... Три дочери – тело, воля и душа. ...

Другие думают, что три сестры выражают три вида души человеческой, принятые в мистической философии древних: *irascibilis* (воздух палящий), *concupiscibilis* (материальной, или земной) и Психи (дух мыслящий), – луч, происходящий от Бога, от света вечного. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>41</sup> Точнее, Апулей (124/125–?) – древнеримский писатель, философ, поэт, ритор, автор «Сказки об Амуре и Психее» - одной из новелл его романа «Метаморфозы».

<sup>42</sup> Отдаленность времени изобретения мифа Психеи подтверждается многими памятниками, древнейшими своим происхождением, нежели произведение Апулея: Флорентийская группа, знаменитый Капе Мальборуга, – работы Трифона Афинского, множество камней, барельефов, изображающих соединение Амура и Психеи (смотри Беллори, Маффея, Винкельмана), гораздо древнее золотого осла Апулея, но обстоятельства и эпизоды истории Психеи, ее сошествие в Ад, ее смерть, превращение, видимо относятся к таинствам древних и никем не могли быть рассказаны столь верно, как посвященным в них, что безошибочно и можно приписать Люцию Апулею, Платонику и посвященному (*initié*); – но ни как не должно видеть в самых даже чувственных и соблазнительных его представлениях как бы сатиры на священные обряды; – жизнь строгая, умная, трудолюбивая Апулея совершенно убеждает в противном. *Примечание П.П. Каменского.*

было века, который не призадумался бы над этим мифом древнего мира: с легкой руки Апулея есть более сорока чисто литературных произведений, темой которых Амур и Психея, – кто переводил только Апулея, кто шутил над ним, или вместе с ним; Мольер<sup>43</sup> сделал трагедию-балет, Лафонтен<sup>44</sup> рассказал сказку, Богданович<sup>45</sup> написал юмористическую эпопею. Ни одно из изящных художеств не прошло мимо мифа Амура и Психеи: Рафаэль<sup>46</sup> раскидывал свои дивные фрески, вдохновенный его символическим значением, сохраняя всю обольстительную роскошь сказаний Апулея, подделываясь под требование своего века, выраженного требованием папы...: ... Канова<sup>47</sup> рубил свою мраморную группу, проникнутый греческим сознанием этого мифа; а если взять древность, то не было, может быть, ни одного общественного и частного здания в Греции, где не представлялись бы или группа, или барельеф с изображением Амура и Психеи, везде и всегда охотно рассказывали, писали, рисовали и вырубали их и нигде, и никогда не отступали от главного тона, единожды принятого Апулеем, никто не дерзал выбросить этот миф из колыбели, в которой он убаюкивал его; Греция навсегда осталась сценою его проявления.

Давно посетила мысль и нашего отечественного художника олицетворить в очерках эту поэтическую аллегория, эту жемчужину древнего мифического мира. Много было общего и в его характере, и в его грации ума, чувств, и в его совершенно особенном эстетическом направлении с этою мыслью, и от того-то он так охотно и сроднился с нею. Избрав себе также Грецию поприщем проявления своей поэтической идеи для обычаев, костюмов, украшений, он взял самый блистательный век Перикла<sup>48</sup> и, сохраняя всю легкость, чистоту, идеальность мифа, он облек его в самую роскошную богатую внешность.

---

<sup>43</sup> Мольер (Поклен Жан-Батист) (1622–1673) – французский комедиограф, трагедия-балет «Психея» была создана им совместно с П. Корнелем и Ф. Кино в 1671 году.

<sup>44</sup> Лафонтен Жан де (1621–1695) – баснописец, автор повести «Любовь Психеи и Купидона» (1662).

<sup>45</sup> Богданович Ипполит Федорович (1744–1803) – поэт, автор «Душеньки» (1773), созданной под влиянием повести Ж. Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона».

<sup>46</sup> Рафаэль Санти (1483–1520) – итальянский художник.

<sup>47</sup> Канова Антонио (1757–1822) – итальянский скульптор, живописец, автор скульптуры «Амур и Психея» (1787–1793).

<sup>48</sup> Перикл (ок. 490–429 до н. э.) – политический деятель Афин.

Много изучения, классического чтения, художественной приглядки и внимательного пересмотра того, что сделано и писано было об Амуре и Психеи, требовало новое предприятие графа Толстого, но он преодолел все эти препятствия и окончил наконец двадцатилетний труд свой. Самобытное, изящное, отличное художественными совершенствами создание; Душенька готова.

Содержание и вообще, и в частных случаях этого эпизода мифологии древнего мира известно более или менее всем; мы не станем его рассказывать. Объем журнала также не позволяет нам распространиться в особенности и о каждом очерке графа Ф.П. Толстого, но мы не можем отказать себе в наслаждении проследить за развитием художественного интереса этой эпопеи в очерках и вместе назначить те точки или, говоря ближе к делу, те очерки, которые как бы составляют главные части поэмы, – моменты начала интереса, его усиления, как бы умышленного, но вместе искусного приостановления и наконец полного, совершенного развития.

Земля и небо на сцене, люди и боги, действующие лица, и художник в первом уже очерке знакомит вас с миром греческо-человеческим, со страной, где совершается действие, сохраняя при общем характере Греции особенное значение каждого лица по сюжету.

За большим столом, уставленным цветами, фруктами, блюдами, классически верно изображенными, сидит греческий царь с царицей, отец и мать Душеньки. Две другие дочери по характеру завистливые, злые, мстительные, с выражением на лицах их отрицательных качеств души судят тут же, перешептываются... невыносимы для них ласки отца к любимой им дочери, ненавистной для них сестры, восхитительной Душеньки. Царь у себя в доме, в кругу родных, друзей, но греческий царь; и взглянули бы вы на стены обеденной залы – статуи, фрески, барельефы, которыми они украшены, или ткани вавилонские и персидские с симметричными узорами, которыми они обвешаны, и вы поняли бы всю роскошь греческого мира, всё изящество домашнего быта богача грека в век Перикла.

Но Душенька видна и здесь уже, это идеальная красавица, которой суждено соперничествовать с Венерой, сбить с толку греков, заставить их позабыть свою богиню красоты и почтить ее первенством, Бой неровен, но верен, скромность и невинность на стороне Душеньки, и эти отличительные черты ее красоты схвачены художником и нигде не теряются им из виду. Везде является Душенька, как и следует героине поэмы; более чем в сорока очерках вы видите ту же самую Душеньку, но это не портреты с первого ее изображения, а портреты с идеи Душеньки.... Не так поставлена, не так посажена,

не так занята, не тот контур, не те глаза, не тот облик, не тот костюм Душеньки, но та же Душенька... и здесь мы не можем не удивляться гениальной талантливости художника, при всей неизбежности, казалось бы, впасть в однообразие, умевшего не только быть разнообразным, но и необыкновенно последовательно возрастающим. Вы видите, что с каждым очерком ее характер, ее скромность, ее невинность как бы более и более идеализируется; где же конец этому постепенному идеальному совершенствованию? – там, где душа срета-ет свою родину – в небе ... в последнем очерке Душеньки в Олимпе богов.... О! как глубоко постигнута художником идея мифа Амура и Психеи...

Душенька хороша, Душенька восхитительна (мы соединяем 2-й и 3-й очерки), все с ума сходят по Душеньке, все ей поклоняются, даже Зефиры начинают заигрывать с нею: эти греческие боги второго порядка увидели ее и полетели к ней на встречу с жертвами, с цветами; кто с вазой, кто с корзиной крутится около нее, кто целует ножки, кто завивает, кто развивает ей косу – суматоха! В греческом небе тревога... сведали боги про Душеньку... Венера видит себя оставленную, брошенную; земля позабыла про нее, жертвенники погасли, жрецы не служат, люди не поклоняются и паук, заткавший паутину в 4 очерке, на одном из треножников прекрасно заканчивает эту картину запустения храма Венеры и равнодушия к ней ее поклонников. В самой Венере<sup>49</sup> вы видите оскорбленное божество языческого мира, – это не девственница Венера, но и не обольстительная Киприда, – это раздраженная и гневная богиня Олимпа. И к чему не прибегает задетое самолюбие красавицы (очер. 5.6.7.8) коварство и ложь ее, сотрудники и боги уступают ее просьбам. – Душенька обречена жертвой. Здесь нельзя не восхититься изобретательностью, с которою передано художником это начало как бы временной борьбы неба с землею, его отчетливостью и знанием, с коими одно принимает у него формы другой. Поезд Венеры к Амуру на колеснице, влекомой Зефирами, выполнен с невероятною легкостью, а ее возвращение по морю в Цитеру – со всей роскошью и богатством, представляемыми этою стихиею.

Воля Оракула объявлена, Душеньку везут к скале<sup>50</sup>, где она найдет своего нареченного. Поезд, назначенный царем, и проводы

---

<sup>49</sup> Чувственное начало, выведенное Апулеем, обозначающее эпоху его отступления от школы Платона [Платон (427–347 до н. э.) – древнегреческий философ – Н.Б.]. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>50</sup> Эмблема трудностей добродетели. FULGANCE. *Примечание П.П. Каменского.*

Душеньки составляют последовательных пять очерков. Люди, кони, колесницы, убранства, порядок шествия переносят вас совершенно в Грецию, вы видите ее во всем – и в складках хламиды жреца, и в посадке всадника, и в атлетических формах какого-нибудь носильщика<sup>51</sup>. Душенька на скале. Ночь в образе, страшнее которой мы ничего не знаем во всех очерках, виденных нами, того же содержания. Но при всем ее ужасе ничто не оскорбляет зрителя. Разыгрывается тема странного, и каждая чёрточка есть уже чудовище, а и тут воображение художника не выходит из границ вкуса и благородства.

Душеньку подхватили Зефиры и унесли (очерк 18)... а куда? В над-мир... Здесь нельзя не обратить внимания на изобретательность художника: из над-мира он сделал новый мир, новый сад<sup>52</sup> наслаждений, населив его растительную природою Америки, которая в эпоху древнего мира, и в особенности греков, была точно каким-то над-миром.

Душенька в чертогах над-мира, но это не хрустальные замки Шехерезады, Черномора, Фей, не грань и радужные переливы восточной фантазии, – нет, фантазии, но греческой, или лучше сказать, сдерживаемой классическим изучением изящного мира греков.

Душенька в купальне (очерк 20), Душенька в зеркальной комнате (очерк 21), Душенька за обедом у Амура, Душенька в уборной, Душенька в спальней... Сколько здесь истины, по идее, истины изученной, – сколько игривости по выполнению.

Душенька в объятиях Амура<sup>53</sup> (очерк 26). Занавес с облачного ложа вместо столпов держится Зефирами и под ней как роскошно млеет роскошная группа...

Душенька среди игр и забав смотрит на представление Эсхиловой трагедии Зефирами: (очерк 28) Орест – Зефир! Электра – Зефир в греческом платье! Но как все выполнено! ...

Следующие очерки, до 36-го, это – живой рассказ и характеристическое изображение всех козней и хитростей сестер Душеньки, которые взялись сгубить ее; земля как бы заодно с небом действует на гибель обреченной жертвы; и здесь точно так же нельзя не увлечься искусством, с которым одна сочувствует другому, является наобо-

---

<sup>51</sup> Прекрасный сюжет для длинного барельефа. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>52</sup> Наслаждения добродетели. FULGANCE. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>53</sup> Сочетание Амура и Психеи, это сочетание души с добродетелью – (FULGANCE). Это любовь и мудрость Сведенборга [Сведенборг Эммануил (1688–1772) – шведский философ, теософ-мистик, математик, астроном – Н.Б.]. *Примечание П.П. Каменского.*

рот земля на небе, как умел высказать художник, мы этого не знаем, но оно есть: сестры в гостях у Душеньки и видно, ясно видно, что они не на своем месте. ...

Удалась интрига. – Душенька в разладе с Амуром<sup>54</sup>, преследуется его заповедью, гонима, переносит все унижения, всю пытку обманутой невинности, скромности, сведенной с пути истины. Здесь каждый очерк сам по себе уже эпизод, но тесно связанный с целым, стремящийся к главной идее, – везде Душенька, и сколько кротости, смирения в ее позах, в ее движениях, сколько горести в ее распростертых иногда объятиях. В очерке (40), – где она просит смерть о смерти, – увлеченные ею, ее мольбами, воплем, высказанным ее постановкой. Мы позабыли было о втором лице, составляющем эффектную, красноречивую группу, – о смерти, словом, но взглянув на нее, невольно были поражены художнической находчивостью творца Душеньки: скелет не составит группы с живым человеком. Художник знал это и, спрятав смерть под царскую порфиру, нарядив ее в корону и вооружив косою, как изображали греки, уклонился от неизбежного почти безобразия, которое непременно оскорбляло бы глаз и вкус зрителя.

Очерки, изображающие моменты безнадежности Душеньки (41.42.43), где она является изолированной фигурой, так заняты, так полны ею, что, кажется, слышишь, кажется, читаешь монологи отчаянья, раздирающие душу героинь классической драмы.

Очерки с 50 по 60, в которых является Душенька рабою Венеры, где каждый шаг ее сопровождается опасностью, кажется, даже неизбежную гибелью, так живо и тепло олицетворяют это состояние незаслуженного уничтожения, что невольно соболезуешь, горюешь о Душеньке.

Но недолго небо бывает несправедливым, – еще очерк – и Амур у ног Душеньки, – другой, – и перед глазами вашими Олимп богов во всем его блеске, во всем величии; Душенька на руках Амура входит в горние пределы мифического мира.

Здесь оканчиваем взгляд наш на Душеньку графа Ф.П. Толстого. Мы бы хотели всегда говорить, мечтать и созерцать это изящное произведение, – конец наслаждения истинно прекрасным в самом прекрасном – а где оно? ...

---

<sup>54</sup> Амур – бог добра и зла, наводящий душу на то и другое. *Примечание П.П. Каменского.*

*Выставка русских художественных произведений  
в Санкт-Петербурге и Риме. 1839<sup>55</sup>*

*Статья первая*

**Живопись**

Я видел эту копию с Доменикинова<sup>56</sup> Иоанна, еще в мастерской Брюллова<sup>57</sup>, еще вначале, когда знаменитый художник угадывал самый способ подмалевки учителей и учеников болонской школы, подготавливая живую, дышащую прозрачность колорита, которым так видимо отличается любимое дитя творческой кисти Доменикина; любимое потому, что раз создав его, Доменикин повторял потом во многих своих произведениях, с небольшими изменениями: иногда турбан на голове и другое платье, но никак не другие даже складки этого платья составляли всю разницу; вдохновенное лицо, поза фигуры, положение рук, самое соотношение драпировки с целым оставались всегда в том же виде. Чуден труд великого художника, взявшегося передать точь-в-точь заветное, любимое создание своего великого предшественника! Я не видал, как гений создавал на полотне ангельскую идею этой пророческой головы, но видел, как гений воссоздавал ее, как он проникал в недра ее, как он ею одушевлялся. Он выпивал эту идею из бессмертного полотна, как радуга пьет воду из великого моря, вобрал её всю в себя, был полон ею, и вдруг излил ее, с молниями огня небесного, на другое полотно, которому тоже суждено быть бессмертным. Брюллов работал, а у меня пот каплями выступал на лбу. Есть много прекрасных копий со многих прекрасных произведений; но вам почти всегда говорят: «Это не то; посмотрите оригинал...» Многие видели оригинал Доменикина, все видели копию Брюллова; я видел и то и другое рядом, и поверял в продолжение целых часов, – мало сказать, сходство, – тождество двух этих чудных картин, и врознь и вместе, тождество впечатлений. Как совершается сочетание красоты земной с вдохновением свыше? где ключ к этому таинственному браку? Он здесь, в картине Доменикина, и в копии Брюллова. Смотря на последнюю, я позабываю о существовании

---

<sup>55</sup> Библиотека для чтения. 1839. Т. 37. Отд. 3. С. 25–56, 120–142.

<sup>56</sup> Доменикино (Доменико Цампери) (1581–1641) – итальянский живописец.

<sup>57</sup> Речь идет о полотне Доменикино «Иоанн Богослов», копия которого была выполнена К.П. Брюлловым в 1839 году специально для Академии художеств.

первой; глядя на первую, я сомневаюсь в возможности существования второй, но копия Брюллова разрушает сомнение, и я вижу опять тот же тип идеальной земной красоты, ту же религиозную задумчивость во взоре, то же торжественное спокойствие в позе. Иоанн на земле, но очи его витают далеко в апокалипсическом фирнаменте.

Есть мир тончайших линий, «волосков», можно сказать, и прекрасного вообще, в природе, уловленный уже в определенные образы искусства, но которого видение дается не многим. Все сотворенное, то есть, все прекрасное, очертано ими. Чувствовать эти незримые линии, усваивать их себе, переносить на полотно, находить потом их соотношение с располагаемыми тонами и красками, особенно с красками, которые лежат тороватыми массами на палитре каждого живописца, хотя для одного они – цветы радуги, а для другого только окиси металлические; приводить потом весь этот процесс творчества в гармонию с собственной идеей или с идеей оригинала, с которого делается копия, в производимой копии постигнуть вполне характер великого художника и его произведения – о! это удел не многих из титанов искусства. Брюллов – настоящий титан.

Смотря с этой точки на копию Брюллова с Доменикина, мы увидим в ней не один только плод труда искусного копииста, а результат изучения идеи в полном ее объеме и воссоздания духа, чувства, творчества и художественного механизма одного из увенчанных потомством гениев живописи. Не постигаешь, право, несмотря на всю видимость, как кусок полотна, исписанный мумиею, преобразился под магическою кистью художника в такое удивительное произведение, и как в этом совершеннейшем идеале копий, назначенном сохранить один из совершеннейших идеалов оригинальных созданий, мог быть рассчитан даже самый возраст картины, самый выцвет красок, наперекор все сокрушающему времени!

Я начал с копии, потому что в такой копии более высокого творчества, более искусства, нежели во всех этих оригинальных картинах, которые меня окружают в залах Академии. Для меня нынешняя выставка начинается с этой копии. И, полюбовавшись на нее, я оставляю залы и иду в мастерские Брюллова преследовать ту же творческую мысль в других его работах.

Дивный аккорд, полный жизни и небесной радости, раздался вокруг меня и долетел на крыльях слуха в глубину души моей при первом взгляде на это «Успение Богоматери». Разверзлись врата неба; вся картина занята его таинственным величием; нет земли, нет групп людей, напоминающих о земле; одно только небо, и посреди его Пречистая Дева, несомая ангелами в горние пределы. В ней, однако ж,

дышит, движется сила собственного полета. Ей не нужна помощь сил небесных. Она точно летит; вы почти не видите, как она подымается на холсте выше и выше. Какое торжественное спокойствие в этих небесных линиях! Какая святость в этом божественном лике! Да, святость: я не умею назвать иначе того сверхъестественного выражения, которое Брюллов умел придать лику Богоматери. Этот чистый, прозрачный, эфирный, безмятежный лик выше всего, что я знаю в живописи. Впечатление, которое он оставляет в зрителе, неизъяснимо никакими словами: благоговение наполняет сердце, колени гнутся, молитва готова вырваться из уст. Это действительно Пречистая! Кажется, как будто чистота Ее сообщается даже всем этим небожителям. В ясном, прямом, открытом взоре архангела Гавриила отражается непорочность Девы. Ангел направо, обернувшийся к ней, с восторгом созерцает на ее светлом челе тайну преображения. Серафимы в глубине картины, залитые сиянием от лика Богоматери, знаменуют сцену божественного события. Херувимы внизу превосходно довершают общую группу облаков, на которых несется Богоматерь, как бы окрыляя самые облака своим полетом.

От главной, торжественной идеи картины, – тихого восторга радости Богоматери, срастающей снова объятия своей предвечной родины, радости, дышащей в ее взорах, – до темных пятен на крыльях херувима, все здесь вошло в общую гармонию целого: нарушите что-нибудь хоть на одну линию, и все изменится. Такие нарушения всегда губельны в произведениях колоссальных талантов. В картинах посредственных художников передвигайте части как угодно: главная мысль, если только она есть, ничего не потеряет; здесь же все так на месте, каждая часть так соединена чувствительнейшими нервами с целым, все так рассчитано, и рассчитано прежде нежели кисть тронулась полотна, что самая незначительная перемена уничтожила бы половину эффекта. Таков был всегда обычай великих художников: Рафаэль и Рубенс<sup>58</sup> подходили готовыми к холсту.

Удивительная красота всех этих лиц, их выражения, расположение фигур, освещение, колорит, и наконец общий эффект, все здесь сверхъестественно и свидетельствует о неизмеримом могуществе воображения, чувства и исполнительных сил художника. Я почти ставлю эту картину выше «Последнего дня Помпеи»: по крайней мере, из двух я взял бы эту. Брюллов возвысился в ней до вершин искусства.

Но весьма ошибочно заключал бы тот о деятельности, ходе и состоянии искусств в последнее трехлетие, кто стал бы судить об этом

---

<sup>58</sup> Рубенс Питер Пауль (1577–1640) – фламандский живописец.

предмете по картинам, которые можно видеть в стенах Академии. Самые замечательные произведения наших художников не выставлены: они уже занимают в городе те места, для которых были написаны так, что и невозможно было принести их на выставку. Поэтому я без спросу буду переходить из Академии художеств в разные здания, всякой раз, как вспомню о не выставленных трудах какого-нибудь художника. Вот, например, вторая колоссальная картина Брюллова, «Распятие»<sup>59</sup>, в алтаре новой Петропавловской лютеранской церкви. По характеру производимых впечатлений она совершенно отлична от предыдущей.

В этой картине другое чувство, другая идея были двигателями кисти художника. Тяжкая минута жизни человечества совершается перед глазами вашими: все проникнуто, все сочувствует великой жертве Богочеловека; весь этот холст звучит печальным отголоском последнего вздоха Сына Божия, за грехи наши на кресте пожренного. Какая строгая, можно сказать, какая страшная гармония частей! Ни одно лицо, ни один тон, ни один поворот, ни одна даже складка не колет глаз, не нарушает впечатления благоговееющей скорби, которою невольно переполняется душа. И какая минута! Этот последний вздох Христа, с которым сливается все живущее на земле, все движущееся в картине, – что может быть глубже, важнее его, и в духовном, и в художественном значении? Обыкновенно изображают Богочеловека на кресте или умершим уже, или страдающим еще; никто не дерзал олицетворить в образе самый момент смерти. Смелая кисть Брюллова бросила сверху свет замиравшего тоже солнца на торс Распятого, отворила слегка уста Его, оживила взор и лицо последним пламенем жизни, и совершила несовершенное дотоле. Брюллов любит избирать самые трудные моменты, быть может для того, чтобы показать всю силу своего гения и искусства в победах над ними. Нельзя не удивляться также исторической верности характера Марии, относительно возраста и положения, этой немой скорби ее как матери, этим застывшим слезам в очах, потом стоическому выражению головы Никодима, потом проблескам торжествующего сознания божественности Распятого в чертах лица Иоанна, красноречиво высказывающих его обет идти по следам Христа и проповедовать слово Его человечеству; наконец Магдалине, которая, в порыве неутолимой печали, как бы стремится задержать еще на мгновение последнее дыхание горячо любимого Спасителя.

---

<sup>59</sup> Картина «Распятие» была создана К.П. Брюлловым в 1838 году, ныне находится в ГРМ.

Было время, была эпоха, и несомненно самая блистательная в искусстве живописи, когда знание или, лучше сказать, чувство красоты в линиях составляло уже колоссальную славу живописца: другой в то же время отличался своим необыкновенным колоритом и надевал уже венец бессмертия; третий удачно освещал свои картины и был убежден, что его не позабудут: немного мысли, немного идеи, сочинения и изучения, к этим необходимым условиям живописи, и слава живописца, не только увлекала все современное, но даже поглотила и грядущие века, и всех художников, которым суждено было явиться их представителями, Наш век, холодный, разочарованный, арифметический, далеко нехудожественный, век без энтузиазма, без преданности идеальному, не чувствуя порядочно ни одного из этих трех условий, требует однако ж всех их вместе; требует, чтобы живописец был и рисовальщиком, и колористом, и оптиком, да еще и философом, и историком, и антикварием, и, если не полным литератором, по крайней мере драматическим писателем в своих картинах; мало того, требует, чтобы он был декоратором, и без кенкетного<sup>60</sup> света так освещал свою картину, чтобы она срывалась с полотна, дышала воздухом, толпилась и делилась группами, двигалась, не полотняною, а живою драмою земных и неземных существ. Одним словом, паровой и железный век наш требует вещи невозможной, то есть, такого соединения разнородных совершенств, какого не видим нигде, ни даже в Рафаэле или Микель-Анджело<sup>61</sup>. Между тем, к удивлению всех, невозможная вещь осуществляется: как бы в угоду своему равному и прихотливому веку является художник, удовлетворяющий щедрою рукою все его требования. Брюллов чувствует красоту линий до микроскопической утонченности и всегда найдет ее, даже в самом безобразии; колорит его раскидывается таинственным букетом Рубенса, где розы цветут розами, и закругливается до осязаемой вещественности: тайны освещения постигнуты им в высшей степени: как в колорите живет он дружно с гармонией цветов радуги, так в освещении – с лучом солнца, в линейном отношении луча, и не пользуется им зря, без разбору: всегда есть причина, ясная и уклонная, его освещению. И не в одной только природе, не в одном видимом мире находит он его: иногда таинственный смысл Священ-

---

<sup>60</sup> Кенкет – вид масляной лампы, где горячее вещество располагалось выше фитиля. Она была изобретена французским химиком Д.Л. Простом в 1780 году.

<sup>61</sup> Микеланджело Буонарроти (1475–1564) – итальянский скульптор, архитектор, живописец.

ного Писания сыплет мириады блесток таинственного освещения на его картины. Например, в Святой Троице, третьей большой картине Брюллова, которая еще находится в его мастерской: Саваоф с огненным и торжественным взором Творца, Христос с трогательным выражением сердца отстрадавшего, знакомого с земным горем и несправедливостью человек, забывшего горе, простившего несправедливость, и страдающего о слабости людей среди незыблемого спокойствия небес, которое так величественно отражается на лице этой чудесной фигуры, освещаемом сиянием Святого Духа, реющего над ними. Мысль великого живописца-поэта уже вышла из хаоса и разоблачилась. Нет ничего мирского, мелочного в этой картине; нет этой житейской беседы между двумя главными фигурами, которую часто влагали в их божественные уста художники, даже выходившие из ряда обыкновенных; все спокойно, возвышенно, небесно, все соответствует высокому предмету картины.

Я не стану разбирать Брюллова, как философа, наблюдателя, историка, антиквария, поэта. Это значило бы разбирать каждую фигуру его картин с тысячи различных сторон. Более всего, даже более дивного могущества в создании и исполнении, удивляет меня в его картинах бесконечное разнообразие этого ума, одного из тех исполинских умов, которые рождаются нарочно, чтобы производить «Илиады» или «Последние дни Помпеи». Каждая фигура его есть плод глубокого философского наблюдения, чудное предвидение истины движет его кистью, и, новый Тициан<sup>62</sup>, он, особенно в портретах, не пишет глаз, а пишет взгляд человека, взгляд, одушевленный внутренним миром характера, мыслей, привычек и страстей изображаемого лица. Как историк и антикварий, он давно уже одержал пальму победы в «Последнем дне Помпеи», где изучены не только век, факты, люди, вещи, но где показаны даже тайные нити их соотношений между собою, характер общества, его страдания и надежды. Брюллов раскинул в этой картине картину борьбы мира древнего, идолопоклоннического с новым христианским миром в самый интересный момент перипетии, которой героями были два различные человечества. Как поэт, он поэт во всем, в каждом ударе кисти, И метеоролог он, право лучше множества своих судей, которые вздумали упрекать его за выбор молнии для освещения этой великой картины-эпопеи. Никогда обвинение, на вид ученое, не было ближе к полному незнанию предмета. Были ли эти господа когда-нибудь в море во время одного из

---

<sup>62</sup> Тициан Вечеллио (1476/77 или 1480-е гг. 1576) – итальянский живописец.

тех страшных терзаний природы, которые могут сравниться только с терзаниями вулканов<sup>63</sup> в пламени, – во время урагана? Тут-то увидели бы они те продолжительные атмосферные огни электрические, те неугасающие молнии, которые длятся по несколько минут, и так ужасно, так бело, так смертельно озаряют предметы, что дрожащий моряк умоляет их в душе, чтобы они скорей погасли и оставили его в темноте. Летописи знаменитых ураганов наполнены описаниями этих ужасных огней, этих продолжительных и истинно адских освещений белым, убийственным электрическим светом, который блуждает массами в воздухе и как бы не решается исчезнуть. Не знаю, читал ли Брюллов подобные описания, но, сколько мне известно, он не бывал в океане во время ураганов. И здесь-то в особенности изумляет меня предвидящая сила гения, который, не быв свидетелем одного из страшнейших эффектов сотрясенной природы, так верно отгадал и выразил его. Освещение «Последнего дня Помпеи» всегда приводит меня в содрогание. Я вижу это мучение планеты, выжимающей из своего воздуха страшные потоки белого электрического огня, при свете которого можно перечесть все волоски на голове человека и почти видеть игру крови под его кожей; я вижу эти ужасы, и холодный пот выступает на лице моем. Это освещение, по мне, самая гениальная черта из всех в картинах Брюллова; но надобно знать дело, чтобы почувствовать и оценить ее.

Когда мне скучно, когда пошлая проза жизни томит дух мой своей пустотою, я иду в Академию художеств смотреть на работы Брюллова: они возвышают ум, наполняют душу тихим, сладким, неизъяснимым восторгом, который всегда доставляется созерцанием прекрасного и высокого. Но для любителя успехов России на всех благородных поприщах ума человеческого, не одна только кисть этого художника здесь интересна: я люблю также наблюдать влияние гениального человека на своих последователей, на учеников, на все новое поколение художников наших. Другие профессора-художники радеют тоже о своем деле, но надобно знать, что такое Брюллов для наших юных талантов, которые все более или менее развиваются под его обаятельным влиянием; его появление в натурном классе, одно его слово, производят впечатления непостижимые, и, как будто волшебством, все там одушевляется, от карандаша и стеки ученика, до положения, торса, даже до каждого мускула, натурщика. И посмотрите на этот ряд прекрасных программ ученических, в которых душа юных живописцев горит, рвется, истощается, чтобы заслужить

---

<sup>63</sup> Имеются в виду вулканы.

внимание, похвалу или ободрительный совет великого художника! Сколько я помню предыдущие выставки, никогда еще ученические работы не были так примечательны. Успех! – невероятный успех! – Надобно поздравить с ним и русские художества, и Академию. Я воображаю, какое удовольствие, какую радость должен возбуждать в ее маститом президенте<sup>64</sup>, тонком знатоке дела, вид этого совестливого, горячего, энтузиастического изучения искусства воспитанниками великого рассадника талантов. Классическое изучение искусства, не только по части живописи и скульптуры, но и по части архитектурной, никогда еще не сделало такого большого шага вперед, как в последнее трехлетие. Я везде вижу энтузиазм, а это – знамение всякого великого успеха; не остывайте в нем, юные художники: *in hoc signo vincetis!* Вижу удивительное рвение; оно иногда превосходит даже меру самих талантов, да нужды нет: талант часто бывает сыном терпения. Программа, например, Петровского<sup>65</sup>, «Ангел, возвещающий пастырям о рождении Христа», обещает чрезвычайно много: здесь все есть, и в превосходных зачатках: мысль проста и верна факту; контраст двух спящих фигур с одною пробудившеюся, в которой ключ ко всей картине, выдержан превосходно; колорит, не совсем определенный, но приличный сюжету, сгармонизированный, как в частях, так и в общем тоне: по крайней мере, видна попытка сгармонизирования; рисунок академический, правильный; ракурс спящего мальчика замечательный; торс, хотя и слишком выдутый (художник записался в нем), освещен удачно, и не произвольно, а сиянием от ангела, что отлично помогает ракурсу; мысль представить в одно и то же время старика, мужчину среднего возраста и мальчика, в фигурах трех пастухов, и наконец ангела с женоподобными формами, это усилие рисунка и живописи изобразить в одной картине все типы человека, с удовлетворительно отчетливостью, верностью и изяществом довершают достоинства программы, которые подает несомненные надежды на дальнейшее развитие даровитого художника.

В другой программе, «Прометей», Михайлова<sup>66</sup>, кроме выраже-

---

<sup>64</sup> Оленин Алексей Николаевич (1763–1843) – государственный деятель, историк, археолог, президент ИАХ (1817–1843).

<sup>65</sup> Петровский Петр Степанович (1814–1842) – живописец, пенсионер Общества поощрения художников, умер в Риме от туберкулеза. За картину «Явление ангела пастухам с возвещением о рождении Христовом» получил звание свободного художника и первую золотую медаль в 1839 году.

<sup>66</sup> Михайлов Григорий Карпович (1814–1867) – живописец, академик, адъюнкт-профессор ИАХ. За эту работу он был удостоен звания художника и золотой медали второго достоинства в 1839 году.

ния лица, в котором я желал бы видеть мифическое самоотвержение страдальца, претерпевающего терзания за великодушную защиту гонимого богами человечества, все превосходно. Фигура брошенная, и «брошенная» в художественном значении слова, по характеру, красоте, изящности форм, смелому, даже дерзкому положению, исполнена как нельзя лучше.

Программа Чмутова<sup>67</sup> «Спаситель, исцеляющий расслабленного», благоухает «букетом Рубенса» относительно колорита; другая, «Иосиф, толкующий сны в темнице хлебодару и виночерпию», по рисунку, по освещению, по исторической истине невольно останавливает зрителя и исполняет его ожиданий, совершенно лестных для юного художника.

Программа Жуковского<sup>68</sup>, «Братья приносят одежду Иосифа к Иакову», более чем удовлетворительна и может служить предвестницей замечательного таланта. Я бы сказал то же самое даже и в таком случае, если бы, вместо полной картины, увидел в раме только голову Иакову, или экспрессию лица сына, показывающего окровавленное платье брата, мнимо съеденного зверями. Но и целое весьма достойной похвалы по драматическому эффекту картины.

Программы других молодых художников, Томаринского<sup>69</sup>, Губарева<sup>70</sup>, Деладвеза<sup>71</sup>, Мокрицкого<sup>72</sup>, Демидова<sup>73</sup>, подают тоже отрад-

<sup>67</sup> Чмутов Иван Иванович (1817–1865) – живописец, получил от ИАХ звание «назначенного». Его картина «Иосиф, толкующий сны в темнице» в 1838 году была награждена второй золотой медалью.

<sup>68</sup> Жуковский Карл Казимирович (?–1866) – живописец, в 1839 году получил вторую золотую медаль за программу «Весть Иакову о мнимой смерти Иосифа, проданного братьями».

<sup>69</sup> Томаринский (Тамаринский) Павел Антонович (1813–1842) – живописец, в 1839 году получил звание художника 14 класса и вторую золотую медаль за картину «Исаак, благословляющий Иакова».

<sup>70</sup> Губарев Петр Кириллович (1818–?) – живописец-баталист.

<sup>71</sup> Деладвез (Де-Ладвез) Степан Францевич (1817–1854 или 1855) – живописец, автор работ на мифологические сюжеты. В 1839 году получил вторую золотую медаль и звание художника 14 класса за работу «Иисус перед народом».

<sup>72</sup> Мокрицкий Аполлон Николаевич (1810–1870) – живописец, академик ИАХ, ученик К.П. Брюллова, преподаватель Московского училища живописи и ваяния. В 1839 году был удостоен второй золотой медали за работу «Римлянка, кормящая грудью отца в темнице».

<sup>73</sup> Демидов Василий Козьмич (Кузьмич) (?–после 1848) – живописец, унтер-офицер придворного конюшенного ведомства, ученик К.П. Брюллова, в 1839 году за картину «Последний бой Ермака» получил звание «назначенного».

ные надежды. Мокрицкий сделал больше успехи: глаз его улучшился, кисть оживилась, колорит прояснился. Демидов, которого программа еще более поразительна, конечно будет со временем расчетливее в выборе сюжетов и станет соразмерять их со своими силами; а то Ермак, главное лицо, слишком холоден и деревянен; самое движение его как бы не dokonчено; нет огня, нет одушевления во взоре; фигуры, за исключением однако ж группы борющихся, мало заняты своим делом и скорее можно подумать, что они представляют одно из действий драм Бахтурина<sup>74</sup>, чем дерутся действительно. Но, впрочем, довольно и того, если в ученической программе есть уже картина, а здесь она есть, и с большими достоинствами, относительно рисунка, расположения тонов, создания, и изучения костюмов и нравов изображаемых лиц.

Увидев столько надежных картин собственно исторической живописи, хотя неопытной еще кисти, столько превосходных начинаний в этом роде, нельзя не порадоваться за будущую судьбу самого рода. Пускай думают и уверяют некоторые, что он сходит со сцены художественной: не менее восьми дельных, усердных, теплых ученических программ с сюжетами историческими для проницательного ценителя составляют уже неоспоримое доказательство и прочности существования его на Руси и великой заслуги Академии художеств, которая так сильно поддерживает, так деятельно развивает благородное стремление юных дарований к самому благородному роду живописи. Не унывайте, молодые послушники искусства; не опасайтесь, чтобы этот род уступал какому бы ни было другому свое первенство или исчез совершенно: эпопея, драма останутся всегда эпопеями, драмами; исчезают только дифирамбы и идиллии.

Пойдемте далее; вы увидите, что, если иногда дремлет божественный Гомер, как говаривал Гораций<sup>75</sup>, зато Тиртей<sup>76</sup> поет громко и без умолку. Посмотрим этот баталический род, который, по мнению известных судей, вытесняет, и у нас, и во Франции, и в целом мире, род важный, серьезный, исторический.

Вытесняет?.. Никогда! Этот род страшен для исторической живописи только до тех пор, пока талантливая кисть Горация Верне<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Бахтурин Константин Александрович (1809–1841) – поэт, драматург, автор произведений на исторические сюжеты.

<sup>75</sup> Гораций Квинт Флакк (65 до н. э. – 8 до н. э.) – древнеримский поэт.

<sup>76</sup> Тиртей (VII в. до н. э.) – древнегреческий поэт.

<sup>77</sup> Верне Эмиль-Жан-Орас (1789–1863) – французский живописец, баталист, пейзажист.

будет его представительницею. А эта ватага бездарных его последователей заранее готовит сама кончину тому роду, которого Верне, если не творец, по крайней мере, распространитель в наше время. «Я видел этот ряд прекрасных картин, – говорил мне в баталической зале один умный знаток искусств: видел эту поэму в четырех песнях, как выражаются французы, на парижской выставке; видел «Осаду Константины». И что же? Я убедился только, что для великого таланта все кажется возможным, но не все доступно: есть цепи, которые оковывают самого своевольного гения. Бездна достоинств видны в этих картинах, но достоинств общих всем родам живописи; самый же род баталический нисколько не помогает эффекту, напротив, убивает его. Что может быть противозыщнее неизбежных и бесчисленных пятен крови, исковерканных и насильственных положений, и не одной, двух, трех фигур, а целых рядов раненых и убитых? Избегать их в баталической картине, простите мне выражение, значило бы лгать исторически: раскидывать убитых и раненых в академических позах, значило бы никогда не видеть дела, в технико-военном значении слова, никогда не быть свидетелем судорог, мучений, замирания жертв зла необходимого. Да и самый отличный эпизод в одной из последних картин Верне, группа двух солдат, из которых один оборачивается в ярости к другому, уцепившемуся за него в то время, как пуля прострелила голову его товарищу: этот эпизод может быть очень хорош по мысли: солдат мешает товарищу идти вперед: идея, бесспорно, прекрасная; но предмет, в художественном отношении, безобразен, если взять в соображение зверскую экспрессию одного, следы смерти, искажающей лицо и положение другого. Но может быть, скажете вы мне, что есть и мирные моменты, предшествующие иногда самому горячему делу. Что же это такое? Расположение войск, движение отрядов, занятие позиций? Боже мой! Есть из чего хлопотать. Для воспоминания довольно и планов сражений, где параллелограммы, раскрашенные по цветам мундиров движущихся войск, достаточно, и лучше всякой картины, объясняют дело. Картина, напротив, сбивает иногда с толку. Признаюсь вам откровенно, я был на штурме ахалцигском, а не узнаю его в картине Суходольского<sup>78</sup>, в картине однако ж прекрасной, с большими достоинствами относительно колорита, освещения, движения и группировки. Из всего штурма я узнаю только одного барабанщика: он делает свое дело; это так

---

<sup>78</sup> Суходольский Януарий (Ян) (1797–1875) – польский живописец, академик ИАХ, революционер. За картину «Штурм Ахалцыха» в 1839 году по Высочайшему повелению удостоен звания академика ИАХ.

было, то есть, это везде так бывает. Но возвратимся к представителю баталистов, к знаменитому Верне, у которого на плечах европейская слава. Что, разве он исключительно только баталист? разве исторический род не смущает, не тянет Верне к себе? Его Агарь, его Юдифь – блистательные доказательства противного. Он знает, он чувствует, где лежит обширное поле развития для его таланта, но из какого-то странного упрямства, из угождения веку, – Боже, меня сохрани сказать, из денежных выгод! – он задерживается, медлит вступить на это попрание. Здесь я вижу только недостаток в самобытности и твердости воли; но, решишь он раз на этот подвиг, ничто бы не вернуло его к баталистическому роду; сделайся он исключительно историческим живописцем, ничто в мире не заставило бы его взять снова кисть для сражений. Род ниже. Я сам был немного художником, учился, и в мое время, бывало, переводили иногда из исторического класса в баталистический, – за неспособность».

Нет, исторический род не умирает! Он имеет слишком важных покровителей. Не умрет он, пока господин ректор Василий Козьмич Шебуев<sup>79</sup> будет поддерживать его всем могуществом своей кисти. С почтением смотрю я на труды этого художника, еще столь недавно венчавшего на Руси удивлением, искусного наставника знаменитейших живописцев наших, усердного руководителя их к чувству прекрасного и к славе. Многие забывают, сколько русское искусство обязано ему, и не мудрено после этого, что не понимают его картин. Самый даже род его таков, что он не вполне приступен, по самой уже своей необыкновенности, для большей части оценщиков. Что вы скажете об его «Тайной вечери»? Вы в затруднении?.. Да! не легко быть судьей такой картины. И меня она поставляет в затруднение. Я вижу в ней руку истинного художника, руку мастера, испытанного в своем деле; вижу общую жизнь в рисунке, гармонию линий, разговор и выражение лиц, словом, полный интерес исторической картины. Я вижу в ней... я вижу многое, многое, но не берусь быть совершенно понятным в том, что хотел бы высказать, и предпочитаю не иметь своего суждения. Эта живопись для меня слишком отвлеченна: чтобы постигнуть ее, надобно забыть все, что вы знаете, и создать себе новый мир вещей и понятий, систему, не придерживающуюся ни эпох, ни мест, ни видимой природы. Надобно создать себе совсем новую природу, как создает ее художник, что весьма нелегко. Нынче очень немногие в состоянии возвыситься до этой точки творчества.

---

<sup>79</sup> Шебуев Василий Козьмич (1777–1855) – живописец, профессор и ректор ИАХ.

Сухая ученость убивает настоящую поэзию. Нынче все требуют того, что французы называют *couleur locale*<sup>80</sup>. Да к чему он? Что выигрывает поэзия или живопись, когда восточных людей представите вы строго восточными, западных до пошлости западными?

Если хотите *couleur locale*, так вот вам эскизы Раева<sup>81</sup>, – я никогда не назову их картинами. Я несколько раз останавливался перед ними, чтобы любоваться на примечательную эрудицию этого молодого художника, который в последнее трехлетие сделал невероятные успехи. – В «Триумфе Иосифа в Египте» антикварная точность всех подробностей архитектуры, костюмов, орудий, инструментов и физиономий египтян, эти следы полихромии на молах и храмах, эти знамена фараонов, эти жезлы жрецов привели меня в удивление. Я увидел живой Египет, с его людьми, его зданиями, со всею его образованностью, даже с его воздухом, и узнал его в каждой вещице. Кто сказал Раеву, что, желая представить какую-нибудь страну с ее людьми, или людей с их страной, надобно сперва изучить и то и другое в памятниках?.. Во всяком случае, я начинаю ожидать многого от художника, который догадался, что это было необходимо, и так отлично изучил свой сюжет. «Разорению Екватаны Навуходоносорома» я должен отдать ту справедливость, хотя и не знаю, какой вид имела Екватана при Навуходоносоре, а всеразрушающий поток веков не оставил до моего времени и следов архитектуры этого города. Но я вижу, что воображение и фантазия художника там были, и готов от души верить Раеву, что это точно Екватана. Я вижу перед собою прекрасный город, непохожий ни на Петербург, ни на Москву, ни на Рим, ни на Тулу: следовательно, он должен быть похож на Екватану! Счастливая фантазия создала то, что совершенно изгладило время; художник почувствовал, что воображение должно доставить ему для *couleur locale* те сведения, которых не даст никакая ученость: и это уже большая эрудиция! Эти эскизы Раева, для меня, превосходны. Мне кажется, что я в мастерской Мартина<sup>82</sup>, в Лондоне. Весь характер произведений английского поэта-фантастика-живописца уловлен в произведениях отечественного художника нашего; все есть в его эскизах, и эффект, и поэтическое изобретение, и топографо-историческая истина. Последняя особенно нужна для нынешнего ученого века; по крайней мере, он ужасно о ней хлопочет, и ее-то

---

<sup>80</sup> Местный колорит (фр.).

<sup>81</sup> Раев Василий Егорович (1807/08–1871) – живописец, академик ИАХ.

<sup>82</sup> Мартин Джон (1789–1854) – английский живописец, гравер, акварелист.

отсутствие разрушает для него всю массу эстетического наслаждения, которое доставляет совокупность всех прочих достоинств картины.

В другой картине «Плотник (?) Иголкин», господин ректор Шебуев отступил от своего рода отвлеченной живописи и придерживался нынешней системы *de la couleur locale*: этот плотник – настоящий русский плотник, и по костюму, и по физиономии, и по выражению лица; эти прапорщики – настоящие шведские прапорщики времен плотника Иголкина, и по мундирам, и по ботфортам, и по перчаткам. Жизни, движения – бездна: этим неутомным прапорщикам художник придал такой стремительный разбег, что, кажется, они выскочат из картины и не могут остановиться ближе как под Полтавой. Картина весьма замечательная.

Егорова<sup>83</sup> «Святое Семейство на пути в Египет» напоминает род Альбано<sup>84</sup>. Превосходная громкая слава этого отличного художника, ветерана русской живописи, возбуждает во мне глубокое уважение к этой небольшой картине. Вспомните, чем был некогда Егоров для искусств на Руси, какие положил он заслуги, сколько образовал превосходных талантов, и вы, наверное, разделите со мною это чувство, даром что лета ослабили его даровитую руку.

«Отче, да мимо идет чаша сия от мене: обаче не яко же аз хошу, но яко же ты волиши». Таков умиленный смысл евангельского текста, и каждая черта превосходной картины Бруни<sup>85</sup>, «Моление о чаше», дышит им. Что может быть спокойнее, чище, самоотверженнее этого положения Христа! Ничто не нарушает его, затишье кругом, скромность в каждом тоне, в каждой складке драпировки; а эта скорбь во взоре, это изнеможение в руках, в голове, слегка закинутой назад, в корпусе, подавшемся вперед, это мерцание скорее чем сияние около чаши, самое это освещение, тихое, таинственное, все невольно наводит зрителя на ясное уразумение минуты страданий и борьбы духовной Сына Божия. Бруни – живописец с огромным талантом. Некоторые замечают, как неточность относительно исторической верности этой картины, то обстоятельство, что в ней нет ангела, явившегося

---

<sup>83</sup> Егоров Алексей Егорович (1776–1851) – исторический живописец, академик, педагог, автор целого ряда икон для петербургских храмов.

<sup>84</sup> Вероятно, имеется в виду Альбани Франческо (1578–1660) – итальянский живописец, рисовальщик, декоратор.

<sup>85</sup> Бруни Федор Антонович (1799–1875) – живописец, профессор, ректор ИАХ, автор полотен на библейские и мифологические сюжеты.

Христу в то же время. Но, во-первых, художник, наверное, не хотел ничем развлекать благоговения и внимания сосредоточивающихся на Христе, а во-вторых, текст евангельский, «Явившийся ему ангел с небес, укрепляя его», есть уже второй момент события и мог бы служить предметом для другой картины. Требовать, чтобы художник непременно соединил их в одной, это более чем неосновательно и опрометчиво.

Бруни не колорист, не заботится об искусственном освещении, не думает о рельефе, но несколько не теряет от этого. Когда я смотрю на его Евангелистов, которых надобно идти со мной смотреть в большой церкви обновленного Зимнего Дворца, меня несколько не смущает резкость и чернота тонов: я вижу только существенные достоинства всех его картин, – превосходные головы, одушевленные божественным вдохновением, совершенно новые и необыкновенные по выражению, смелые и удачные положения, выдержанный характер каждой фигуры, соответственную и ловко разыгранную драпировку. В большой его картине «Медный Змий», которую он увез доканчивать в Италии, кому придет капризная мысль требовать еще и колорита и освещения? Довольно колоссальной идеи, чудного пророческого события, где все, до обуви и серег еврейки, исторически верно. Два сильнейшие ощущения души человеческой развиты с постепенностью в этой чудесной картине. С одной стороны, надежда, стремящаяся группами, не столпившимися, не закручивающимися, как бы вихрем, внимания зрителя, с отдыхом переходит через все состояния и возрасты караемого племени, и наконец преобразуется в безусловное верование в лице матери с ребенком, подбежавшей к основанию медного змия; но и тут еще не все: самая драматическая борьба самоотвержения матери с чувством самосохранения, мелькает молнией; мать прислоняет руки своего малютки к пьедесталу змия; ее взгляд, ее выражение лица, ее постановка, чуть не говорят зрителю: «Дитя мое спасено!». С другой стороны, более и более усиливающееся отчаяние оканчивается совершенным безверием в лице одной из фигур, которая, не признавая силы чудотворного змия, надеясь на свои собственные силы, бежит на скалу, но тут-то и наступает карою небесною. Посередине картины, дальнейшее углубление занято группою жрецов, предводительствуемых Моисеем, главным двигателем события и ключом всей картины. Выражение лиц, голова Аарона так прекрасны, что никто не станет обременять творца этой картины требованиями колорита и освещения. Ум, творчество и изучение заменяют все.

Вот я в зале пейзажистов. «Вид Константинополя» Воробьева<sup>86</sup> очаровал меня совершенно. Я видел в жизнь свою множество видов Константинополя, но это решительно первый, в котором узнал я и величие природы, и прозрачность вод, и волшебный цвет воздуха, и восхитительное утреннее освещение Царьграда, благороднейшей – о! да! бесспорно, благороднейшей точки на земном шаре. Смотря на вид Воробьева, я удивляюсь силе его воображения, которое так чисто, так ясно припомнило себе через семнадцать лет все подробности этой магической декорации города султанов, и могуществу его кисти, которая так превосходно выразила эти эфирные, неуловимые тоны благоухающего босфорского воздуха. Воробьев умел оживить свою картину всей массой приятных ощущений этого восхитительного климата. Я живо помню его «Вид Иерусалима», бывший на выставке 1836 года, но когда сравниваю эти два воздуха, их относительную мягкость, сладость, теплоту, прозрачность, тут только вижу я всю гениальность несравненной кисти Воробьева. Не нужны ни барометр, ни термометр: по картинам Воробьева я скажу безошибочно, сколько дюймов тяжести, сколько дюймов тяжести, сколько градусов жары в том и в другом воздухе. Но Воробьев больше чем тонкий метеоролог: он великий поэт лирический воздуха, воды и земли; один он умеет придать им одушевление лиризма, и я не мог лучше выразить того, что почувствовал при взгляде на это вид Константинополя, как сказав тут же самому художнику: «Максим Никифорович! это не вид, а ода из воздуха, воды и солнечного света!»

Да! это ода, это высокая лирическая песнь души теплой, которая в минуту сильного воспоминания красот этой чарующей природы произвела в недрах своих звучную гармонию стихий и вылила ее на полотно расплавленную в собственном огне. Здесь явно участвовал восторг! Вот другая картина Воробьева, «Летняя ночь в Петербурге». Та же удивительная кисть, та же верность с местностью, то же точное соблюдение ее характера или, вернее, бесхарактерности, – не серо и не светло, а серовато и светловато; та же воздушная перспектива, схваченная до обмана оптического, до обворожительности, словом, все качества превосходного пейзажиста более чем ясны и в этой картине, но тут нет того увлечения, того лиризма, которые произвели в первой картине чудеса пейзажной кисти.

Не мудрено, что с подобными достоинствами Воробьев сделался руководителем и добрым гением целого ряда достойных последова-

---

<sup>86</sup> Воробьев Максим Никифорович (1787–1855) – живописец, академик, профессор ИАХ, основатель русского лирического пейзажа.

телей и учеников, которые, сохраняя каждый свою самобытность, не теряют из виду умных советов и превосходных образцов наставника.

Воробьев (сын)<sup>87</sup> и Фрикке<sup>88</sup> видимо шагнули вперед против 1836 года. Нет уже этой страсти щеголять пестротой красок, нет этих жирных масс, отягощавших их программы; все на месте, все просто, со вкусом, без лишних затей, без претензий, и прекрасно. Что в этих пейзажах, с громким названием исторических, где «Каин убил Авеля» и бежит без ног и рук с какими-то соломинками вместо них, без образа человеческого, с тулупом на голове вместо волос? Бог с ними!..

Чернецов<sup>89</sup> в свои виды «Кавказа, берегов Волги, Крыма» обещает, кажется, со временем включить всю живописную панораму России. И это не летучие листки, не эскизы, а картины, которые, кроме достоинств по идее, по побуждению совершенно патриотическому, будут еще иметь бездну живописных достоинств, судя по этим десяткам образцов, которыми заставлена одна из зал Академии. Не налюбуешься на отчетливость и тщательность отделки, на вкус в расположении частей, на точность и топографическую верность местности. Я бы заметил одно только, и то потому, что надобно же заметить что-нибудь: я думаю, что не мешало бы быть разборчивее в выборе видов, по крайней мере, осторожнее при переводе их на полотно; а то лепешки серой и белой краски никак не дают понятия о снеговом обвале с Казбека или Гуда. А почему? А потому же, почему пролитые сливки никак не напомнят волнения моря. Не верите? – взгляните сами на один из морских пейзажей, поставленный в зале под литерою В I.

Станным показалось мне равнодушие зрителей к «Крымской ночи» Гайвазовского<sup>90</sup>, написанной им для нынешней выставки. В прошлую выставку он был счастливее, и увлек от мала до велика, от неуча до знатока, почти всех без исключения. Оно понятно: ночь Гайвазовского не стояла тогда подле ночи Воробьева, и, глав-

---

<sup>87</sup> Воробьев Сократ Максимович (1817–1888) – живописец, пейзажист, профессор ИАХ, в 1840–1846, 1847–1849 гг. жил в Италии.

<sup>88</sup> Фрикке Логгин Христианович (1820–1893) – живописец, академик ИАХ.

<sup>89</sup> В это время были известны два брата Чернецовых – Григорий Григорьевич (1802–1865) – живописец, рисовальщик, академик ИАХ и Никанор Григорьевич (1805–1879) – живописец, рисовальщик, литограф, академик ИАХ.

<sup>90</sup> Айвазовский Иван Константинович (1817–1900) – живописец-маринист, профессор ИАХ, почетный член ИАХ.

ное, нет теперь той новизны предмета, по крайней мере, для нас, нет ослепительного эффекта, нет тех шипящих волн, которые пугали зрителя и, казалось, готовы были захлестнуть его. Но зато сколько существенных достоинств пейзажиста, живописца не одних только бурь, волнений и беспокойных видов морских, вижу я в этом произведении самобытного художника нашего! Сколько упоения в его южной ночи, как все это верно, как это будит ряд ощущений, знакомых жителю юга! Я не говорю уже о превосходной постепенности освещения воды: легкая вещь, может сказать Воробьев или Брюллов: да! для вас, господа, – потому что вы наяву и во сне играете светом, вы проникнуты, как никто, законами света, чувствуете душою сочетание неба и земли. Но для молодого художника эта важная вещь. Я не говорю о частях пейзажа, о киоске с панджари наверху, откуда созерцательный азиатец любит, не изливаясь, не высказываясь, на свою дивную природу: этот киоск написан превосходно. Я не говорю о патриархальной сцене из быта того же самого азиатца, – о пляске на крыше сакли, пляске, уловленной так верно художником. Я говорю только об общности картины, которая отличается тонким наблюдением и знанием колорита. Правда, Гайвазовскому предстоит еще большие усилия, чтобы достигнуть совершенства, которое, во всех родах произведений, заключается в естественности и простоте; он еще молод: со временем он почувствует необходимость упростить и мысль свою, и слог своей кисти, и убедится в той великой истине, что нет ничего труднее, мудренее, искусственнее в мире, как простота, что все изящное искусство человеческое состоит в достижении до самой строгой простоты; но, при всем том я дивлюсь холодности большей части публики, которая проходила мимо ночи Гайвазовского не замечая, как она тепла, как роскошна, какая в ней бездна достоинств живописных. Впрочем, правда и то, что ночь довольно темна, и что достоинства немножко исчезают в темноте. Гайвазовскому следует в особенности заметить его небеса: и в прежних и в нынешних видах этого художника небеса его слишком вычурны, слишком напыщены, и, главное, они слишком синие. Все это, однако же, не оправдывает равнодушия публики к прекрасному произведению молодого русского пейзажиста.

Поддай ей картину, которая бы озадачивала, поддай вид морской с бурей, или с затишьем, но непременно с эффектом моря в натуре. Легко требование, но исполнение более чем трудно. Надобно знать это море во всем объеме его жизни, надобно сдружиться с ним, полюбить его как любовницу, закрепить эту дружбу и любовь жертвованиями, вверить ему жизнь, отдать все ее наслаждения, потерять, может быть, все милое сердцу в волнующихся пучинах, и потому уже

высказывать, потом уже живописать и колебание волн, и их приливы и отливы, и незыблущие затишья, и горами взбегающие валы, словом все эти биения сердца, эти волнения груди своей стихийной любовницы, мятежной и кроткой, своевольной и покорной, тихой и яростной. Один Гюден<sup>91</sup>, как живописец, знает и любит так море; он жил на нем, служил на нем, отдал ему все, что было мило в жизни, потерял наконец брата и друга в море и наконец понял море. Но кстати скажу, что новизна, которая так поразила зрителей в прошедшую выставку, что мечта Гайвазовского написать одну колоссальную волну, одну только волну, и написать так, чтобы она пугала воображение, эта мечта была уже в ходу, и не удалась самому великану морской живописи. Гюден, пробовавший осуществить ту же мысль, не достиг своей цели, и весьма естественно: не может быть прямого соотношения между зрителем, даже самым заклятым нептунистом, и одинокою стихиею, а тем менее с одною только частью этой стихии; непременно нужна точка опоры, на самой картине, соприкосновение между моментальным, почти неуловимым явлением природы и глазом и чувствами зрителя. Пусть будет это корабль, люди, голодные открыватели неведомых стран света, пусть даже будут белые медведи, моржи, ньюфаундлендские собаки, все, что угодно, но только пусть не будет голой, одной волны, особливо в золотой раме. Есть пределы каждому искусству, есть случаи, когда при всем искусстве холст остается холстом, краски красками масляными.

Заговорив и заговорившись, может быть, о морских видах, я не пропущу вида Симонсена, баварского художника, который представил «Греческих пиратов в открытом море», на разбойничьем корабле, в разгуле вольной разбойничьей жизни. Много есть хорошего, не исключая даже морской воды, хотя Гайвазовский нас избаловал, Много живописных костюмов, свирепых физиономий, но народа на судне чересчур уж много. Видно, что художник имел случай насмотреться на физиономии нынешних греков, вывез порядочный альбом их лиц, костюмов, обычаев, и перенес его целиком в свою картину, но мне кажется, что он не видал морских разбойников в море, и особенно в виду неприятеля. «Такой сюжет я бы написал не кистью, а ножом разбойничьим», – сказал мне один художник, отходя от картины.

Смотря на другие морские виды, у меня зарябило в глазах: кучи сажи и зеленой краски росли передо мною, шифервейс<sup>92</sup> пылил меня, я искал спасения и нашел его в кругу семейного, тихого, мещанско-

---

<sup>91</sup> Гюден Теодор-Жан-Антуан (1802–1880) – живописец, гравер.

<sup>92</sup> Сорт свинцовых белил.

го и солдатского быта, перед картинами еще довольно нового рода у нас, рода с кличкою не переводимою, *tableau de genre*, которого представителями на выставке могут назваться Ладюрнер<sup>93</sup>, Венецианов<sup>94</sup> и юный, совершенно юный, художник Штернберг<sup>95</sup>.

Ладюрнер выставил до тринадцати картин: все они, без исключения, замечательны по ловкому рисунку, верно схваченному характеру привычек солдата русского и французского. В особенности мне понравилась картина «Солдатского бивуака»: тут есть и колорит, и освещение, и жизнь, сходство, истина, шевелящие струны воспоминаний в душе и памяти. Ладюрнер – мастер своего дела.

«Приобщение Святых Тайн больной женщины», картина Венецианова, не уступает множеству произведений того же рода и того же художника. Русский крестьянский быт, со своей патриархальною простотою, всегда мастерски воспроизводился наблюдательною кистью Венецианова. В последней его картине, что может быть лучше и вернее сельского дьячка, сельского священника? Старушка, молящаяся, и молящаяся усердно, по-русски, очень хороша и ничуть не лишняя в картине. Сама больная, с выражением надежды и веры во взоре, больна в совершенстве.

Штернберг выставил три небольшие вещи, – руину, беседку, вид Киева, – но и в них блещет его талант, его сочувствие, его восприимчивость ко всему изящному в природе. Заговорив о Штернберге, нельзя не вспомнить о нем, как об искусном живописце природы и быта Малороссии. Подметив все, что составляет характеристическую особенность страны, он более чем удачно высказывает на полотне результаты своей наблюдательности. Кто не помнит его картины «Киева», несколько раз с разных сторон повторяемого; «Праздника Христова», «Воскресения в Малороссии», «Крещатика», «Хохлатской пирушки», «Пирятской степи», «Игры в слепцы», хоть в эскизном виде? кто не восхищался в них так верно схваченною местностью, типическими физиономиями хохлов, жидов, безграничною дальностью степей в пятивершковой картинке, которых жители, – мельница и верста? Те, которые следили за быстрыми успехами юного художника,

---

<sup>93</sup> Ладюрнер Адольф Игнатъевич (1798–1855) – живописец, баталист, академик и профессор ИАХ.

<sup>94</sup> Венецианов Алексей Гаврилович (1780–1847) – живописец, гравер, академик, крупный педагог, один из основателей отечественной жанровой живописи, создатель целой художественной школы (Г.В. Сорока, С.К. Зарянка и др.).

<sup>95</sup> Штернберг Василий Иванович (1818–1845) – живописец, пенсионер ИАХ в Италии, друг Т.Г. Шевченко.

обрадуются известию, что он живет теперь совершенно в другом краю России, где оренбургская местность представляет множество новых, и столь же характеристических предметов для его даровитой кисти, и отучит, может быть, его от некоторых недостатков, отведет от греха писать, вместо облаков, клочки белой шерсти, так же неизбежные почти в каждом его виде, как клочки недосказанных нечаянностей в новейших романах или яичница на небе неизбежны в пейзажах Гайвазовского, три несчастные манерности, от которых Штернберг, Гайвазовский и новейшие романы должны отстать непременно. Я энтузиаст таланта Штернберга, и умоляю оренбургскую природу, чтобы она дала ему несколько уроков простоты. От пейзажного рода перейду к перспективному, но более по долгу, чем из внутреннего побуждения. Я ничего не видал здесь, что бы несколько польстило глазу и пощекотало приятно зрение, за исключением, может быть перспектив Ламакина<sup>96</sup>, «Академической церкви», и «Петропавловской лютеранской церкви», где очень много достоинств. Это не лестницы, называемые перспективами потому только, что в них есть ступеньки. Перспективы художников Помпео и Пиано, «Внутренность двора инквизиции», «Зала инквизиции», «Тюрьма инквизиции», хороши по исполнению; не могу сказать, в какой степени они верны с натурою и замечательны как памятники, но для меня они чересчур уж мрачны и страшны: не доставало только, чтобы для оживления этих перспектив визгом, художники вздернули кого-нибудь на крюк, или пожарили на огне, как бывало, не знаю правда ли, в нравах инквизиторов. Впрочем, перспективе дела нет до моих душевных впечатлений. Я не понимаю одного только: за что почитают ее некоторые особенным родом искусства? Грешно таланту губить себя срисовыванием кабинетов, комнат, лестниц, всех возможных родов внутренностей, и терять из виду неоспоримый факт, что перспектива есть только одно из тридцати трех средств картинной живописи. В старину учили людей сочинять отдельно хрии и периоды<sup>97</sup>, и стыдно тем литераторам, которые до сих пор остались при хриях и периодах. Точно так же стыдно живописцам сочинять и выставять отдельные, нагие перспективы. И если уже непременно надобно любоваться на части или, вернее, на частности живописи, которые капризом художника, капризом женщины, капризом даже века иногда облакаются в нечто целое и самобытное, то я скорее полюбуюсь в таком случае на труды

---

<sup>96</sup> Ломакин (Ламакин) Михаил (1817–?) – живописец-перспективист.

<sup>97</sup> Термины риторики.

Хруцкого<sup>98</sup>, который так прекрасно, так обманчиво для глаз раскинул своею мастерскою кистью целые букеты, корзины цветов и плодов. Тут есть даже стаканы с водой для запивания фруктов, как делают люди хорошего тона, и есть ножи для резанья фруктов, как делают люди, не умеющие есть их. Тут, по крайней мере, есть жизнь своего рода, жизнь растительная, одушевление аппетитное, и учредил только, как Хруцкой, магнетическое соотношение между желудком зрителя и сюжетом картины, тщательно выбранным во фруктовой лавке, так всегда выйдет что-нибудь изящное. Соединить в букете цвета цветков так, чтобы они составляли букет картинный, а не связанный веревочкой, тоже не безделица. Положим, в природе цветы растут как попало и всё-таки хорошо для глаз, но природа, и картина с картины, потом с первого представления для глаз, которое еще вверх ногами, как уверяют оптики, большая разница. Нужно расположить цветы, найти между ними гармонию, потом освежить, оживить, и Бог знает еще что нужно. О! писать цветы и плоды очень трудно: доказательство – акварельные рисунки Берлинского, его ягоды, цветы, воронья или павлиньи перья, потому что их не различишь (как можно однако ж выставлять такие пустяки на глаза публики!). Трудно писать цветы и плоды, очень трудно!

А писать портреты еще труднее. Здесь мы опять должны говорить о Брюллове. Правда, он не пишет портретов с людей, а пишет с них картины, в которых бывают изображены взгляд, душа, характер человека; и притом картины поэтические, как писал Рейнольдс<sup>99</sup>, колоссальный ум, дивный талант, один из величайших художников, какие только существовали. Но я, придерживаясь просторечия, не во гнев Брюллову, буду называть эти картины с человека портретами. Нет, конечно, живописца, который бы, в последние три года, произвел более Брюллова. Две огромные картины оконченные, третья, также огромная, которая может быть окончена в несколько часов светлого вдохновения, и множество чудесных картин-портретов: вот трехлетнее приношение великого художника музе русской живописи. Из этих картин-портретов я назову только самые примечательные: портрет Кукольника, удивительная картина, которую сам Рейнольдс купил бы для своей мастерской; портрет генерала [А.А.] Перовского во весь рост, с лошадей и казаком, написанный с бойкостью рем-

---

<sup>98</sup> Хруцкий Иван Фомич (Трофимович) (1810–1885) – живописец, академик ИАХ.

<sup>99</sup> Рейнольдс Джошуа (1723–1792) – известный английский живописец, портретист.

брандтовой кисти; портрет князя А.Н. Голицына, истинная поэма; портрет княгини [Е.П.] Салтыковой, достойный кисти Ван Дейка<sup>100</sup>, одно из самых восхитительных произведений Брюллова; прелестный портрет дочери графа [К.] Фикельмона [А.-Е. К. Фикельмон – *Н.Б.*], портрет доктора [В.В.] Пеликана, портрет графа [В.А.] Мусина-Пушкина, портрет госпожи [А.] Демидовой, господина [В.П. Орлова-]Давыдова, и прочая, и прочая. И вот что всего замечательнее: в каждом из этих портретов другой стиль, другая система освещения и колорита. Брюллов – сущий Протей: кисть его меняет роды, стили, фактуры, тоны, как облака о закате солнца меняют радужные цвета, как кокетка меняет платья и ленты: он то рафаэльствует, *rafaeleggia*, как сказал о нем Висконти<sup>101</sup>, то соперничествует с Микель-Анджело, то попеременно является Тицианом, Ван Дейком, Доменикином, Рембрандтом<sup>102</sup>, Корреджио<sup>103</sup>, Рубенсом, и часто в одной и той же картине. Это нечеловеческая способность прикидываться и разнообразить себя до бесконечности нигде не служить ему с большею пользою, как в портретах. Дело очень естественное: посмотрите на живых людей; ведь каждый из нас самою уже природою написан в другом стиле, и отделан иначе, и иначе освещен, да и самая накладка природных красок совсем другая. Не найдете двух человек, произведенных дивною художницею-природою по правилам одной школы. Уловить эти тонкие различия, разгадав великий секрет художества природы, значит уже обладать необыкновенным умом и глазом; но, чтобы выразить их на полотне, надобно еще похитить из рук природы волшебную кисть, которою она пишет человеческие фигуры на воздухе, за неимением полотна. Вся тайна необъятного таланта Брюллова заключается в том, что он, при помощи магии, похитил эту кисть. Я видел ее у него на столе.

Хотите ли видеть разницу, неизмеримую разницу, между Брюлловым и другими живописцами, которые производят картины-портреты, посмотрите на прекрасные полотна Кура<sup>104</sup>, присланные с па-

<sup>100</sup> Ван Дейк Антонис (1599–1641) – фламандский живописец.

<sup>101</sup> Висконти Пьетро-Эрколе (1802–1880) – итальянский археолог, директор ватиканских музеев, профессор, барон. Автор работы – «*L'ultimo giorno di POMPEI. Quadro DIPINTO dal sig. cavaliere Carlo BRULLOFF per il signor Anatolio de' DEMIDOFF.*» (Rome, 1833).

<sup>102</sup> Рембрандт ван Рейн (1606–1669) – голландский живописец.

<sup>103</sup> Корреджо (Аллегри) Антонио (1489–1534) – итальянский живописец.

<sup>104</sup> Кур Жозеф-Дезире (1797–1865) – французский живописец, портретист, музейвед, директор Руанского художественного музея (1853–1865), дважды приезжал в Россию.

рижской выставки для изумления «северных Варваров». Я не беру для этого сравнения ни портретов Тыранова<sup>105</sup>, ни портретов Молдавского<sup>106</sup>: это было бы бесчеловечно, значило бы обыгрывать неопытную славу их наверняка; беру Кура; беру человека с большим талантом, живописца, с кистью умною, бойкою, и испытанною, с прелестною кистью, который предпочтительно перед всеми вверил бы я восхитительные черты моей любовницы, – если бы у меня была любовница, – предпочтительно даже перед кистью Брюллова, – потому что, уж извините, ей-то я не вверю моей любовницы: боюсь, чтобы или моя любовница не влюбилась в нее, или она в любовницу. Кур – один из лучших французских живописцев, славный рисовальщик. Он живописец исторический, писал всё греков да римлян, писал их отлично, классически; но цены на греков и римлян теперь упали: надо прежде жить, чем философствовать, вещали они некогда в своей древней мудрости; Кур и воспользовался их мудрым советом. Он отпустил по паспортам своих древних героев и принялся за новейших героинь, которые, правда, часто платят живописцам улыбками и другою фальшивою монетою, но иногда платят и наличными деньгами. И вот Кур – портретист, но каждый портрет его картина. Я без ума от этих парижских милашек, которых прислал он нам; люблю этот высказанный характер во взгляде, в привычной думе, в любимом положении, в улыбке, усмешке, в изученном приеме кокетства; люблю умного живописца, который не пишет, а объясняет мне кистью, особу. Его лицемерная «Испанка», которая бросает на народ божий изменнически-убийственные взгляды, его «Святая Цецилия» нравятся мне чрезвычайно, хоть это и не портреты. Но что же вижу я в прекрасных портретах Кура? Однообразие стиля, однообразие кисти и манеры. Природа так не пишет портретов с человеческого типа. Она бесконечно разнообразит свои стили. Поставьте умного, дурака, скупца и промотавшегося дворянина рядом у одного окна: свет один и тот же, а каждый из них освещен иначе. А почему? Да потому, что в природе освещение всякого человека есть сочетание двух лучей, двух светов, света дневного, происходящего от солнца, и света внутреннего, брызжущего из души сквозь все черты, сквозь поры. Давно бы уже природа исписалась, если бы она, подобно Тыранову, у всего человечества освещала под один уровень только кончики

---

<sup>105</sup> Тыранов Алексей Васильевич (1808–1859) – живописец, академик ИАХ.

<sup>106</sup> Молдавский Константин Антонович (1810–1855) – живописец, портретист.

носов и краешки ушей, да еще кой-какие выпуклости лица, и прятала в тени все части, из которых бьют самые светлые лучи души, самые теплые лучи жизни, самые сильные химические лучи чувства. Такова великая разница между гением (природа и гений, это всё одно) и талантом, даже большим талантом. Кстати о кончиках: я хочу защитить Кура от совершенного несправедливого нападения, которого, право, не должны бы делать на пальчик одной из его милашек, ни русское гостеприимство, ни беспристрастная критика. Представьте себе, – я слышал, – слышал собственными ушами, – внятно глаголющих, что Кур-де не умеет рисовать, потому что этот пальчик у девицы выгнут ненатурально, почти насильственно. Да скажите же им, что они не знают сами, что глаголят. Это самая остроумная, самая характеристическая черта во всем портрете. Это и есть один из тех сиятельных пальчиков, которые загибаются дугой назад, отлагаются перпендикулярно к кисти, гнутся во все стороны как перчатка, и показывают *la bonne face*. Аристократические щеголихи с прочными костями точно так же потихоньку ломают свои пальцы, чтобы достигнуть этой благородной красоты, как китайские княжны на ночь берут свои ноги в тиски, чтобы в день свадьбы вместо башмака надеть скорлупу грецкого ореха; а та счастливица, которую природа наделила столь гибкими пальцами, та нарочно поднимает руку, нарочно выгибает и оттопыривает пальчик, точно как эта тщеславная девушка Кура, чтобы издали все видели завидный признак породы. Оставьте же его: я понимаю, что эта девушка хочет сказать своим мягким пальчиком. Кур, вы изволите говорить, не умеет рисовать пальцев? Очень хорошо! А я, не спрашивая даже, кто она такова, сегодня же готов жениться на этой девушке: в ее родословной есть наверное три славных рыцаря средних веков и шесть владетельных дюков, и приданого я найду за ней миллион, не считая наследственных долгов.

Портреты Тыранова уже заслужили от меня упрек: он слишком передается механизму, хлопочет почти об одном только освещении, освещает все как можно ярче с усердием, которое сделало бы честь любому директору компании углеводородного газа, и освещает однообразно, все только края и оконечности. Что касается до меня, то я был бы в отчаянии, если б мне велели во всю жизнь носить солнечный луч на кончике носа или за ухом. Директор одной глазной больницы, очень справедливо восхищаясь портретами Тыранова, долго объяснял перед ними двум [дамам] разные простые средства, которыми можно было бы восстановить зрение этих сюжетов: он думал, что все это портреты больших глазами, потому что все лица обочиваются спиною к свету, так, чтобы лучи всегда падали на них

сзади. Осуждая однако ж это манерное, натянутое и однообразное освещение, я отдаю полную справедливость всем другим достоинствам портретов Тыранова; он ловко владеет светотенью, хороший колорист, живописец очень эффектный. Придет время, когда он убедится, что настоящее искусство состоит в простоте и естественности, и что манерность не ведет к прочной славе: это время уже и приходит, и портрет дамы в фиолетовом бархатном платье может быть назван первым шагом к чистому вкусу и настоящей живописи.

В портретах Молдавского видна кисть будущего мастера. Портрет Г. Гиппиуса, писанный Врангелем, прекрасен. Плюшар<sup>107</sup>, один из лучших наших портретистов, думает, кажется, менее о лицах, об их выражении, о рисунке, нежели о подробностях; он слишком увлекается мелочами; на атласных платьях его видны целые облака миражей. При всем том портрет Липинского делает честь его кисти. Конечно, Кур написал бы совсем иначе это характеристическое лицо, а Брюллов еще иначе; но подобные сравнения не должны служить оружием к уничтожению ничьих достоинств, когда они уже существуют. Лучший портрет, однако ж, из всех выставленных в Академии, это портрет дамы, в белом атласном платье, играющей на органе. Его смело можно было бы поставить подле Рембрандта, и он не много потерял бы от столь опасного соседства. Какая бойкая, мощная кисть! сколько чувства, мысли, натуры! как все просто, естественно, чуждо натяжки! какой превосходный колорит! И кто бы подумал? все это – произведение слабой женской руки! Или, правильнее, женщина только и могла написать его: у мужчины не нашлось бы столько чувства. Если бы тут и не было органа, каждый угадал бы, по движению всей фигуры, по ее лицу, по взору, музыкальную мысль, которою переполнена душа ее. Тотчас видно, что госпожа Робертсон<sup>108</sup> – англичанка, что она воспитана в преданиях высокой портретной живописи, училась владеть кистью в отечестве Рейнольдсов и Лоренсов<sup>109</sup>. Господин Тыранов! не забудьте мимоездом побывать в Англии; посмотрите, какие там пишут чудесные портреты, не обжигая никому кончиков носа и уха палящим лучом солнца.

---

<sup>107</sup> Плюшар Евгений Александрович (1809–после 1880) – живописец, портретист.

<sup>108</sup> Робертсон Кристина (1796–1854) – английский живописец, портретист, миниатюрист, почетный вольный общник ИАХ (1841), жила и работала в России, писала портреты царской фамилии.

<sup>109</sup> Лоренс Томас (1769–1830) – английский живописец, портретист, коллекционер.

Но справедливое удивление прелестному произведению даровитой иностранки не может заставить меня быть несправедливым к отечественному художнику, которого огромный портрет дамы в черном платье, опирающейся на консоль камина, совершенно увлекает меня в свою пользу. Огромные достоинства вижу я в этой картине Басина<sup>110</sup>, многие части исполнены смелою кистью мастера и истинно картинны; другие отличаются превосходным тоном; выражение, рисунок, ловкая и свободная постановка, отделка подробностей, иногда доходящая до излишества, колорит, все это находится в этом портрете; не достает, быть может, той ровности в исполнении, которая составляет гармонию целого: *no ubi tanta nitent in tabula, paucis non ego offendar maculis*, «где столько блестящего в картине, не стану я сердиться за несколько пятен».

О Басине следовало мне поговорить между историческими живописцами, и я не прощаю себя, что не обратил там внимания на произведения его многосторонней и плодотворной кисти, его более чем быстрой творческой деятельности, которая в продолжение немногих месяцев, кроме нескольких портретов, создала колоссальную «Картину для плафона большой дворцовой церкви», десятки фигур для «Помпеяны» того же дворца, и картину с изображением Петра и Павла. Одна уже картина для плафона церкви, изображающая Воскресение Спасителя, дает ему место в ряду весьма замечательных художников, и по сочинению, и по расположению, и по угаданности расстояния. Но я видел эту картину, и вблизи, и на нынешнем ее месте, и убедился в обоих случаях, что хорошее везде хорошо. Группы бесчисленных ангелов и вблизи и издали превосходно выражают радость неба, слетающего в свои объятия возносящегося Сына Божия. В картине «Петра и Павла», при мастерской кисти и колоритной живописи, в точности сохранен характер апостольский. В фигурах Помпеяны мне нравится эта совершенная подделка под вкус помпейской живописи.

Я упомянул между портретистами о Врангеле, художнике с прекрасным дарованием. Он выставил еще один этюд, «Молодой итальянский рыбак», картинку, не поражающую своим колоритом, но исполненную чувства, тихой задумчивости и особенной прелести.

Заклучим этот обзор несколькими словами о копиях. Четыре копии знаменитых картин присланы нашими художниками из Италии: я передам, слово в слово, отзыв о них одного из первых художников наших.

---

<sup>110</sup> Басин Петр Васильевич (1793–1877) – живописец, профессор ИАХ.

Копия Живаго<sup>111</sup> с Гвидо-Рени<sup>112</sup> «Pietà», безусловно превосходна. Вся разница может быть в том, что Гвидо писал ее двадцать четыре дня, а Живаго год, два или три; ну, да это потому, что один Гвидо, а другой Живаго.

Копия Серебрякова<sup>113</sup> с Гверчино<sup>114</sup> «Святая Петронилла» хороша; но «волосков» нет: это понятно для художника; Серебряков должен был учиться писать с каждой головы, с каждой руки, с каждой ноги, с каждого сустава в оригинале.

Копия Маркова<sup>115</sup> с фресок Рафаэля «Пожар в Борго»: нужна еще копия другая; видно, прекрасное не дается сразу.

Копия Бакуниной<sup>116</sup> с Корреджио «Обручение Святой Екатерины» показывает кисть женщины самую уже полнотою чувства. Картина почувствована».

Копии Вонлярлярского<sup>117</sup> «Беседа Иисуса Христа с Никодимом», с Ферстейга и «Святое семейство» с Мурильо обличают большую способность к живописи в молодом светском любителе, который писал еще очень мало и не делает искусства предметом исключительного занятия своего.

Об оригинальных картинах, присланных Марковым и Живаго, мы будем говорить в особой статье о выставке произведений русских художников, бывшей в нынешнем году в Риме.

## **Статья вторая**

### **Скульптура**

Знаток с восхищением останавливались перед «Рыбачком» Ставассера<sup>118</sup>, юного скульптора, воспитанника Академии. Сколько жиз-

<sup>111</sup> Живаго Семен Афанасьевич (1805 или 1807 или 1812–1863) – живописец, академик, профессор ИАХ.

<sup>112</sup> Рени Гвидо (1575–1642) – итальянский живописец.

<sup>113</sup> Серебряков Василий Алексеевич (1810–1886) – живописец, академик ИАХ.

<sup>114</sup> Гверчино (Джованни Франческо Барбьери) (1591–1666) – итальянский живописец.

<sup>115</sup> Марков Алексей Тарасович (1802–1878) – живописец, академик ИАХ, педагог, пенсионер ИАХ.

<sup>116</sup> Полторацкая Екатерина Павловна (урожд. Бакунина) (1795–1869) – фрейлина императрицы Елизаветы Алексеевны, художник-любитель, знакомая А.С. Пушкина,

<sup>117</sup> Вонлярлярский Василий Александрович (1814–1852/53) – писатель, композитор, музыкант, живописец, скульптор, знакомый М.Ю. Лермонтова.

<sup>118</sup> Ставассер Петр Александрович (1816–1850) – скульптор, ученик С.И. Гальберга.

ни, выражения, грации в фигуре этого мальчика, удыщего рыбу! как он занят своим делом! От оставленной ноги до закушенной нижней губки, все дышит этим выражением. Выдвинулся корпус, поднялась рука, отставилась нога: а вышла ли хоть одна косточка из места? Приятно видеть это знание анатомии, эту внутреннюю линию, которая поверяет и определяет внешнюю. А посмотрите на лепку этой статуи, посмотрите со всех сторон, поверните кругом колесо, на котором утверждена она: статуя Ставассера, хотя вышедшая из-под ученической стеки, не боится самого строго досмотра. Ни одной сухой пластинки тела, ни одной утомительной плоскости, ни одной шероховатой, выдавшейся шишки не подметит самое предубежденное внимание. Как все мягко, жизненно, телесно! Нет резких форм, щеголевато разыгранных и выставившихся мускулов; да и быть их не может по сюжету: это формы юноши, а не атлетические; отыскивать яблок, пучков жил, наклеивать их там, где нет в натуре, было бы излишне и противохудожественно. Зато сколько правды, естественности в юном торсе, на котором так ясны следы задержанного дыхания, в красиво наклоненной спинке и в подобранных пахах. Я не говорю уже о голове, которая своею миловидностью и разлитую по всем чертам лица экспрессию поражает и увлекает самого холодного зрителя. – Нет идеи; или есть, да слишком обыкновенная, говорили некоторые: мальчик удит рыбу; это мелко. – Я спросил бы только у господ идеалистов, во-первых, что такое идея в скульптуре, знали ли ее греки, и, во-вторых, почему более идеи, почему она важнее, в каком-нибудь античном Силене, который играет на свирелке, чем в новейшем рыбаке, который удит рыбу? Ничего нет легче фраз: можно, пожалуй, кричать, что Аполлон Бельведерский смотрит богом; а мне сдастся, что откиньте только на время имя Аполлона, и вы получите прекрасную статую, отличнейшую относительно исполнения, движения, постановки, чего вам угодно, но чуждую всяких идей и атрибутов, которые для истинного любителя и знатока скульптуры не должны ничего значить. Форма, вот сущность скульптуры; внешняя линия, вот главный элемент этого искусства. Так понимали скульптуру греки, и они подкрепили свое понятие произведениями, до которых не достигал еще ни один новейший резец. Так юный Ставассер понял греков, и он понял их превосходно. Пусть его сюжеты не греческие, но направление, хватка, если можно так выразиться, чисто греческие, и именно потому, что он не рабски подражает греческому, а подражает самой природе, которая составляла неизменный оригинал для самих греков. Одно можно заметить: руки и ноги чересчур уже верны с натурой, то есть, натурщиком, с которого делались.

Яснее: некоторые мускулы рук и ног недостаточно полны, и потому профильной и фассовой контуры оконечностей тела проигрывают; но восхитительная лепка и тут заставляет забыть недостаток, нечувствительный для глаз не художника.

По моему мнению, в наше время, в нашем климате, при наших нравах, самых невыгодных для скульптуры, недостаточно для скульптора изучить одного-двух натурщиков; чем более частных данных, тем более средств создать одно прекрасное целое. Изящество этого целого зависит от наглядки на прекрасные частности, разбросанные в разных лицах; и не механическая склейка изящного, подмеченного там и сям, должна двигать стекою скульптора, а усвоение и переработка в душе, в чувствах, в мыслях, и наконец в самом исполнении того же самого изящного. И не одна натура может быть руководительницей: за недостатком этой умной и верной наставницы, особливо в наш век, в нашем климате, иногда признанные достойнейшими образцы изящного, эти гениальные сколки с природы, могут заменить самую природу. Есть в одной из зал Академии античная статуя, изображающая мальчика, вынимающего из ноги занозу; такая же бронзовая статуя находится в Эрмитаже. Зачем юная пчелка пролетела мимо душистого цветка? А он так роскошно красовался перед нею! Зачем молодой скульптор, часто бывая в семействе антиков, не воспользовался предстоявшим уроком? «Опять антики, опять Греция!» – скажут мне. Да как же быть без нее, говоря об искусствах, в особенности о скульптуре? В Греции были почувствованы, развиты и обсуждены философически все стихии изящного. Кто более и умнее Платона и философов его школы рассуждал о прекрасном художественном? Кто лучше греческих скульпторов умел осуществить эти светлые мысли? Где страна, в которой бы соединялось более условий для процветания скульптуры? Где земля, которой жители, по своим нравам, были в состоянии явственнее видеть, сильнее чувствовать, лучше оценить красоту человеческого тела, художественную изящность природных форм, воспроизводимых резцом ваятеля? Довольно уже того, что по роду своей одежды, приспособленной к роскошнейшему в мире климату, и по духу нравов, самых сладострастных или, если угодно, самых бесстыдных, древние греки имели глаза, напитанные видом нагого тела, которого контурами они почти так же щеголяли, как мы нынче щеголяем покровом платья. Для новейших европейских народов, плотно зашитых в свои уродливые мешки, понятие о красоте природных форм тела составляет только книжное предание: у греков оно почерпалось из прямого и ежедневного наблюдения. Всякий мог легко судить о том, что вокруг себя видел. Оттого скульптура и пре-

имуущественно полюбила Грецию, сделалась, с ущербом быть может для живописи, главным пластическим выражением ее жизни, мыслей и чувств. То был чудный момент, дивная эпоха для скульптуры. Греческий гений исключительно овладел всею сущностью этого искусства; он угадал, подметил и распутал вполне эту внешнюю линию, которая, как нить Ариадны, составляет необходимое руководство в таинственном для нас лабиринте скульптуры; он изучил тело во всех возможных положениях, направлениях, размерах и движениях: лучшие формы были уловлены, усвоены ловким греческим резцом и живут донныне в мраморных останках, как совершеннейшие типы красоты, величия, спокойствия и силы человеческих. Он истощил все средства великого искусства, так, что нельзя дальше идти, и не оставил будущим поколениям художников другого удела кроме подражания совершеннейшим произведениям единственной в летописях мира скульптурной эпохи. Все искусства имеют еще шаг вперед, дальнейшее развитие, движение, спиральное совершенствование, как говорил Гёте<sup>119</sup>: для них все еще возможно; но скульптура стала, и стала потому, что она уже окончательно была развита в греческом мире. Для новейших скульпторов остается только золотая мечта, которая даже редко осуществляется, мечта хоть несколько приблизиться к образцам, оставленным греками, единственная возможная попытка для нынешнего резца, и я вижу ее в «Фауне» Рамазанова<sup>120</sup>.

В веселую минуту суеверия создала фантазия древних своего лучшего, Фауна: не богами были эти причудливые существа, даже не полубогами. Их можно сравнить с сильфами северной мифологии. В полях, в играх сельской жизни, в любовных шалостях пастушеского быта присутствие фаунов было необходимостью. Приписываемый им характер веселости составлял в то же время характер и скульптурных изображений фаунов. До тридцати фаунов в разных местах сохранилось в Риме, и все они верны своему типу, не исключая и «Спящего Фауна» (во дворце Барберини), о котором остроумно сказал один путешественник, что он спит и бредит шуткой. Сходство их так поразительно, что невольно подумаешь, будто они все сделаны с одного образца: по крайней мере, так думал Винкельман<sup>121</sup>,

---

<sup>119</sup> Гете Иоганн Вольфганг фон (1749–1832) – немецкий писатель, философ, государственный деятель, естествоиспытатель.

<sup>120</sup> Рамазанов Николай Александрович (1817–1867) – скульптор, искусствовед, профессор ИАХ, пенсионер ИАХ в Италии (1843–1846).

<sup>121</sup> Винкельман Иоганн-Йоахим (1717–1768) – немецкий историк искусства, писатель.

почитая образцовым оригиналом всех фаунов фауна Праксителя<sup>122</sup>, некогда красовавшегося в стенах Афин, по свидетельству Павсания<sup>123</sup>. В произведении молодого художника нашего видно также это сходство с предком античных фаунов. Но тем не менее Рамазанов старался понять самый миф о Фауне и, откинув образцы, которые может быть навертывались ему под руку, искал самобытного вдохновения в свойствах своего баснословного сюжета. От того его фаун, вопреки необходимой однообразности, о которой мы только что говорили, при общих мастерски выдержанных чертах фаунов, имеет еще свои особенности по созданию. Он резвится, шалит; он поймал козленка, нацепил ему на рога тарелки и очень счастлив своею судьбою. Козел барахтается, хочет высвободиться, но не может; фауну смешно, и смешно до того, что, начиная ото рта, все мускулы, все части тела смеются. Олимп и земля, боги и люди, любители и критики, глядя на проказы этого веселого лешего, должны также, если не засмеяться, по крайней мере, улыбнуться. Самая задача прекрасна, но эскизное, может быть чересчур торопливое, исполнение чрезвычайно счастливой мысли не всякого удовлетворяет, особенно когда и в этом поспешном исполнении так ясно видно, что могла бы сделать бойкая рука юного художника при большем усилии. Это выражение лица, эта улыбка, которая магически движет глиняными устами фигуры, вольная и беспечная постанковка или, точнее, посадка, это движение, которое так натурально приостановлено упершеюся левою ногой и так ловко оканчивается в согнутой правой ноге, это сосредоточенное забавляющееся внимание фигуры к затруднению мастерски сделанного козла, превосходны. Недоконченность задуманного и прочие мелкие недостатки, замечаемые в разных частях исполнения, могут еще исчезнуть при мраморном осуществлении этой группы, честь, которой я ей желаю, и которой она, бесспорно, достойна.

Взглянем на «Милона Кротонского», другую группу Рамазанова. Тотчас видно, что умным и сильным талантом, который находится еще в начале своего развития, двигали мысль и чувство. Много выражения, много энергии и жизни в лежащей фигуре Милона. Кажется, слышишь это стенание, отражающееся во всех мускулах, хоть и неокончательно разыгранных; видишь эту последнюю меру терпения; искусно затаенную в закрытых глазах: открой их только художник, и необходимо вышло бы что-нибудь плаксивое, не возбуждающее участия. Должно, однако ж, признаться, что в выражении страдания

<sup>122</sup> Пракситель (IV в. до н. э.) – древнегреческий скульптор.

<sup>123</sup> Павсаний (II в. н. э.) – древнегреческий писатель и географ.

молодой художник увлекся воображением, чересчур уже заносчивым. Он еще не хочет помириться со строгими и холодными условиями своего искусства. Я понимаю эту борьбу кипящего чувства с тесными, но ясно определенными границами скульптуры, это желание выбиться из-под ферулы<sup>124</sup> озаренных вековой славой наставников. Кому не приходила в голову, в молодости, при известных возвышениях температуры крови, в порыве мечтательности, оправдываемой возрастом, в полете смелого воображения, кого не навещала мысль, если не совершенно преобразовать, по крайней мере, расширить поприще деятельности, на которое судьба поставила его? Но недолго движет душою это преобразовательное стремление: мечта упрощается необходимостью в своих размахах, и талант с досадою принужден делать одно только возможное. Рамазанов находится на большой дороге к разочарованию относительно идеальной части своего искусства, и отсюда произойдет усовершенствование его лепки.

Следовательно, нынешняя выставка обнаружила нам существование на Руси двух чрезвычайно примечательных скульптурных талантов, Ставассера и Рамазанова. Один из них исполнен приятности и вкуса, другой – мысли и силы. Неужели им суждено застынуть вместе с глиной, из которой они так удачно вылепили свои первые чувства, свои первые восторги сердца, пламенно любящего искусство, первые надежды свои на славу? Дайте пожить им на светлом солнышке искусств, в Италии: они возвратятся к нам великими художниками!

Назвав Ставассера и Рамазанова, нельзя умолчать о других талантах. Когда же на Руси таланты являлись по одиночке? Где два, там и три, там и четыре: так уже исстари у нас ведется. Произведения Климченки<sup>125</sup> и Иванова<sup>126</sup> могут служить доказательством этого.

Колоссальная фигура Иванова «Игрок в городки», может быть, единственным недостатком имеет только эту колоссальность, не потому, однако ж, что сюжет будто бы не соответствует громадным размерам, как замечали некоторые, а потому, что художник растерялся к огромному объему своей статуи. Видно, что каркас дрожал во время обкладки, что беспрестанное опасение – вот, вот рушится! – волновало душу молодого скульптора. Страх – дурной товарищ художественного дела. При всем знании и толковитости лепки, в статуе Ива-

<sup>124</sup> Лоза, прут (лат.).

<sup>125</sup> Климченко (Климченков) Константин Михайлович (1816–1849) – скульптор, в 1842–1849 гг. пенсионер ИАХ в Риме.

<sup>126</sup> Иванов Антон Андреевич (1815–1848) – скульптор, академик ИАХ.

нова проглядывает несмелость, как бы недоконченность, и в целом и в частях; чуть не говорит статуя за художника: насилу сладил! Это усилие, там где нужны были могучесть и свобода, и вредит достоинствам статуи Иванова. Огромная затея необходимо требовала и огромного, характерного исполнения. Но в таком случае, прежде нежели браться за дело, надобно ли было поверить свои силы? Я думаю, что это было бы нужно, и кончу этот смелый разбор несмелого создания последним замечанием: мне кажется, что в лице играющего мало беспечной веселости, а в движении фигуры мало той русской удали, которая в подобных случаях всегда обрисовывается машисто и резко. В наших русских атлетах, бойцах и разного рода потешниках есть своя художественная замашка, свое живописное молодечество, своя поза, выходка, выступка, словом, свое красование. Конечно, эта игра мускулов, это движение контуров, эта энергия форм запрятаны под тулупами и балахонами; к ним нельзя присмотреться, нельзя удержать их в глазах, сохранить в памяти, взлелеять в воображении, вызвать на поверку: и вот в чем древние имели огромное преимущество пред нами новейшими. Греки, играя в городки, скинули б свои хитоны и явились зрителям во всей природной красе своей. Их скульптура видела все это; наша принуждена только догадываться. Они смотрели на благороднейшие на земле произведения руки Творца, на формы царя природы, человека; мы смотрим на бездушные и безвкусные формы произведений портного. Прошу после этого производить прекрасное в скульптуре! Поневоле вы должны быть только подражателями греков, и там, где резец их не оставил нам образца, новейшая скульптура не находит для себя поэзии. Доказательство – статуя Иванова! Поставить натурщика, созданного самым счастливым образом, соответственно вашему понятию о своем сюжете, относительно поворота, положения и движения, еще не значит видеть природу: во-первых, он поставлен произвольно, это искусственная, а не природная природа, и, во-вторых, нужно еще оживление; нужно выхватить огонь Прометея и смело бросить в красивую массу тела, зажечь в нем игру жизни веселостью, хватовством, задетым самолюбием, гневом даже, или отчаянною удалью. Тогда-то заходит, застывает, разыграется эта драма красоты телесной. А ее-то и нет в статуе Иванова, впрочем, очень удовлетворительной в отношении к главному условию скульптуры, прекрасной и отчетливой лепке, которая доведена художником до совершенства в его бюстах. Говоря о последних, и в особенности об одном из них, некоторые делали замечание, что платок, повязанный на голове старушки, нейдет в скульптуре: я не согласен с этим, и доказательства моего опровержения в множе-

стве прекраснейших античных бюстов, которых головы, иногда покрыты покрывалом, а иногда частью мантии. Почему шлем Минервы, спрошу я, лучше и пристойнее в скульптуре, чем колпак Державина<sup>127</sup> или головной платок старушки? Кстати, о шлемах на головах: обратим внимание зрителей на статую Климченки с античною кличкою «Парис». Здесь еще неуместнее было бы замечание, зачем целая голая фигура изображена со шлемом на голове. Как зачем? Затем, что так принято в скульптуре, что это – предание искусства, основанное на авторитете образцовых произведений золотого века скульптуры. Поговорим еще о достоинствах статуи Климченки. В ней есть все, что только обещает будущего дельного скульптора. Нельзя не отдать справедливости вкусу и мягкости лепки, в пальцах художника есть эта дорогая осязаемость упругости органических тканей: кость является костью, тело телом, мускул мускулом, и все на месте, а это главное. Прекрасно, молодой художник, прекрасно! изучайте еще более природу: она не будет неблагодарною за внимание. Она разоблачится перед вами во всем блеске своих художественных прелестей и попросит вас вылепить другого «Париса», для славы; первый был для Академии. В самом деле, этот ваш первый Парис – хороший сколок с красивого русского натурщика, но во втором вы, наверное, прибавите благородства в движении, замысловатости в позе судьи трех богинь, породы в формах троянского царевича. Чтение того, что написано о Парисе, и художническое рассмотрение Парисов, оставленных греческим резцом Италии, много поспособят в том господину Климченко. Но, что касается до меня, до моего темного мнения, то я молодых скульпторов отправлял бы учиться своему делу сперва не в Италию, где есть прекрасные собрания древних мраморов, но в Нубию, где на каждому шагу они встретили бы богатые собрания прекраснейших живых Парисов, живых Аполлонов; где живет целый народ натурщиков, народ чудесно изваянный, удивительного сложения и совершенно европейских черт лица, хоть и совершенно черной кожи. Здесь то в играх, в движениях, в страстях, в самом щегольстве этого народа, который щеголяет телом, а не платьем, и так красиво рисуется, познакомились бы они со всеми тайнами скульптурного создания, совершенно потерянными для нынешнего века, в котором пагубное господство портных и сапожников совершенно истребило общее знание и чувство самых выпренных красот органической природы. Я не воспрещаю скульпторам жить в Италии, среди нагих мраморов

---

<sup>127</sup> Вероятно, речь идет о живописном портрете Г.Р. Державина, выполненном А.А. Василевским в 1815 году.

и одетой по последней моде природы, но советую им сперва пожить с полгода в Нубии, главном и ближайшем училище живой скульптуры. В числе выгод подобного художественного путешествия должно поместить и то, что путь в Нубию идет через Египет, а для нынешнего ученого скульптора вовсе не излишне познакомиться на месте с произведениями египетского резца.

Но между тем как Ставассер и Рамазанов позволяют нам питать надежду на будущий новый блеск отечественной скульптуры нашей, она оплакивает две чрезвычайно важные потери в Гальберге<sup>128</sup> и Орловском<sup>129</sup>. Нет их больше! Не стало двух гигантов русского резца! Они сложили на груди утружденные руки, и не будут уже одушевлять мрамора, всегда послушного их счастливым вдохновениям; не принесут рождающимся талантам своего опыта в наставление, не поделятся с ними глубокою мыслью, умным советом, верным понятием изящного; не подарят нас, зрителей, ни одним произведением своей искусной руки. В продолжение нескольких месяцев сырая земля поглотила их, одного за другим, но рано ли, поздно ли русская слава достойно возгордится ими. Грустный удел для великих талантов быть оцененными только потомством! Но, впрочем, он достается не одним Гальбергу и Орловскому. Как бы то ни было, не простительно русским художествам это равнодушие к двум погасшим своим светилам. Не так понимал дело высокого долга благодарности сам Гальберг. Умер пейзажист Щедрин<sup>130</sup>, и рука Гальберга тотчас вооружилась творческой стеклой: барельеф зачался, и одна мысль, один сюжет его могут уже назваться жемчужною слезою, выкатившеюся на прах достойного из глаз достойнейшего. Грустным, мечтательным, вполонину на земле, вполонину на небе, изображен художник перед недоконченным пейзажем, в котором слились, кажется, все его верования в прекрасное, сосредоточились все силы, выразилось все художественное предназначение. Тяжело обожателю природы расставаться с заманчивыми прелестями своей возлюбленной; но преждевременная смерть уже коснулась его благородного чела своим ледяным пальцем, обдала тлетворным дыханием: рука костенеет, кисть падает, мысль замирает... и нет великого дарования! Гальберг

<sup>128</sup> Гальберг Самуил Иванович (1787–1839) – скульптор, академик ИАХ, педагог.

<sup>129</sup> Орловский Борис Иванович (1793–1837) – скульптор, академик и профессор ИАХ. В 1822 году создал бюст Александра I, за что был освобожден от крепостной зависимости.

<sup>130</sup> Щедрин Сильвестр Феодосиевич (1791–1830) – живописец, пейзажист, пенсионер ИАХ.

эскизно только набросал первую идею этого прекрасного барельефа: он хотел вырубить ее в мраморе, и жаль, что не успел осуществить своего благородного вдохновения. Его памятник собрату и другу, кроме неотъемлемых достоинств в отношении к искусству, имел бы еще и ту нравственную пользу, что научил бы других отдавать должное памяти необыкновенных людей. Я не могу верить, чтобы достоинства такого художника, как Гальберг, не были поняты нашими скульпторами и живописцами. Почему же таиться с законным восторгом? Неужели в самом деле и на их черепах есть желвак всеобщего порицания, отличающий некоторые наши головы? Неужели и они, первые жертвы этой страсти большинства судей наших, скорее способны придаться к мелочным недостаткам, чем отдать обдуманную справедливость тому, что заслуживает похвалы и удивления? Есть в Италии старый *custode*<sup>131</sup> при одной из римских галерей, который из двадцати посетителей иностранцев почти всегда узнает и укажет русского. Как он достиг этого искусства? Очень простым образом. Он говорит, что *i signori Moscoviti* прежде всего в картине, в статуе, в здании любят открывать не прекрасное, а дурное; что они ничем не восхищаются: прекрасное как будто не существует для них: но зато находить недостатки, подшучивать над мелочными ошибками, о! это их дело. «Когда я вижу, — уверяет почтенный *custode*, — двух или трех иностранцев, которые, равнодушно стоя перед Рафаэлем или Тицианом, указывают друг другу тросточками на пятна этих бессмертных картин, я говорю — *Sono signori Moscoviti!* — Это господа русские! — и почти никогда не ошибусь». Совесть за таких соотечественников, а нечего делать: *custode* прав. Искать одних только недостатков, и подшучивать над ними, это коренная черта их: опасаясь обнаружить свое незнание восторгом неурядицы, всякой из них становится в оборонительное положение против невольного восхищения и думает доказать свою высокую образованность, свой утонченный вкус, открыв что-нибудь неправильное, да еще, — хочет, не хочет ли художник, — сообщает ему вслух свое необдуманное замечание. Это странное желание являться привязчивыми порицателями изящного доходит иногда до того, что многие из нас скорее найдут лишнюю складку в драпировке статуи Императрицы Екатерины Второй, чем увлекутся общностью достоинств этого превосходного произведения Гальберга. А по моему темному мнению, которое, по крайней мере, чуждо крючков обыкновенной нашей критики, есть две женские статуи, совершенные по выражению царственного спокойствия,

---

<sup>131</sup> Смотритель (ит.).

схваченного с гениальной верностью и жизненно запечатленного в мраморе: это Гальбергерова Екатерина Вторая и античная Агриппина. Назвать здесь Агриппину, значит в одном слове дать мерило всех художественных достоинств творения нашего скульптора; значит, что его статуя – достойная чета классически совершенному антику. То же величественное спокойствие одушевляет их обе, но в одной, спокойствие горделивой повелительницы Рима, затаившей на время свои властолюбивые виды: это – спокойствие вулкана, задерживающего свое губительное дыхание, спокойствие Судьбы древнего мира или матери Нерона<sup>132</sup>; в другой, напротив, я вижу спокойствие мудрой и доблестной правительницы великодушного царства: любовь и кротость дышат в чертах ее; светлая дума мелькает в открытом взоре; характер царственного величия разлит во всей фигуре, в положении, в отдельных частях, даже в складках драпировки. Нельзя налюбоваться на эту гармонию жизни, на это единство в целом, на эту волшебную лепку лица, рук, платья, на эту отчетливую, мягкую рубку каждого члена, каждого сустава. В художнике, который создал в уме и выразил резцом этот идеал великой женщины и великой царицы, я вижу необыкновенного человека, вижу философа и поэта. О! Гальберг был великий поэт. Чтобы убедиться в этом, стоит только взглянуть на его «Фауна», или угаданное создание музыки. Он действительно угадал, каким образом музыка была создана. Каждый раз как я смотрел на это чудесное произведение в мастерской Гальберга, я, казалось, ощущал колебание воздуха, движение ветра, порывы вихря, и, вместе с Фауном, прислушивался к первым звучным аккордом стихийного мира. И таков был всегда характер творений Гальберга: везде оконченность, все додумано и доделано, ничего не оставлено под сомнением. Превосходно выдержанная верность с изображаемым сюжетом невольно переносит зрителей в его эпоху, страну и народ, и уничтожает всякую мнительность, что это могло быть иначе, а не так. Его Ахиллес – настоящий Ахиллес, словно врубленный в мрамор стих Илиады, который звучит своими гомерическими эпитетами: видишь Ахилла божественного, богам подобного, как понимали и изображали его греки, а не эффектного, манерного щеголя, каким представлял его резец новейших скульпторов, в голове которых приемлю дерзновенную смелость поставить кокетного Канову.

Когда творческая мысль Гальберга парила еще выше, смело взлетая в область незримого прекрасного, являлись превосходнейшие

---

<sup>132</sup> Агриппина Младшая (15–59) – супруга римского императора Клавдия, мать римского императора Нерона, отличалась властолюбием.

барельефы с сюжетами из мира духовного; являлись изображения ангелов, наделенных красотой и совершенствами, которые заставляли позабыть на время, что они созданы рукою смертного. Гипс делался чем-то неосозаемым, глина превращалась в воздушные покровы неземных существ. Вы знаете статуи ангелов Троицкого собора: какая легкость, мягкость лепки! какая неземная красота разлита по всем формам и частям этих статуй! Нельзя не пожалеть, что они сделаны из алебаstra, и что рано или поздно время сокрушит эти изящнейшие произведения бессмертного ваятеля.

Чтобы еще более убедиться в высоком достоинстве лепки Гальберга, – надобно переглядеть целую коллекцию бюстов, вышедших из руки его. Они идут дружно с портретами Брюллова. Видишь живого человека, с его умом, с его чувствами, с его взглядом, с его характером. Это и не могло быть иначе: Гальберг был очень умный человек; наблюдение его было быстрое, меткое, глубокое; мысль, замечание, слово, все в нем было пластическое. Всякая идея, мелькнувшая в уме его, превращалась тут же в звучную круглую статую, мгновенно слепленную из слов счастливых и замысловатых. Он всегда видел предмет кругом. Никто лучше и умнее не рассуждал об искусстве, и молодые русские художники потеряли в нем бесценного руководителя к познанию и чувству прекрасного.

Почти в прах этого гениального художника, несправедливо было бы не преклонить колена на свежей могиле другого достойного труженика того же самого искусства. Природа не знает разделения людей на касты, когда хочет произвести необыкновенное дарование, которое должно составить радость и честь всего рода человеческого. Доменикино и Шекспир<sup>133</sup> вышли из самого простого звания. На одного Байрона<sup>134</sup>, пэра трех соединенных королевств, можно найти в летописях поэзии и искусств целые сотни гениальных людей, родившихся на последней ступени общества. Орловский был простым ремесленником, поденщиком у продавца гипсовых и мраморных вещей, и сделался одним из отличнейших скульпторов нашего времени. Его незначительное происхождение и неакадемическое образование в другом могли бы задушить искру небесного огня; в нем они, напротив, еще помогли самобытному развитию и содействовали к приобретению удивительного практического навыка, который заставлял художников, отзывавшихся про Орловского, говорить, что он рубил мрамор, как будто резал яблоко: выражение с первого взгляда пошлое,

---

<sup>133</sup> Шекспир Вильям (1564–1616) – английский драматург, поэт.

<sup>134</sup> Байрон Джордж Гордон (1788–1824) – английский поэт, драматург.

но в нем изображается весь Орловский, со своей характерной, смелой рубкой, со своей быстротой исполнения многочисленных и разнообразных созданий. Относительно последнего обстоятельства нельзя не удивиться плодовитости творческого воображения этого знаменитого художника. Как бы из родника черпал он отличительные черты своих творений и средства их осуществления. Делая Яна Усовича, программу на звание профессора Академии художеств, он произвел до десяти эскизов одного и того же сюжета, и это не были опыты неясно еще постигнутого создания, но как бы дети одной, плодотворной красавицы-мысли: все равно отличались полнотою и самобытностью помысла, так, что едва ли решил бы и сам художник, который наконец из этих эскизов мог быть назначен к окончательному исполнению. Такая только плодовитость и может назваться гениальной. И судьба на этот раз не изменила природе, вызвав из неизвестности избранника: дала ему жизнь совершенно художническую и средства кончить начатое ею, в Риме, под руководством Торвальдсена<sup>135</sup>.

Обширное поле открылось для молодого таланта в столице искусств, в мастерской царя новейшей скульптуры. Несмело, с чувствами понятной для художников боязливости и скромности, которые ставил в пример сам Торвальдсен, вступил наш Орловский на поприще, любимое со всем жаром обожателя своего искусства. Мраморный бюст императора Александра, бюст конечно с большими уже достоинствами, был дотоле единственным патентом Орловского на право стремиться к усовершенствованию едва еще заметнее таланта. Вскоре его Парис, его Фауны, его Вакханки, лепленные в мастерской Торвальдсена, яснее утвердили это право, так что через несколько времени сам знаменитый наставник не только обратил внимание на достойнейшего из своих учеников, но даже почтил его дружбой и уважением. Эти чувства благородно были высказаны в рекомендательном письме Торвальдсена к Его Величеству императору Александру, письме, с которым Орловский удостоился предстать перед венценосным покровителем своим. Слава опередила возвращение его на родину, и пламенная любовь к успехам отечества на благородном поприще искусств привела в движение все пружины творческой силы и таланта художника. Со дня появления в Петербурге до последнего дня жизни Орловский не переставал усердно трудиться для

---

<sup>135</sup> Торвальдсен Бертель (1770–1844) – знаменитый датский скульптор, запечатлел в своих работах известных деятелей науки, писателей, в т. ч. представителей русского дворянства, известна его скульптура «Александр I», почетный вольный общник ИАХ, в 1797–1838 гг. жил и работал в Италии.

своего искусства в продолжение десяти лет и блистательны были результаты этой неусыпной художественной деятельности. Каждая его гипсовая модель, каждый бронзовый отлив, каждое мраморное изваяние, несомненно, передадут потомству имя Орловского. Его изображения ангелов, Богоматери и других религиозных сюжетов, его статуи героев Отечественной войны останутся навсегда торжественными доказательствами одного из прекраснейших скульптурных дарований.

Гальберг и Орловский умерли в то самое время, когда их творческому трудолюбию открывалось самое блистательное поприще в величественных храмах и монументальных дворцах, создающихся как бы волшебством по мановению высокого Покровителя искусств. Замените их поскорее собою, молодые художники, на которых опирается теперь вся надежда русской скульптуры! Там будет где развиться вашим способностям, вашему кипучему творчеству; туда обращайтесь ваши взоры, ваши мечты, ваши надежды; туда готовьте взлелеянные в мыслях будущие ваши произведения, и ими докажете признательность свою к опочившим наставникам.

Этим обращением к молодым адептам искусства я отнюдь не хочу сказать, чтобы у нас не было теперь ни одного отличного скульптора. Напротив, мы имеем, во-первых, барона Клодта<sup>136</sup>, который колоссальной групп «Конь и вожатый», поражал всех во время выставки своими высокими достоинствами.

Барон Клодт принадлежит также к числу тех художников, которых круг деятельности был сначала не художественный. Он следовал военному поприщу и служил с отличием в корпусе инженеров. Но врожденное влечение к «сему лучшему из всех возможных миров», к миру искусств, навело его наконец на путь, предназначенный самою природою, с которою охотно согласилась и судьба. Зато он и отдаривает судьбу, за внимательное избрание и покровительство, с великодушием истинного таланта. Как Корнелю<sup>137</sup> всякая мысль являлась в виде стиха, так для барона Клодта всякая мысль принимает вид лошади. Некоторые думают, что род, им избранный, не есть высший род искусства. Но какое дело до этого! Изящное и прекрасное везде изящно и прекрасно. Всякий конь Клодта – бельведерский Аполлон на четырех ногах, и кто достиг такого совершенства по своей части, тот всегда может быть уверен в бессмертии. В его произведениях

---

<sup>136</sup> Клодт Петр Карлович (1805–1867) – барон, скульптор, профессор, заведующий Литейными мастерскими ИАХ.

<sup>137</sup> Корнель Пьер (1606–1684) – французский поэт и драматург.

самый взыскательный знаток находит полное, совестливое изучение благороднейшего животного после человека, и не может не увлекаться мастерством и вкусом, с которыми художник применяет это изучение к пластике. Когда я с восхищением смотрю на бронзового коня Клодта, меня не столько удивляет его цельная отливка, потому что она не беспримерна в истории литейного дела, сколько существенная красота этого великолепного животного, созданного сильно, бойко, пламенно, и выполненного с твердостью воли, с удивительной верностью с натурой. Жизнь и движение смело разлиты по всем частям тела. Неукротимое животное пышет огнем, само оно, кажется, чувствует свою красоту, и гордится ею; позабываешь, что оно из меди: вот рванется, сомнет жокаго и стрелой помчится с пьедестала! Тут есть поэзия. А какая отчетливость лепки! какая анатомически чудесная сеть артерий, жил, мускулов, сквозящая через оживленную кожу! какая строгая и изящная натура в частях и в целом, нигде не забывая в пользу условных правил, не потерянная в колоссальных размерах! Эти грациозные складки шеи, эта легкость гривы, этот поворот всей головы вообще приводят в восторг знатока и друга лошади. Греки никогда не умели сделать хорошего коня. Если б барон Клодт жил во время Ксенофонта<sup>138</sup> и Платона, и выставил такого коня в городе Минервы, Сократ<sup>139</sup> у них на целых страницах рассматривал бы его высокие достоинства, и в *Symposion* мы, наверное, читали бы полную теорию лошадиного прекрасного. Один только конь Фальконе-та<sup>140</sup> под Петром Великим<sup>141</sup> может сравниться с этим медным Флегетоном, которому, как всем коням Солнца и барона Клодта, суждено разделять бессмертие с богами и философами.

Барон Клодт неутомим в своей деятельности, и трудится со всем одушевлением художника, чувствующего свое достойное призвание: скоро другой конь, чета тому, который красовался на среднем дворе Академии, будет готов к отливке.

Чтобы очертить весь круг скульптурной деятельности в последние три года в России, необходимо упомянуть о некоторых иностранных скульпторах, трудящихся временно в Петербурге. Если произведения их и не были выставлены, не менее того они перед глазами

---

<sup>138</sup> Ксенофонт (ок. 430 до н. э. – не ранее 356 до н. э.) – древнегреческий историк, писатель.

<sup>139</sup> Сократ (470/469 до н. э. – 399 до н. э.) – древнегреческий философ.

<sup>140</sup> Фальконе Этьен Морис (1716–1791) – скульптор, яркий представитель классицизма, автор памятника Петру I в Петербурге.

<sup>141</sup> Петр I (1672–1725) – российский император.

всех любителей изящного. Я назову Германа<sup>142</sup>, Лемера<sup>143</sup>, Жака<sup>144</sup>, Троду<sup>145</sup>.

Герман до сих пор не произвел ничего окончательно отдельного. Его изваяния имеют много достоинств, хотя быстрота или, скорее, поспешность, с какою он работает, часто вредит им смертельно: вместо лепки являются только намеки на лепку, вместо тела – грубый алебастр, вместо драпировки – небрежно брошенные куски глины. Но надобно видеть хоть одно совершенно конченное произведение стеки Германа, чтобы иметь право судить о степени его дарования.

Статуя Жака, изображающая Петра Великого, находится еще в мастерской, но будущее место ее – на открытом воздухе, в виду моря, в Кронштадте. Там может быть явятся художественные ее совершенства в полном блеске, а до того времени в глаза бросаются одни только недостатки, и весьма естественно: колоссальность давит глаз в комнате, и поневоле вынуждает его всматриваться в то, чего не хотелось бы видеть и что непременно должна будет скрыть воздушная перспектива.

Имел я честь видеть и барельеф Лемера, для фронтона Исаакиевской церкви; в нем тот же недостаток, или та же прелесть, по теории некоторых скульпторов: грубо, и не нравится вблизи; эффектно, и нравится, издали, когда произведение поставлено на месте, или когда смотришь на него в том отдалении, на какое эффект рассчитан художником. Метода не новая: многие скульпторы двух последних столетий прибегали к этому средству с большим или меньшим успехом; между прочим, так именно сделаны двенадцать колоссальных апостолов в одном из изящнейших зданий, какие мы имеем в России, в Виленской кафедральной церкви. Настоящая ли это скульптура? Конечно, нет. Это скульптура декорационная. Она состоит в таком отношении к классической, тщательно оконченной скульптуре, в каком живопись картинная, академическая, к декорационной театральной живописи. Эти изломанные руки, уродливые ноги, безобразные впадины вместо глаз будут тем, чем назначено им быть от художника, только при помощи известного расстояния, известного освещения, словом, при помощи оптики, а до тех пор, хотите ли верить или нет,

<sup>142</sup> Герман (?–?) – скульптор.

<sup>143</sup> Лемер Филипп Оноре (1798–1880) – французский скульптор.

<sup>144</sup> Жак Теодор-Жозеф-Наполеон (1804–1876) – французский скульптор, академик ИАХ, жил и работал в России.

<sup>145</sup> Троду Анри-Эмиль-Адриен (?–после 1856) – французский скульптор, жил и работал в России.

что это руки, ноги, глаза, скульптору все равно. На все наши ссылки на греков, на самые красноречивые убеждения в необходимости окончательности и изящества для монументальных плодов резца, на все доказательства теории и опыта, последователи этой скульптурной школы вам отвечают, что их метода лепных работ гораздо художественнее, и что способ производства древних был легче. Так точно многие декорационные живописцы думают, что их род выше и труднее рода Рафаэля, потому что ни одна его картина, ни вблизи, ни издали, не производит того оптического обмана в зрителе, какой производит издали их театральные занавесы, выпачканный ловкою кистью и освещенный двумя дюжинами кенкетов.

Троду ничего еще не сделал, за исключением разве двух женских фигур в готических костюмах, которые приписываются ему, вероятно, вопреки желанию самого художника, потому что они делались только в его мастерской, а лепил их на наших глазах молодой Рамазанов. В них много прекрасного, много выдержанного в характере, легкости в лепке, вкуса в отделке, словом, тех неотъемлемых достоинств, которые мы уже заметили в других работах юного скульптора нашего.

От этого беглого обзора замечательных произведений скульптуры, за исключением работ наших художников в Италии, о которых будет говорено отдельно, перейдем к медальерному искусству.

Это – неблагоприятное искусство. Зачем вы избрали его, молодой Реймерс<sup>146</sup>? Вспомните только его трудности, сжатость средств, обширность требований, тяжелые цепи, налагаемые на гений художника механизмом; и вспомните также едва приметные результаты ваших усилий, если вы даже выйдете торжественно победителем из всех двенадцати подвигов Геркулеса. Что за торжество, которое видно только в микроскоп! Слава иной проворной инфузории профессора Куторги<sup>147</sup>, гремящая на всю каплю воды, едва ли не блистательнее славы медальера. Бросьте скорее ваше нынешнее направление и возьмите за чистую скульптуру: ваш «Самсон, раздирающий льва», дает вам право на это. Хоть и не в большем виде вылеплена ваша группа, она, однако ж, имеет в себе что-то колоссальное, от удачно выбранного положения. Части исполнены отчетливо, анатомия

---

<sup>146</sup> Реймерс Иван Иванович (1818–1868) – живописец, скульптор, профессор ИАХ.

<sup>147</sup> Куторга Степан Семенович (1805–1861) – зоолог, минералог, профессор, цензор Петербургского цензурного комитета (1835–1848), автор статей в журналах «Библиотека для чтения» и «Журнал министерства народного просвещения».

мускулов соблюдена со вниманием и все приведено в гармонию, исключая, быть может, головы льва, которая чересчур косматая и огромна: да этот мелочный недостаток почти неприметен при других достоинствах. Возвратитесь к чистой скульптуре!.. Боже меня сохрани сказать этим что-нибудь в невыгоду прекрасного, претрудного медальерного искусства! Я даже ставлю его выше чистой скульптуры. Предположим два равные, совершенно равные, таланта, скульптора и медальера: я всегда отдам пальму преимуществу медальеру, потому что его часть – верх ваятельного искусства; выше чем до точки самой совершенной медали оно и восходить не может. Подумайте, какая нужна здесь чистота линий, верность рисунка, мягкость в лепке, нежность в ваянии! Обыкновенный скульптор, в статуе, промахнется где-нибудь на полдюйма и более, и этого никто не приметит; но в медальерном барельефе ошибка в линии на один волос уже производит безобразие и уничтожает эффект целого. Чистота скульптурной линии доходит здесь до математической точности; отделка частей и подробностей требует микроскопического изящества. Следовательно, не род, а неприступность и неслыханная трудность рода, вот что пугает меня за судьбу таланта Реймерса. Медальонная скульптура, как скрипка, не терпит посредственности. Или не должно браться за дело, или уж надобно достигнуть того удивительного совершенства, которого достиг граф Толстой. Вот чудный скульптор! Я не говорю о прежних его медальонах, изображающих эпопею нашей Отечественной войны; об этих прелестных скрижалях, в которых врезано навеки незабвенное торжество русской славы. Взгляните на последние, представляющие персидскую и турецкую кампании. Они произведены десятью годами после первых, и между тем ни изящная мысль, ни богатое творчество, ни чистота и мягкость лепки, ничто еще не изменило знаменитому художнику: та же счастливая изобретательность в аллегорическом изображении сюжета, та же строгость и правильность рисунка, та же классическая, благородная натура, которая только и доступна тому, кто в такой степени наглядился на натуру, – условие, совершенно необходимое для медальера, потому что, в противном случае, манерность, натяжка, приторность бывают неизбежною карою дерзновенного художника. Кроме того, граф Толстой мастерски воспользовался здесь контрастами костюмов, вооружений и физиономий победителя (в славянской одежде) и побежденного. Некоторые из этих неподражаемых медальонов невольно переносят вас на самое место дела. «Елизаветпольское сражение», да это не просто медальонный барельеф, а картина! И дай Бог еще картины, которая бы так верно достигла своей цели! Смотри на медальон, изо-

блуждающий «Дело брига Меркурия», более всего удивляешься находчивости, с какою художник облек один из блистательнейших подвигов неустрашимости русского флота в прелестную символическую форму, простую, понятную и без всякой вычурности. Меркурий, с мечом и флагом в руках, поражая двух морских чудовищ, идет напролом. Невелика раковина, на которой плывет он; но двуглавый орел, который тут же уцепился когтями и раскинул свои крылья, убеждает, что ни громадность чудовищ, ни тяжкие удары палиц не удержат шествие героя. Так точно Казарский<sup>148</sup> неустрашимо сражался со стопушечными кораблями, готовый на все подвиги отчаянного мужества, из которых самый легкий для него – взлететь на воздух с одним из неприятельских кораблей в случае неудачи; и так точно, несмотря на все препятствия, вышел он победителем из неровного и, можно сказать, беспримерного боя.

Все эти медальоны превосходны, все равно поражают совершенством своего сочинения и исполнения; но один из них, как заветный луч, блестит ярче всех в славном венце художника. «Переход через Балканы» – медальон истинно восхитительный. Одинокую фигуру со всеми атрибутами славянского воина напутствует в движении через горные хребты двуглавый орел. Нет ничего больше; но тут есть все, чтобы перенести вас на место знаменитого перехода, чтобы напомнить самым поэтическим образом одну из торжественнейших минут славы русского оружия. Легкость поступи, прозорливость во взгляде, в повороте головы, сознание силы в руке, держащей победоносный меч, смелость, жизнь, движение всей фигуры, перелитые и в царя птиц, ее славного спутника, показывают, что художник с любовью сосредоточил в ней все свое творчество, все искусство. Если вспомнить трудность эффектного впечатления посредством одной фигуры и рассмотреть необыкновенную лепку этого медальона, то он возбуждает еще большее удивление. «Штурм Карса», «Занятие Эрзерума», «Взятие Эривани» и все другие медальоны также образцовы, но «Переход через Балканы» покоряет себе все мое восхищение: эта медаль останется навсегда самым лучшим созданием медальерного искусства.

---

<sup>148</sup> Казарский Александр Иванович (1797–1833) – капитан I-го ранга, флигель-адъютант, герой русско-турецкой войны 1828–1829 гг., 14 мая 1829 турецкими суднами.

Программы, по медальерному классу, Амбарова<sup>149</sup>, Фалька<sup>150</sup>, Пономарева<sup>151</sup>, заслуживают внимания и одобрения как программы. Но нельзя не сделать им одного замечания. Так ли граф Толстой трактует сюжет из греческой или русской истории? У великого образца молодых наших медальеров это не компиляция разных частей камеев, барельефов, антиков, без общего одушевления; не шлем Гектора на голове Аполлона; не Милон Кротонский, играющий на лире; не Орфей в лапах и пасти льва; не перебивка, без идеи, без толку, совершеннейших остатков древнего художества, и не портреты со знакомых натурщиков в костюмах и вооружении древних героев, а мысль светлая и краткая, мысль своя, оригинальная, простая, выраженная просто, строго, с изяществом, и с удивительной логикой во всех подробностях аллегии. Например, в четырех знаменитых барельефах графа Толстого, из Одиссеи, все – античное, все написано со слов просителя, со слов Гомера, но сколько опять и своего! сколько создания в расположении, в группировке, в замысловатости частей, в гармонии целого! сколько экспрессии в каждой фигуре, жизни в положении и в повороте, не говоря уже об отличном выборе костюмов, о соглашении их с возрастом и характером, о превосходной драматической игре фигур! Но русская пословица говорит – дело мастера боится, а господа Амбаров, Фальк, Пономарев еще только собираются быть мастерами.

***Мастерские русских художников<sup>152</sup>***  
***[А.Е. Егоров, В.К. Шебуев, М.Н. Воробьев]***

С благоговением вступаем мы в мастерскую художника – в это святилище его изящной, благословляемой свыше деятельности. Там его жизнь, его мир, его мысль, его предназначение: там есть вымоленный луч у неба, который в продолжение нескольких лет, как услужливый друг, трудится вместе, обнимается братски, целует смелую кисть художника, сыплет снопы света на его вдохновенную идею, разбегается радугой в ее блистательном проявлении; там расстилаются бесцветной пеленой части воздуха, которые иногда являют

<sup>149</sup> Амбаров Яков (?-после 1848) – скульптор, медальер.

<sup>150</sup> Фальк (Фалк) Александр (1818–после 1839) – скульптор, медальер.

<sup>151</sup> Пономарев Федор Павлович (1822–1884) – медальер, пенсионер Кабинета Его Императорского Величества.

<sup>152</sup> Отечественные записки. 1839. Т. 1, отд. 4. С. 1–22.

художнику незримое ложе им изображаемых ангелов; там витают эти первообразы и красоты человеческой, и красоты всей природы, им уловляемой в картине; там все живет, все дышит, движется и покоряется его творческой, воссоздающей силе.

Дивимся мы после этого легкости, с какую иногда смотрят на произведения замечательных художников, и небрежности, с которой посещают их мастерские. «J'étais chez Torwaldsen» – пишет один француз, – «са m'a plu...» и потом следует длинный ряд летучих рассуждений, перебиваемых толками о том, о другом, о новостях вседневных – вздорах, несовместных с понятиями порядочного и здравомыслящего человека, и выбалтываемых даже в самую минуту обзора произведений знаменитого художника. Боже мой! что бы подумал, что бы сказал поэт, если бы перервали его в минуту чтения восторженной оды – перервали не восклицанием, в котором вылилось бы возбужденное им же одушевление, а холодным рассуждением, или, что хуже всего, каким-нибудь бессмысленным вопросом к приятелю о вчерашнем бале? Поэт перестал бы читать... Художнику трудно повернуть спиной картину, которая занимает иногда половину мастерской и прикреплена к потолку и полу, а стоило бы...

С глубоким уважением входили мы в мастерские наших отечественных художников; долго и с возрастающим восхищением любовались их произведениями, и, считая преступлением скрыть эти минуты неподдельного восторга от любителей изящного, мы решились, по силам, пересказать им отрадные ощущения, переполнявшие нашу душу, – мы вменили себе в приятную обязанность описать эти мастерские.

Начнем с мастерской заслуженного профессора А.Е. Егорова. Местные образа, исторические картины, эскизы тех и других карандашом и в красках, множество портретов – привлекали попеременно, в продолжение нескольких часов, наше внимание.

А.Е. Егоров принадлежит к числу тех немногих художников, которые при всем сознании собственной силы и достоинств, видят в своем искусстве признание неземное, мало того – в каждом ударе кисти хвалу Богу. Мы заметили несколько эскизов карандашом, показанных нам, по особенной снисходительности и за тайну, художником, внизу которых было подписано: «такого-то числа сию картину видел я во сне...». Подпись эта напомнила нам восклицание одного самобытного поэта: «Когда-то мне и сны стихами снились».

И то и другое вместе укоренили убеждение, что творческие произведения совершаются по вдохновению, и что истинно-поэтическое вдохновение никогда еще не западало в слабую душу, никогда не под-

вертывалось под руки посредственности, – что оно тому только и дается, кто сможет с ним.

Из местных образов, бросившихся нам в глаза в мастерской Егорова, по верности рисунка, расположению, стесняемому иногда самой местностью или, точнее, мерою, по сочинению и живости колорита, были образа Спасителя и Божией Матери, назначенные в придворную царскосельскую церковь. Видно, что не в первый раз кисть художника олицетворяла мудрость и красоту божественную, не в первый раз изобразила Сына Божия в его небесноцарственном величии, не в первый раз явила нам Богоматерь, но вместе с тем, не подражая ни одному из живописцев предшествовавших школ, не впала в повторение и самой себя, что казалось бы неизбежным, если вспомнить более пятидесяти картин известных по своей изящности, с тем же сюжетом, и до тысячи чертежей того же содержания, хранящихся в портфелях А.Е. Егорова. Мы пересматривали их, дивились плодovitости идей художника, единству целого, разнообразию частей и изобретательности в расположении.

Образа: «Михаил» и «Гавриил», небольшая картина «Воскресение Христа», подмалевки: «Моление о чаше», «Адам и Ева» и «Обручение Иосифа» – это начало классических произведений художника, которые привьют не один листок к венку сорокалетней его славы.

Долго стояли мы перед картиной, изображающей «Пророка Даниила во рве львином». Это картина – смытая и стертая, утратившая всю жизненность своего колорита по неосторожности неискусного смывания, но и в искаженном виде сохранившая все идеальные свои совершенства. Верность рисунка, расположение, библейская истина, высказанная в характере и спокойной позе Даниила, приковали наше внимание. На этот раз мыло и поташ, съевшие колоритные красоты этого дивного подмалевка, разыграли роль разрушительного времени: коса его остра, истребляет все, кроме истинно-прекрасного; оно живет не только в истертом очерке, оборванном создании, но даже и в туманном предании о нем.

Подмалевок «Три грации», картины «Аллегория искусства», «Купающиеся Нимфы» и особенно «Нимфа Аретуза» – навели нас на те же ощущения, которые волновали, может быть, и самого художника, их написавшего: годы юности и проблески еще пылкого воображения отражались в виде воспоминаний под его кистью.

Но почтенный художник развернул нам свои портфели с эскизами, и эти рудники изящного – эти мгновенные проблески идей, как молния уловленные на бумаге, разрешившиеся в ударах смелого карандаша, верной руки, самородного таланта – поглотили совершенно

внимание наше, изумили своею многосторонностью, разнообразием, окончательностью в чертах создания и верностью рисунка.

«Рисунок! рисунок! прекрасный рисунок, верный рисунок» – слышим мы на языке оценщиков изящного. Некоторые из них идут даже дальше: «уметь рисовать – знать грамматику» – говорят иногда они: верное рисованье – хорошее знание правил языка, по их мнению. Прекрасно – я их спрошу об одном только: можно ли с самыми свежими сведениями грамматики школьника, с самыми точными даже знаниями языка, не имея творчества, способностей, таланта, даже других знаний – создать какое-нибудь изящное, вполне удовлетворительное литературное произведение? Можно ли быть поэтом, литератором, писателем, по праву только что пуриста<sup>153</sup>?

Между тем как, не бывши ни живописцем, ни скульптором, ни медальером, ни гравером, но владея только карандашом, как владеет им А.Е. Егоров, можно не только производить равносильные впечатления с самыми колоритными созданиями, можно делать больше: представляя идею в очерках, *in cundo*, обнажая ее по возможности от всякой материальной оболочки, доводить до первых начал создания, вводить зрителя в лоно творческого произведения, ставить лицом к лицу с самою идею.

Вот мысль, которая пришла нам в голову в то время, когда снисходительная рука художника развертывала для нас свои портфели и перелистывала заключавшиеся в них очерки. Десятки, сотни, тысячи этих очерков мелькали перед нами; мы терялись в их бесчисленном множестве, исчезали, можно было бы сказать, в творческой деятельности художника, но вдруг наше внимание как бы сосредоточилось, как бы что-то неведомое толкнуло нас, шепнуло нам: «Смотри; здесь разгаданная тысячелетняя тайна, свыше вдохновенное проявление неисповедимой истины», – пред нами открылись «Семь дней творения», в очерках. И первая, представлявшаяся нам летящая фигура Саваофа над зыбью поразила нас верным, сильным выражением библейского текста: «и дух Божий ношашеся верху воды». Непостижимо, светло и ясно мелькал перед нами момент, предшествовавший творению; в нескольких чертах карандаша мы сознавали до-жизнь (*Arleben*) этого мира. Высокая дума творчества видна на челе Всемогущего. Спокойствие, уверенность в исполнении задуманного подвига, сила, совершенство, порядок, гармония проглядывают в положении всей фигуры, в каждой складке ее покрыва.

---

<sup>153</sup> Пурист – приверженец чистоты нравов или языка.

Показывая очерк третьего дня, художник сказал нам: «Теперь уж я не нарисую так; годов двадцать назад я был смелее». И точно, много энергии, много свежести и пыла ума и воображения требовал характер подобного положения фигуры. В размахе рук видна творческая, колоссальная сила – сила, раздвигающая стихии и управляющая ими, а в положении всей фигуры – мгновенность самого факта отделения воды от суши. Весь очерк вместе убеждает в восторженном состоянии души, под влиянием которого он начертывался, и вместе в истине слов самого художника, что смелость – результат молодости, а творческое произведение – иногда результат той и другой.

Рассматривая четвертый, пятый и шестой дни творения, мы увлекались высоким сознанием вековых моментов развития жизни вселенной, в особенности шестым, изображавшим сотворение человека, где поворот фигуры, поднятие головы вверх, движение рук, глаз – все наводит на это мгновение, когда человек впервые сознал жизнь, сознал свои способности, свой ум, свою душу, и в первый раз красноречиво высказал взором благодарность его сотворившему.

Но вот седьмой день – день отдыха всемогущего Зиждителя – «Бог почил от трудов своих». И сколько спокойствия в положении фигуры, сколько блага и добра на челе отдыхающего Вседержителя! Сонмы сил невидимых служат ему ложем, и творческая длань возлежит на главах ангелов... Вот духовное величие, непостижимая торжественность истинно божественного отдохновения.

Так изобразил наш отечественный художник высокую идею сотворения мира. Один выбор сюжета, одна мысль заняться его развитием убеждает уже в беспредельно направленной деятельности художника на предметы, возвышающие душу, а исполнение доказывает силу и энергию, доступные для того только, кто бывает проникнут своим сюжетом. – Много лет проведено было в думе художником, пока он решился, может быть, в первый раз доверить карандашу и бумаге свою высокую мысль; а теперь ей уже тесно в этом сжатом пространстве: она просится на волю, на простор, молит, кажется, о том, чтобы раскинуться ей в колоссальных фресках – и где тот русский Ватикан, который вместит их в себе со временем?..

Пересмотрев произведения, находящиеся налицо в мастерской А.Е. Егорова и отдав в них отчет по силам нашим, мы не можем отказать себе в удовольствии и в приятной обязанности, относительно любителей изящного, напомнить им и вместе с тем очертить как бы круг предшествовавшей деятельности художника, по крайней мере, наименовав те из его произведений, которые удалось нам самим видеть, и те, о которых напомнил художник, указав места, где

они находятся и где их можно видеть. Мы окончим обзор мастерской А.Е. Егорова перечнем его предшествовавших работ, не решаясь переоценивать то, что оценили давно уже время, суд и вкус знатоков.

Вот этот перечень. В Казанской церкви: «Сошествие Святого Духа», «Рождество Божией Матери». В Преображенской церкви: «Воскресение Христово»; «Саваоф». В церкви Таврического дворца: «Спаситель», «Божия мать», «Александр Невский», «Праведная Елизавета», «Святая мученица Екатерина», «Воздвижение честного Креста», «Царские двери», «Архангел Гавриил», «Архангел Михаил». В церкви Главной конюшни: «Спаситель», «Божия Матерь», «Александр Невский», «Праведная Елизавета», «Царские двери», («Благовещение» и четыре «Евангелиста»). В церкви Второго Кадетского корпуса: «Святая Троица». В Академии художеств: «Спаситель», «Божия Матерь» и запрестольный образ «Покров Божией Матери». В Троицком соборе: «Святая Троица», «Божия Матерь», «Архангел Гавриил». В церкви святые великомученицы Екатерины: «Святая Татьяна». В Вознесенской церкви: «Скорбящая Божия Матерь». В Сенатской церкви: «Спаситель», «Божия Матерь». В Петергофской церкви: «Воскресение Христа», «Царские двери», т.е. «Благовещение» и четыре «Евангелиста», «Архангел Гавриил» и «Архангел Михаил». В церкви Патриотического общества: «Положение во гроб». В церкви Александровской мануфактуры: «Александр Невский», «Царь Константин». В Красноярске: «Александр Невский». В Царском Селе в дворцовой церкви: «Спаситель», «Божия Матерь», двенадцать Пророков, двенадцать Апостолов, «Саваоф», «Распятие». В церкви Царскосельского лицея: «Спаситель», «Божия Матерь», запрестольный образ «Святой Троицы». В Императорской комнате царскосельского дворца: четыре барельефа, изображающие «Благоденствие Мира». В церкви поселения графа Аракчеева<sup>154</sup>: «Спаситель», «Божия Матерь», «Великомученица Екатерина», «Преображение», «Царские двери» («Благовещение и четыре Евангелиста», «Тайная Вечеря», запрестольный образ «Знаменье Божией Матери», «Александр Невский», «Святой Спиридон». В Тифлисе: «Четыре Евангелиста». В Новгороде: «Святой Петр», «Святой Павел», «Святой Доррофей», «Святой Фрол», «Святой Лавр». Сверх того, у частных лиц: в церкви г-жи Полторацкой, в Москве: «Спаситель», «Божия Ма-

---

<sup>154</sup> Аракчеев Алексей Андреевич (1769–1834) – граф, государственный деятель, генерал от артиллерии, военный министр.

терь», «Царские двери»; у графа Бенкендорфа<sup>155</sup> – «Амуры, играющие с Сатиром»; у г. Масалова, в Москве – «Воскресение Христа»; у г. Величко – «Избиение младенцев»; у князя Голицына – «Царские двери»; у графа Каподистрия<sup>156</sup> – картина с сюжетом, для которой взят текст Священного Писания: «Смиряться яко отроча, таково бо есть Царствие Божие»; у графа Милорадовича «Купающаяся Варсавия»; у графа Аракчеева – «Св. Андрей Апостол». Картины, находящиеся в Академии художеств: «Истязание Спасителя», «Симеон Богоприимец», «Святой Иероним», «Анна Пророчица» и «Иоанн Креститель (в пустыне)». В Эрмитаже две картины, изображающее святое семейство, – и у г. Кусова<sup>157</sup>: картина на текст: «Таково бо есть Царствие Божие», «Св. Петр и Павел в темнице».

К этому перечню необходимо прибавить множество портретов и других картин, позабытых художником, и которые неизвестно где находятся.

Теперь перейдем в мастерскую В.К. Шебуева, ректора Академии и художника не менее замечательного по своей творческой изобретательности, таланту, кисти и многолетней деятельности.

Никогда не решимся мы определять сходство или несходство, тожество или разность двух, может быть, и равносильных талантов, еще менее давать преимущество одному перед другим, или отнимать некоторые из достоинств у последнего насчет первого, – хотя начала деятельности этих талантов совершенно одинаковы, самый ход и развитие более чем свойственны по предмету. Называть вещь по имени, высчитывать произведения художников, обозначать их качества, определять достоинства из самой сущности, то есть описывать произведения, как они есть, как они нам представлялись, – вот наша цель, наше намерение, – и потому прямо к делу.

Первая из начатых картин, представившаяся нашим взорам в мастерской В.К. Шебуева, было изображение благородного подвига новгородского купца Иголкина. Вы помните этот случай из времен Петра, случай, в котором патриотизм и преданность русского к лицу великого монарха развились во всем их раздольном объеме. Художник избрал тот момент, когда купец Иголкин, убив уже двух часовых

---

<sup>155</sup> Бенкендорф Александр Христофорович (1782–1844) – генерал от кавалерии, шеф жандармов, главный начальник III отделения Е. И. В. канцелярии.

<sup>156</sup> Каподистрия Августинос (1778–1857) – президент временного правительства Греции (1831–1832).

<sup>157</sup> Кусов Николай Иванович (1780–1856) – действительный статский советник, коммерции советник, петербургский городской голова (1824–1833).

(шведов), поносивших Петра, хладнокровно отвечает на расспросы караульного офицера: «Я их убил», момент истинно драматический; и спокойное сидячее положение фигуры, изображающей Иголкина, совершенно соответствует ему. Нельзя не узнать героя-патриота в маститом старце, который в пылу негодования за оскорбление любимого им монарха поюнул и почти с нечеловеческой силой порази оскорбителей. Теперь он – опять тот же старец по силам физическим, но спокойный, твердый, убежденный в правоте своего дела, в законности своего поступка. Две лежащие мертвые фигуры, два трупа часовых, смело брошенные к ногам Иголкина и составляющие как бы временные трофеи его подвига, досказывают катастрофу героического поступка. Вдали налево кипит, рвется, волнуется толпа стражи. Опасаешься за жизнь героя, но опять возвращаешься взором к нему и, глядя на его спокойствие, перестаешь бояться, проговаривая самому себе: «И враг позавидует тебе, и враг оценит твое высокое дело»<sup>158</sup>. Картина только что набросана, еще не подмалевана даже, но и тут нельзя не увлечься обдуманностью, силою и верностью сочинения.

Из подмалеванных картин, кроме четырех подмалевков «Святого Семейства», наиболее обратило наше внимание, при всей простоте и незатейливости сочинения, картина изображающая «Исцеление хромого, при дверях иерусалимского храма, св. апостолом Петром». Фигура хромого, прекрасно подмалеванная, может назваться истинно академической и достойна изучения и подражания. Расположение складок в драпировке св. Петра замечательно по своей теме и мотивированию. Нельзя не пожалеть, что эта картина не окончена.

Небольшая картина «Тайная Вечеря», начатая для академической церкви, напомнила нам большую картину того же содержания, которая стояла на нынешней годовой выставке и которая делана была художником для соборной церкви в Тифлисе, но оставлена по высочайшему повелению, в Академии.

Толпа зрителей стекалась смотреть на это новое классическое произведение кисти почтенного художника; не раз, не два и не три, по нескольку часов не отрываясь взором, созерцали мы это произведение, и самые приятные, истинно эстетические впечатления, возрастая, не переставали волновать нашу душу. Размещение фигур,

---

<sup>158</sup> Карл XII был один из первых, сознавших всю важность поступка Иголкина; он позавидовал Петру, повелителю подобных подданных. *Примечание П.П. Каменского.*

положение апостолов за трапезой, атрибуты триклиниума<sup>159</sup>, где все есть, кроме языческого, переносят совершенно в самую эпоху события, когда обычаи Рима еще управляли завоеванными им народами и царствами. Но скоро личное выражение каждой фигуры, разговор их между собою и великое слово: «аминь, аминь глаголю вам, яко един от вас предаст мя», произнесенные сыном Божиим, которое, как электрическая искра, западающая в душу каждого из преседящих за трапезой и высказывающееся слышимым, кажется, вопросом «не я ли, Господи?», переносит вас к самому событию и томит душу нежесткой-драматическим интересом. Знаешь, что этот «продай своего учителя и Бога» здесь; желаешь назвать, указать на сидящего ошую от Спасителя. Предатель это чувствует; смущенное с демонским отпечатком лицо его есть неподкупный его изобличитель, и самый вопрос, самое униженное смирение, притворное удивление не скроют в нем предателя.

Много изучения, опыта, художественной наглядки требовало подобное создание, полное творчества. Оно не напомнит подражанием Тайной Вечери других знаменитых художников, но станет вровень, по своей самобытности, изяществу и оконченности отделки, с совершеннейшими произведениями того же содержания.

Вот убеждение, которое родилось в душе нашей, и мы не опасемся противоречия, произнеся его пред лицом публики.

От начатых картин и подмалевков пришли мы собственно к эскизам, которыми красуются портфели и стены мастерской художника. Некоторые из них писаны масляной краской, как например: эскиз плафона для академической церкви с изображением Господа Саваофа и образ Св. Николая Чудотворца.

А вот и знаменитый эскиз «Наводнения в Санкт-Петербурге 1824 года ноября 7-го», нарисованный тушью. Мы остановились пред ним – и тысячи грустных воспоминаний о плачевном событии представились нашей памяти; но скоро самый момент, избранный почтенным художником, рассеял предшествовавшие горестные ощущения. Отраднее было отдохнуть среди страшного явления природы, среди опустошающей стихии, на зрелище дивного подвига самоотвержения русского, напутствуемого отважнейшим самопожертвованием одного из высоких сановников царских... Момент торжественный и умилительный! Много дум и чувств волновалось в груди художника, глубоко и сильно высказались они в рисунке. Не только

---

<sup>159</sup> Пиршественный зал с тремя застольными ложами в домах древних римлян.

схвачены верно все обстоятельства события, – даже характер неба, под которым оно совершилось, расположение облаков, туч, постепенность тонов, хотя не более еще как в рисунке тушью, не только ясно обозначают, каков был бы этот серый, тяжелый, стеснившийся горизонт в колоритном изображении, но и убеждают вместе с тем в верности его с натурой. Кто знает петербургское небо в известные месяцы года, тот без противоречий согласится с этим убеждением. Нельзя опять не пожалеть, что и этот многотрудный труд до сих пор остается не более, как в эскизе, и не воспроизводится под кистью художника, в виде более окончательном, живом, одушевленном, словом, в картине. Неужели ли не найдется среди наших меценатов ни одного, который бы принял на себя святое право, высокую обязанность окрылять деятельность художников? «Мастерская – родина картин; отцы их – художники», – сказал Корреджо: «но эти дети плодятся, растут в числе; им тесно в своей родимой келье; плачешь, а расстаешься с ними, но плакал бы еще горчайшими слезами, если бы одно дитя жило насчет другого, одна картинка загромождала другую».

Рядом с предыдущим эскизом художник показал нам другой с изображением «Христа перед Пилатом», – и мы потерялись в разнообразии групп фарисеев, были поражены лично выразительностью каждой фигуры в особенности. Видишь эту лжемудрствующую ученость фарисейскую, «просящую знамения», как сказал Спаситель, и вооружившуюся против истинного Слова; каждый облик лица, каждое движение руки есть уже искусно сотканный софизм, покушающийся затемнить смысл высокого откровения.

Из прочих эскизов, сюжетами для которых служат события отечественной истории нашей, замечательны: «Избрание Михаила Федоровича на царство», «Возвешение победы Дмитрию Донскому», «Князь Пожарский» и «Петр Великий при Пруте»; наиболее привлек наше внимание эскиз, изображающий «Крещение русского народа Владимиром Великим». Художник объявил нам, что он не в силах устоять против внутреннего побуждения воссоздать этот эскиз в большой картине, и мы с восхищением прислушались к этой скромной исповеди, в которой высказалось высокое желание достойным произведением окончить многолетие изящные труды свои. Мы не знаем, что будет из этого эскиза при его окончательном, так сказать, картинном проявлении: мы судим о том только, что перед глазами нашими, не можем и не отдать ему справедливости относительно сочинения, размещения групп, полноты сюжета, народности, которая проглядывает в каждом движении, в каждой постановке действующих лиц, и вместе единству и торжественности целого.

Кроме картин и эскизов, почтенный художник показал нам свой *Курс антропометрии и анатомии в рисунках и с текстом*. В этих огромных тетрадах зарыты многие годы наблюдения и классического изучения природы человека во всем ее анатомическом и физиологическом разветвлении. Смотря на эти бесчисленные очерки частей тела человеческого и на каждый в отдельности, и потом в остовах и в целом, мы угадали, кажется, таинственный ключ к верности и академической правильности рисунка, которыми художник владеет в совершенстве. Нам остается опять и опять только пожалеть, что подобный классический труд лежит в папке художника, и, по значительности издержек отгравирования и напечатания, до сих пор еще не издан.

По принятому раз уже нами порядку, мы считаем себя не вправе умолчать о предшествовавшей художественной деятельности В.К. Шебуева, и не представить перечня его прежним работам, указав также места, где они находятся, для знатоков и любителей, которые пожелали бы их видеть. – В Академии художеств: плафон в круглой зале. В церкви Академии: «Тайная Вечеря», «Св. Александр Невский», «Св. Екатерина мученица». В Эрмитаже – эскиз: «Взятие Божией Матери на небо», «Иоанн Креститель, пьющий из источника воду». В церкви Казанской Божией матери «Три святителя: Василий, Григорий и Иоанн». В этой же церкви картина «Взятие Божией Матери на небо» писана учениками Академии с эго эскиза и под его присмотром. В Церкви Спаса Преображения: Царские врата, изображающие Иисуса Христа с апостолами, «Св. Николай Чудотворец». В Царском Селе, в дворцовой церкви: плафон, изображающий Вознесение. В Белостоке: иконостас в дворцовой церкви. В Курском соборе: местные образа (колоссальные). В церкви Училища правоведения: «Тайная Вечеря», запрестольный образ, изображающий «Воскресение». «Эскизы Евангелистов», писанные красками для Казанской церкви, неизвестно где находятся. Два рисунка, изображающие «Сражение Лейпцижское» и «Под Красным», представленные императору Александру I<sup>160</sup>, где находятся, неизвестно. Деланные для частных лиц: для графини Головиной: «Св. Семейство»; для графа Строганова<sup>161</sup>: «Голова старика»; для г. Озе-

---

<sup>160</sup> Александр I (1777–1825) – российский император (1801–1825), почетный любитель ИАХ.

<sup>161</sup> Строганов Александр Сергеевич (1733–1811) – русский просветитель, действительный тайный советник, член Государственного совета, директор Императорских библиотек, коллекционер, владелец художественной галереи, президент ИАХ (1800–1811).

рова «Образ Св. Надежды»; для графа Ф.В. Ростопчина<sup>162</sup> рисунки: «Стрелецкий бунт» и «Крещение русского народа» (деланные в Риме); для графа Румянцева<sup>163</sup>: большие картины бистром, изображающие «Заключение мирного договора при Кучук-Кайнарджи»: 1) Императрица Екатерина II возлагает лавровый венок на Румянцева; 2) Румянцев в болезни поручает Суворову начальство над войсками, и 3) Румянцев отправляет курьера к императрице с известием о своей болезни.

На нас веяло востоком, мы дышали его упоительным воздухом, созерцали красоты его роскошной природы, мы тонули памятью в испытанных некогда нами ощущениях, – мы входили в мастерскую М.Н. Воробьева.

И первая из представившихся нам картин была несовершенно еще конченная, изображающая «Вид Константинополя с азиатской стороны». Утро, розовые ткани тумана редеют, но не расходясь покоятся на высях раскинувшегося Стамбула. Золотой луч солнца не осветил их еще, но возвестил уже свое приближение зарею утреннею. И сколько местной истины в этом транспарантном представлении!.. Бывало, подъезжаешь к любому азиатскому городу в минуту его пробуждения в первые часы утра, и не веришь, что это город, что это минареты, мечети, караван-сарай. «Нет» – говоришь сам себе: «и это обман зрения, это острова воздушные, это миражи, *fata morgana*, магически раскинутые перед мною волшебным преломлением лучей». Но ветер дунул, распалась фата тумана, – и перед вами точно азиатский город с его поэтической внешностью и иногда со всею прозаической грязною, внутренностью.

Почтенным художником вид Константинополя еще не окончен. Но, смотря на него, поражаешься искусством, с которым уловлен этот первый момент утренней декорации азиатского города, и в то же время млеешь под влиянием разымчатой теплоты воздуха востока. Как это делается, про то знает творческая кисть художника, его наблюдательность и знание страны им изображаемой. Прибавьте к этому очаровательному небу, фантастической перспективе города и колоритной теплоте воздуха могучий кедр, занимающий четверть первого плана, и под тенью которого блестит яркими красками киоск и группы расположившихся турок около нее – одних в полусонной деятельности, других в коснеющем созерцании, – и вы поймете восток в его подробном развитии.

<sup>162</sup> Ростопчин Федор Васильевич (1763–1826) – граф, генерал от инфантерии, обер-камергер, генерал-адъютант Павла I, литератор.

<sup>163</sup> Румянцев Сергей Петрович (1755–1838) – граф, сенатор, дипломат.

Перебегая взором по другим картинам, большею частью пейзажного содержания, мы остановились на небольшой копии с картины, прежде писанной художником и изображавшей вид Мертвого моря. Серные атомы воздуха, освещенные знойным лучом солнца, легли тяжелым, пожелтым сводом над громадою стоячих вод среди мертвой, опаленной пустыни; нет листа зелени, нет былинки с жизнью, которая развлекла бы взор путника. «Там», – скажем, повторяя вдохновительные слова Библии и красноречивого путешественника к Св. местам, – «будущие роды, сыны сынов, чужеземец из страны далекой поражены будут ужасною пустотою сих отверженных мест; там один жупел и соль; там никакой знак не прозябает; ни голос человеческий, ни бег животного не нарушают безмолвия, – там почует гнев Божий». И велик художник, творчески, непостижимо верновоссоздающий под своей кистью предметы, по-видимому, недоступные живописному олицетворению!..

Но, кроме востока, или говоря собственно Константинополя и его окрестностей, Палестины, и Иерусалима и прилежащих к ним мест, кроме роскошных и живописных крымских берегов Черного моря, кисть художника искала вдохновений и среди однообразной столицы севера, под серым небом Петербурга: мы взглянули на два вида Невской набережной, где поставлены сфинксы.

Есть эти дни в Петербурге, которые называют ясными, но в сущности вряд ли они имеют в себе все усилия даже света и ясности хороших ночей в благорастворенных климатах; есть эти ночи в том же Петербурге, называемые «прекрасными», но на самом деле подходящие более на больные дни, на дни в лихорадке, чем на дивные ночи юга и востока; и при этой-то скудости, неопределенности главных элементов пейзажной картины, при всей монотонной правильности, утомительной симметричности местоположения – ибо весь Петербург (опять условие, опять характеристическая черта его в архитектурном и топографическом отношении) есть не более, как одно огромное здание, одна стена, перерезывающаяся не иначе как под прямым углом, один кусок гранита, раза два в год одушевляющийся живым ропщущим прибоем волн, – и при всех этих трудностях, говорим мы, и видимых невыгодах самого сюжета, художник вышел победителем: его перспектива верна, освещение привлекательно; самый выбор местности, самые моменты, из полуясного дня и бледной ночи им уловленные, невольно останавливают вас перед картинами и, со всем предубеждением к внешности Петербурга, с открытою войною в душе к его туманному небу и воздуху, заставляют любоваться ими.

Кроме вида Шумлы, многих копий с картин прежде писанных самим художником, нескольких портретов, – внимание наше привлечено было двумя картинами, изображающими «Поднятие колонн на Исаакиевскую церковь». Одна представляет внутренность скелета колоссального здания и процесс поднятия еще на ходу, в ту самую минуту, когда он совершается; другая изображает верхнюю площадь храма и несколько колонн уже поднятых. Кроме верности и соблюдения малейших подробностей, с которыми производилось это поднятие, кроме точно сохраненной перспективы и искусного освещения, которое придает какую-то торжественность событию, мы видели в этих картинах живые памятники гигантской деятельности и изобретательности, до которых едва ли доходил когда-нибудь архитектурный труд человека. Когда окончится многолетняя работа, купол ляжет на верхний ряд колонн, леса обрушатся, и божий храм предстанет во всем блеске и величии, тогда, глядя на эту воздушную колоннаду, многие подумают: каким образом воздвиглась она?.. И поздний потомок разрешит этот вопрос, смотря и любуясь, как смотрели и любовались мы на означенные картины.

Окончим наш обзор трудов, находящихся в настоящее время в мастерской М.Н. Воробьева, взглядом на прежние его произведения, и укажем места, где они теперь находятся. Мы должны заметить, что при всем разнообразии сюжетов в этих произведениях, они повторялись по несколько раз в копиях; кисть художника не утомлялась этим повторением; живя воспоминаниями, одушевляясь былыми высокими впечатлениями, каждый раз, при каждой новой копии, находила она новые красоты, новые элементы изящного и отмечала их своими смелыми ударами.

Художник написал: 10 видов Кремля, находящиеся у императрицы Александры Федоровны<sup>164</sup>; вид Зимнего дворца с парадом на его площади (взят в Бозе почивающим государем Александром I); вид Зимнего дворца с набережной при восходе солнца; вид Крестовского острова; вид Кунсткамеры и Крепости с Исаакиевского моста при вечернем освещении (находится у государя наследника); «Портрет старого нищего» – у его величества короля прусского<sup>165</sup>. Два вида Храма Иерусалимского, из коих один у государя императора<sup>166</sup>, дру-

<sup>164</sup> Александра Федоровна (1798–1860) – российская императрица, супруга Николая I.

<sup>165</sup> Фридрих Вильгельм III (1770–1840) – король Пруссии, в 1809 г. посетил Академию художеств.

<sup>166</sup> Николай I (1796–1855) – российский император.

гой в Эрмитаже. Три вида Придела Св. Елены, в Иерусалиме, – в Эрмитаже. Вид от Троицкого моста при луне – у графа Воронцова<sup>167</sup>. Вид Смирны и виды между гор в Анатолии – у графа Бенкендорфа в Фале. Внутренний вид храма Воскресения Христова в Иерусалиме – у него же и там же. Сход ко гробу Богородицы в Гефсимании – где находится, неизвестно. Вид Мертвого моря – у государыни императрицы в Аничковском дворце. Два вида по Неве от Горного корпуса при восходе солнца – один у государыни императрицы, другой у графа Бенкендорфа. Два вида взрыва в Варне – один у государыни императрицы, другой у графа Бенкендорфа в Фале. Четыре вида Одессы; из них два у государыни императрицы, один у графа Воронцова, и один у графа Бенкендорфа. Четыре вида Варны с телеграфа – у графа Меншикова<sup>168</sup> и у графа Бенкендорфа. Два вида Корабля во имя императрицы Марии на Черном море, во время бури в 1828-м году – один у государя императора, другой у графа Бенкендорфа в Фале. Два вида хутора Рено – у государыни императрицы в Александрии. Флот перед Варной – у графа Бенкендорфа в Фале. Четыре картины Вифлеемской пещеры, – в Эрмитаже, у прусского короля, и у наследника принца прусского<sup>169</sup>. Три картины вида Иерусалима – у государыни императрицы, короля прусского и графа Бенкендорфа. Купальня между скалами по берегу Одессы при восходе солнца. Картина Гроба Господня – в церкви, выстроенной госпожою Новосильцевою<sup>170</sup> по парголовской дороге. Пристань в Варне при вечернем освещении – у г. Львова.

### *Письмо в Италию*<sup>171</sup>

Весело душе делиться впечатлениями, переливаться в другую душу и радостными и горькими ощущениями. Читай же, добрый руг мой, волею-неволею, перечень мыслей и чувств, меня волновавших, когда я обходил залы Академии, занятые выставкою художественных произведений за нынешний год. Кажется, будет волею:

<sup>167</sup> Воронцов Михаил Семенович (1782–1856) – граф, генерал-фельдмаршал, новороссийский генерал-губернатор и бессарабский наместник.

<sup>168</sup> Меншиков Александр Сергеевич (1787–1869) – князь, адмирал, морской министр.

<sup>169</sup> Фридрих Вильгельм IV (1795–1861) – прусский король.

<sup>170</sup> Новосильцева Екатерина Владимировна (1770–1849) – благотворительница, фрейлина Екатерины II, основательница Орлово-Новосильцевского благотворительного заведения.

<sup>171</sup> Отечественные записки. 1839. Т. 1, отд. 4. С. 34–35.

ты сам напросился на весточку; среди очаровательного мира, в чудотворной столице, в четырехсотлетнем фокусе искусств, под роскошным небом Италии, ты занемог странническим недугом – тоскою по родине: читай и лечись. Мне удастся, может быть, окружить тебя миром отрадных воспоминаний, разбудить в тебе несколько бывалых ощущений. Поневоле вспомнишь, друг мой, как и тебя некогда хвалили, бранили и как ты, в припадке детского еще негодованья, готов, бывало, вознегодовать на строгого оценщика, или, поверив ему на слово, влюбиться в твое родное, собственноручное маранье под громким титулом «исторической программы»... Все это придет тебе в голову, заставит улыбнуться или призадуматься, напомнить, воскресить в твоей памяти наши толки о художественном, сблизить нас как бы в живую беседу, тебе доставить несколько минут приятных, а мне – не скажу что: это мой секрет...

И как хорошо в подобном случае иметь дело с человеком, который знает дело: тебе не надобно, например, рассказывать, что такое академия, что такое выставка, что та, о которой я пишу к тебе, не есть собственно выставка, а только годовой отчет, короче – вещь семейная, домашняя академия, а не общественная и всенародная, и что даже говорить о ней надобно очень, очень осторожно: смешно судить и рядить о великом в пеленках, быть на крестинах таланта и предвещать ему или лавр бессмертия, или мучительную, а иногда самодовольную посредственность, или клеймо ничтожества, смотря потому как вздумается! Тебе не нужно также толковать, что есть залы в Академии, в которых обыкновенно размещается эта выставка, пересчитывать порядок этих зал, – шутки!.. мы их знаем, мы в них шаливали... – что есть наконец между ними так называемая античная галерея – редкий клад: не зарыт, мимо ходят, а немногие его знают, – и что эта-то античная галерея есть долина иосафатова для аматера-пилигрима в обетованную землю изящного. Пойдем же, друг мой, пойдем: перед нами – не скажу длинный ряд колоссальных зданий (самые изящные архитектурные произведения, только еще в рисунках, неудобны к этим поэтическим олицетворениям), – просто перед нами архитектурные проекты и весьма удовлетворительные по выполнению.

Проекты собора Рязанова<sup>172</sup>, Кракау<sup>173</sup> и других замечательны не

<sup>172</sup> Резанов Александр Иванович (1817–1887) – архитектор, профессор ИАХ, ректор по архитектуре ИАХ, председатель Императорского С.-Петербургского общества архитекторов.

<sup>173</sup> Кракау Александр Иванович (1817–1888) – архитектор, профессор ИАХ, член-учредитель Петербургского общества архитекторов, в 1842–1850 гг. находился в качестве пенсионера ИАХ в ряде европейских стран.

только в значении архитектурном, но и как акварельные произведения, и именно: Резанова и Кракау. Видишь правильность рисунка, чистоту отделки, подчас исполненными требованиями искусного пейзажиста, с удовольствием убеждаешься в эстетическом средстве архитектуры с живописью, – и с радостью разрешаешь вопрос, отчего, например, уважаемый нами А.П. Брюллов<sup>174</sup> – искусный архитектор и вместе с тем один из лучших акварельных живописцев?

Проекты – Шестакова<sup>175</sup> великолепных бань, – Шебуева<sup>176</sup> увеселительного загородного дома обратили на себя внимание знатоков наблюдателей.

Проект университета Лангвагена<sup>177</sup> не менее убеждает в знании дела и опытности художника.

Проект художественного музея г. Реймерса<sup>178</sup> доставил художнику почетное звание академика. В указании достоинств его произведения, стало быть, распоряжалось убеждение самых членов Академии.

Окончу обзор архитектурных произведений нынешнего акта взглядом на работы Горностаева<sup>179</sup>: реставрированный Храм Юпитера в Помпее и рисунок Базилика в Мон-Реале, в Сицилии. Я восхищался развивающеюся творческою способностью молодого художника: по руинам храма с намеками только на его монументальность он воссоздал этот храм во всей классической его правильности, в разрез и в фас, придав ему все изящество древнего храма и именно помпейского, украшениями и атрибутами, требовавшими археологического изучения древности Помпеи – этой дивной реставрации судьбы и случая, совершаемой сосредоточенными силами художественной Италии.

---

<sup>174</sup> Брюллов Александр Павлович (1798–1877) – архитектор, профессор ИАХ.

<sup>175</sup> Шестаков Василий Данилович (?– после 1839) – архитектор, в 1839 году получил звание свободного художника за проект бань состоятельного помещика.

<sup>176</sup> В эти годы были известны два архитектора с такой фамилией – Шебуев Дмитрий Алексеевич (1818–1848) – архитектор, академик ИАХ и Шебуев Василий Васильевич (1818–после 1854) – архитектор, академик ИАХ. Кого именно имел в виду П.П. Каменский, установить не удалось.

<sup>177</sup> Лангваген (Ландгваген) Вильгельм (Василий) Яковлевич (1813–1863) – архитектор, академик ИАХ.

<sup>178</sup> Реймерс Карл Иванович (1815–1886) – архитектор, академик ИАХ.

<sup>179</sup> Горностаев Алексей Максимович (1808–1862) – архитектор, профессор ИАХ, архитектор Министерства внутренних дел.

Один выбор сюжета в изображении Базилика в Мон-Реале ручается уже за верность следования по пути, избранному художником. Базилик в Мон-Реале есть одно из лучших произведений своего века, и художник не ограничился представлением его в разрез и в фас: он изобразил его даже в перспективе и одушевил ее замечательным событием того времени – погребением Людовика IX<sup>180</sup>. Новое доказательство изобретательности и начитанности художника.

Теперь перейдем собственно к перспективе... А на чем основываю я эти переходы? Почему перспектива спустит нас нечувствительно к роду пейзажному, а потом и к исторической живописи? Спорили, спорили с тобою, друг мой, много раз об этом, и конечный вывод наших прений – помнишь, что без перспективы нет и природы, все в хаосе.

Две небольшие вещи были по части перспективной, сюжетом которых внутренность вновь отстроенной Академической церкви и Парадная лестница Академии – последняя Садовникова<sup>181</sup> и замечательна не только по своей верности и отделке, но и по правильности фигур, на ней поставленных.

А вот и пейзажисты. «Славная даль! чудесная даль! видели вы даль?..», – эти восклицания и вопросы жужжали около меня, втирались мне в уши, когда я подходил к одному из пейзажей Фрикке. Я боялся спросить у молодых академистов, боялся рассмешить их моим вопросом... Ты сам был школьником, шутником, повесой – всем этим вместе, и помнишь, как подшутил над одним из невинных созерцателей картины Брюллова, помнишь ли его неосторожный вопрос: «Да где же Помпея?» и твой роковой ответ: «А вон барыня, что лежит мертвая»?... Я, по крайней мере, вспомнил и то и другое: в эту минуту, краснея, несмело раскрывал рот, но наконец решился: «С природы это?» – спросил я. «С природы, окрестности Риги» – отвечали мне; я пошел дальше к пейзажам академиста Воробьева: «Также с природы, Фаль с окрестностями», продолжал услужливый чичероне. Рассматривая, меняя положения, заходя с разных сторон, вертясь около картин, я нечаянно как-то взглянул в широкие рамы окна и мне бросилось в глаза небольшое деревцо, которое росло за двором академическим и доцветало в осенней красоте своей. Боже мой! подумал я. Одинокое создание руки Вседержителя! как любо ты моему

<sup>180</sup> Людовик IX Святой (1214–1270) – французский король.

<sup>181</sup> Садовников Василий Семенович (1800–1879) – живописец-перспективист, в 1838 году был удостоен звания свободного художника за работу «Перспективный вид лестницы Академии художеств с природы».

чувственному воззрению, как ты верно моему умопредставлению, как ты дружно с моею идеею о тебе и как просто развиваешься ты в твоей особой жизни, – как свойственны, как приличны, как пригнаны к тебе твои отличительные признаки! ты – частичка природы; я узнаю в тебе твое всеобъемлющее, родовое целое, узнаю натуру; но в некоторых планах пейзажей Воробьева и Фрикке нет ее. У одного видимо проглядывает дисгармония в целом, не вяжутся как-то части пейзажа между собою; многие из них кажутся скорее затканными, вышитыми, а не писанными. У второго средний план, отягченный колющею глаза желтизною, неудачно брошенною вероятно для того, чтобы обозначить всю роскошь полуденного транспарантного освещения зелени, которую и в натуре удастся подметить на близком только расстоянии, уничтожает даже приятное впечатление выхваляемой дали, а главное, право, неестественность целого вида. Другой вид академика Фрикке – гораздо лучше; если нет жизни, истинной свежести, живости, заменяемых иногда пестротой и крапом ярких красок, – если нет разговора между изображаемою растительною природою и зрителем, – пойми меня, друг мой: если береза не плачет, дуб не кичится в своем царственном величии, сосна не навеивает мрачности и грусти на душу, если нет еще этого сознания психологии растений, угаданной и роскошно проявленной покойным Лебедевым<sup>182</sup>, – если нет ничего еще этого в пейзаже Фрикке, то есть, по крайней мере, какая-то правильность, заменяющая здесь естественность; нет натяжного эффекта, зато более простоты, более правды. – Третий же небольшой вид «Замка Вендена» того же академика Фрикке хорош безусловно.

Впрочем, талант академиков Фрикке и Воробьева смел и блестящ, обещает быть удовлетворительнее относительно и натуральности, если какой-нибудь добрый гений будет стряхивать с их творческой кисти, хотя несколько, краски при каждом ее движении от палитры к холсту: а то уж чересчур жирно... Никому подражать не должно, но таланту еще перерабатывающемуся и, главное, слишком самобытному – всего менее, ибо нападешь скорее на недостатки, чем на достоинства, схватишь первые, но последние улетучатся, как газы, которые неуловимы ни под каким стеклянным колпаком в мире. Да и писал ли бы так Лебедев теперь, как он начинал писать – это еще неизвестно; да если бы и писал, то не отодвинул ли бы он от себя каждого на неизмеримую бездну невозможности подражать ему? Что хорошо у одного, то будет ли хорошо у другого? Этот вопрос

---

<sup>182</sup> Лебедев Михаил Иванович (1811–1837) – живописец, пенсионер ИАХ в Италии (1834–1837), где занимался пейзажной живописью.

разве только разрешится другим – отчего на одном дереве нет двух листков, схожих совершенно между собою?.. Тайна природы, загадка предвечного разума...

Правда ли, друг? Ты меня знаешь, мы сошлись и разошлись с тобою во многом; но никогда суд мой не походил на суд большей части публики, резко подписывающей свой приговор осуждения. Да будет, как и прежде, отличительною чертою моего мнения – отсутствие всякого требования на безусловное верование, веры на слово: читай и убеждайся из самого дела; я знаю одно только, что пишу, как думаю, как чувствую, сгоряча, если хочешь, потому что – по свежим впечатлениям.

Переход мой собственно от пейзажистов к исторической живописи был на этот раз перебит... не то, чтобы новым родом, но по крайней мере нововводимым у нас и весьма успешно, если хочешь, достойным представителем которого из молодых, спеющих талантов есть по преимуществу г. Штернберг.

Сильный и неизменный конек его составляют так называемые *tableaux de genre* и малороссийский быт с его характеристическими чертами необыкновенно верно воссоздается под кистью молодого художника. «Праздник Светлого Воскресенья в Малороссии», «Хохлатская оргия у кабака», «Степь Пирятинская» и «Игра в слепцы» неоспоримо убеждают в близко схватывающей наблюдательности художника и двигающейся вперед талантливости. Г. Штернберг не остановится, поставив себя вне опасности быть захваленным, зная себе цену, но прежде всего свои недостатки; с разборчивостью, с умом, выслушивая похвалы отрицательные, замечания, он пойдет навстречу далекому.

Переступив в следующую залу, я увидел восемь мольбертов в почтительном повороте к свету, а ранних восемь программ исторических, почти одинаковых по величине, но различных по сюжету, еще более по исполнению.

Каждый из учеников исторической школы сам выбрал себе предмет произвольно, не стесняясь именно назначением, давая волю своему юному творчеству, созданию и опыту. Но и тут отчего видимо убеждаешься, что и в иной детской попытке могут быть уже резкие проблески таланта, в другой удушающее желание подражать кому бы то ни было, в третьей явное отсутствие первого и даже второго, а четвертая выходит уже совершенно из ряда: творил не дитя, сознавал и брался за выполнение тоже не ребенок; вещь хороша не относительно, а безусловно и идет прямо к делу; первое произведение составляет и первое начало, краеугольный камень будущей, успешной деятельности художника?...

К последней категории я смело отнесу программу академика Чмута: «Толкование сна Иосифом виночерпию и хлебодару». Историческая истина, верность рисунка, скромное, но весьма удачное освещение, благородство и простота положения главного действующего лица в картине, драматическое выражение двух других лиц (хотя они и непохожи на вельмож египетских), словом, экспрессия всей картины невольно остановили меня и исполнили душу надежд отрядных и ожиданий совершенно в пользу юного художника.

Я не говорю, чтобы и другие программы не имели своих относительно достоинств, как, например, Козлова<sup>183</sup>, Деладвеза, Губарева: в них много доброй воли, соображения, даже успешной попытки создания. Я не решусь – и Боже меня сохрани! – вывести заключение, что они ничего не обещают: кто знает взаимную зависимость обстоятельств? кто подметил их влияние на развитие способностей? кто читал, как простую книгу, гороскоп таланта и знает созвездие, под щитом которого он разовьется? Никто, никто... Но я обещался тебе быть верным моим впечатлением, судить по ним только, потому – что нет учености в деле чувства, или она сливается с очищенным чувственным воззрением; я начал письмо желанием вылечить, разбудить тебя отрядным напоминанием о художественной деятельности отечественного; радуйся же: в родном нашем одной надежды больше...

Чтобы кончить совершенно обзор произведений живописи, я назову тебе несколько портретов, между которыми в особенности замечательны портреты художников Орлова<sup>184</sup> и Зарянка<sup>185</sup>: смотришь, любишься окончательностью отделки и, не зная того, с кого они писаны, убеждаешься в сходстве.

Также не могу не упомянуть о работах учеников баталического класса: хороши, удовлетворительны по исполнению и более всех понравились мне небольшие вещи Кукевича<sup>186</sup> и Тимма<sup>187</sup> – «Сцены из мирного солдатского быта»: там есть что-то много обещающее на предки.

<sup>183</sup> Козлов Александр Алексеевич (1818–1884) – живописец.

<sup>184</sup> Вероятно, Орлов Пимен Никитич (1812–1863) – живописец, портретист, ученик К.П. Брюллова, академик ИАХ, с 1841 года жил в Италии, пенсионер Общества поощрения художников.

<sup>185</sup> Вероятно, Зарянка Сергей Константинович (1818–1871) – живописец, профессор ИАХ.

<sup>186</sup> Кукевич Константин Фаддеевич (1817–1842) – живописец.

<sup>187</sup> Тимм Василий Федорович (1820–1895) – живописец, график, профессор, издатель «Русского художественного листка».

Всегда ли неделимые предметы наводят нас на родовые их понятия?... Только что отошел я от исторических программ, как мне попался под глаза гипсовый групп академика Рамазанова, а с этой встречей проснулись во мне и мои родовые понятия о скульптуре, вместе даже с пристрастием и предпочтительною любовью вообще к этому роду художеств. Странная вещь, отчего люблю я скульптуру более всех искусств? Мало того: сочувствую ей теплее, понимаю ее лучше; а впечатления ее на меня – знаешь ли, друг мой, – одинаковы с впечатлениями музыки: я слышу, кажется, эту линию, которая округляет фигуру, она звенит гармониею в ушах моих, – и как я верю восклицанию одного восторженника изящного: «Я плачу, – говорил он, – смотря на античного Appolino!» – Что мудреного! я слышу звуки дивного мотива, переливающиеся в живые формы, смотря на каждое удачное произведение скульптуры.

«Милон Кротонский», групп академика Рамазанова, возбуждая самые правильные, эстетические ощущения, навел меня в то же время на мысль, что ум и образованность, в их применимости к проявлениям таланта, двигают далеко вперед от обыкновенного, хотя и весьма искусного мастера, умеющего только что лепить. Пусть говорят одни, что в группе Рамазанова лев мал, а другие – что велик, что он давит фигуру, – прошу слушаться этих противоречащих суждений, хотя в первый явно пристрастие к зверям, а в других к созданию по образу и по подобию Божию... Да не в том речь: в группе Рамазанова я сознаю идею разрешения борьбы двух могущественных, но неоднородных сил: силы животного и силы человеческой, переходящей за предназначенные ей пределы, – идею, облеченную в греческое сказание и постигнутую художником; и в закрытых глазах лежащего Милона таится весь интерес этой драмы! Торс, наружные мускулы, атлетические формы – знаменатели материальной силы человека; но что они в сравнении с силою льва, и в них ли сила человека? Широкая грудь, вместилище всего прекрасного, высокого, истинно превосходного в человеке, мастерски отделанная и выставленная вперед, поднимает всю фигуру, несмотря на то, что фигура находится в положении низвергнутой, и дает тысячу преимуществ перед зверем-победителем; между тем как закрытые глаза, оканчивая выражение страданий всего лица, всей фигуры, доказывают ясно, убедительно историю падения материальной силы человека. Открой глаза – и вышло бы что-нибудь плаксивое, или по необходимости неуместное, неестественное горделивое. «Прекрасно, прекрасно, молодой художник!» – говорил я сам себе, отходя от станка; но и в минуту этого внутреннего восхищения, никому не переданного, для

тебя берег его, друг мой. Я не прощал юному таланту только одного: зачем Милон его не грек, или не идеальные, по крайней мере, человек, а просто земляк наш Алексей натурщик. Ведь сказание греческое: так пусть же грек и будет главным действующим лицом его; в образцах античных недостатка, кажется, нет. Скоро, однако же, помирился я с возникшим во мне противоречием, убедив себя, что художник, на большой дороге классического изучения, идет быстро, охотно, и станет наконец вне влияния неуместной иногда народности. Это раз; а во-вторых, что групп его есть не более как ученический этюд с натуры, в котором много ума, много силы, много энергии, но проглядывает недостаток еще самого утонченного механизма скульптуры: лепка не удовлетворительна.

Назвав тебе два барельефа с сюжетами из священной истории других двух академистов Ставассера и Климченки, примечательных по лепке, я кончу мое длинное письмо обещанием особенно описать тебе со временем «Тайную Вечерю» – картину почетного ректора Шебуева, тоже бывшую на выставке. В нескольких словах не выскажешь ее: ведь это не ученическая программа; есть над чем призадуматься; большому кораблю большое и плаванье, – и потому до будущего пребольшого письма.

#### *Художественные новости в Эрмитаже*<sup>188</sup>

Всегда бывал для нас праздником тот день, в который удавалось нам заглянуть во внутренность нашего отечественного храма искусств, осмотреть галереи русского Бельведера, побывать в Эрмитаже. Сколько живых, отрадных ощущений выносили мы из этого хранилища неоцененных сокровищ изящного! сколько тайн и свыше поведенного, и художественно-творческого, и роскошно перенятого у природы являлось нам разгаданными, когда мы переходили от картины к картине, от статуи к статуе. Там щедрая рука царей русских долгим временем и дорогою ценою собрала перлы кисти и резца всемирных художников; туда несем душу, отягченную житейскими, материальными заботами, мелочными необходимостями, а выносим освеженную, очищенную высокими эстетическими впечатлениями, обогащенную ощущениями, почерпнутыми из творений Ван-Дейка, его учителя Рубенса, их царя – Рафаэля.

Те же чувства волновали нас и в последнее посещение Эрмитажа; но к ним присоединилось еще новое чувство любопытства; нам

<sup>188</sup> Отечественные записки. 1839. Т. 1, отд. 4. С. 46–50.

сказали, что мы увидим вновь купленные и привезенные в Петербург скульптурные произведения резца Тенерани<sup>189</sup> и Бьенеме<sup>190</sup>. Мы поспешили убедиться, достойны ли они драгоценной коллекции, достойны ли красоваться рядом с произведениями Кановы, – мы поспешили посмотреть их.

Эта Психея, вылетевшая из-под смелого резца Тенерани, названная, не знаем почему «умирающею» – эта Психея никогда не умирает, как и душа, выраженная ею в греческом мифе: это Психея...

Есть сюжеты в живописи, в музыке, в скульптуре, которые, родясь в высших слоях самосознающей творческой силы и быв проявлены иногда могучею дланью гения, оставляют по себе навсегда невозможность вторичного проявления в первой степени совершенства, не назначая даже и бесконечного ряда точек возможного приближения к однажды созданному идеалу. Кто вырубит в другой раз Аполлона Бельведерского или Аполлино? кто напишет мадонну Рафаэля или Иоанна Доминикинского? кто создаст Дон-Жуана Моцарта<sup>191</sup>, или ораторию Гайдна<sup>192</sup>?

Есть сюжеты не менее колоссальные по идее, которые также не легко удобны для художественного воплощения; но раз удачно облеченные в формы предания, или народного мифа, терпевшие даже иногда под лепкою неискusstного формовщика или в повести болтуна-сказочника, они сделались предметом если не постоянно художественной деятельности, то, по крайней мере, пробным камнем таланта, находящегося в известной степени эстетического развития. Психея принадлежит к числу последних сюжетов. Она неразлучна с Амуром. Эта нераздельность, творчески развитая в сказании Апулея, много придавала жизни, разнообразия, перелива чувств всем художественным воссозданием этого мифического, идеального группа. Но у Психеи есть своя история, своя биография, есть полная, живая повесть ее земных наслаждений и земных страданий, ряд подвигов, потом восторгов, потом торжеств, и целая цепь униженных служений гордым распорядителем судеб человеческих, где она является одинокою, оставленную всеми, даже и своим защитником Амуром. Тенерани взял именно один из уединенных моментов жизни Психеи, ког-

<sup>189</sup> Тенерани Пьетро (1789–1869) – итальянский скульптор, почетный вольный общник ИАХ.

<sup>190</sup> Бьенеме Луиджи (1795–1878) – итальянский скульптор, почетный вольный общник ИАХ.

<sup>191</sup> Моцарт Вольфганг Амадей (1756–1791) – немецкий композитор, опера «Наказанный распутник, или Дон Жуан» была им создана в 1787 году.

<sup>192</sup> Гайдн Франц Йозеф (1732–1809) – австрийский композитор.

да, посланная Венерою к Прозерпине, она возвращалась с роковым сосудом назад, раскрыла его – о горе! изнемогла, упала, чуть-чуть не умерла (у Богдановича: закоптилась и почернела).

«Найдем ли девственность, невинность – атрибуты Психеи, замирание духовной жизни, расслабление сковывающего душу тела?» – говорили мы, подходя к Психее, – и нашли их в статуе Тенерани. Полузакрытые глаза, томность взгляда, сосредоточенная мертвенность левой руки высказали нам красноречиво борьбу духа с брэнною оболочкою. Нет отчаяния, нет судорог, нет резких движений внезапного расставания души с телом, – но тихое, спокойное предчувствие психического разлучения, надежда без страданий перейти в пределы горние; кажется, эта любовь, этот Амур слетит и унесет ее в надзвездный мир, в ее родину; – вот что прочили мы в «Психее» Тенерани.

Трудна эта тема для скульптурного развития; много сознания силы предполагает она в художнике, не той силы, которая рубит и без боязни иссекает резкие, мускулёзные формы бойца и Геркулеса, – но той силы, которая распоряжается собою, сдерживает свои удары, ухаживает и не мелочно вырабатывает, а с тою же уверенностью смело режет нежные, полуясные, полуопределенные формы необыкновенной, не натуральной женщины, а идеальной девственницы.

И все это нашли мы в статуе Тенерани! Всматриваясь еще более в его произведение, мы были поражены окончательностью в отделке частей, именно рук, ног, даже драпировки (в последней можно ошибиться, приняв ее за натуральный покров). Но и здесь, кажется, излишняя заботливость о материальной стороне всякого идеального произведения затянула художника в значительный недостаток: в пылу своего желания дойти до большей окончательности он снял немного спины, что делает уж чересчур плоскую фигуру. – Как быть? Рука изменила, вдохновение, управлявшее ею, отлетало уже; оно сделало свое: главная мысль и главные элементы создания были уже врублены в мрамор... Не обращайтесь, однако же, внимания на этот единственный недостаток: он тонет, исчезает в достоинствах и красотах целого.

Но вот и она – выхваляемая всеми «Вакханка». На этот раз похвалы были не обманчивы, резец г. Бьенеме может смело гордиться своим произведением.

На тигровой коже, с чашей в руках, окруженная своими атрибутами, раскинулась дева, преисполненная классическим упоением и сладострастием. И сколько роскоши в ее положении, обольстительной неги в ее плечах, левой руке, ногах! сколько языческой пирующей неги Олимпа в повороте головы и вдохновенном взгляде! Она

даже была бы красавицей, если бы чересчур раздутые ноздри не нарушали гармонии, может быть, самого прекрасного, очаровательного лица. Мы заходили с разных сторон, и не могли уничтожить неприятного впечатления от раздутых ноздрей; зато отовсюду терялись в роскоши форм других частей тела. Здесь, кажется, рубка мрамора, при блистательной белизне и прозрачности последнего, доведена до совершенной удовлетворительности; кажется, видишь тело, осязашь его мягкость; согнутая левая нога до оптического обмана полна вещества телесного; не веришь, что она из мрамора: думаешь, что она живая. Прибавьте ко всему сказанному также окончательную, совершенную отделку мелочей, как-то, тигровой кожи, тирса, венка из виноградных листьев, прозрачность даже влаги, которую наполнен сосуд в руках обворожительной вакханки, – и вы совершенно разделите наше восхищение.

Да, с новым, с новым отрадным ощущением вышли мы в последний раз из Эрмитажа!..

### *Картины гг. Штейбена<sup>193</sup> и Гренье<sup>194 195</sup>*

Трудно следить за бесчисленными обстоятельствами, под условиями которых иногда образуется знаменитость и распространяется известность предметов, не более как обыкновенных. Не будем пытаться разгадывать, что было поводом толков и восклицаний, которые возбудила и возбуждает еще до сих пор картина Штейбена «Наполеон при Ватерлоо», опасаясь этой попыткой уже придать более нежели заслуживает цены и внимания только что посредственное его произведение: поторопимся передать нашим читателям, как, увлеченные большинством голосов и преувеличенными возгласами аматоров всего чужеземного, мы тоже пошли посмотреть эту картину, и какие были результаты нашего внимательного и беспристрастного наблюдения.

Сюжетом картине г. Штейбена служит то кровавое событие из истории Наполеона<sup>196</sup>, в котором орел французской славы в по-

---

<sup>193</sup> Штейбен Шарль (Карл Карлович) (1788–1856) – барон, французский живописец, профессор, почетный вольный общник ИАХ.

<sup>194</sup> Гренье Франсуа (1793–1867) – французский акварелист, рисовальщик, миниатюрист.

<sup>195</sup> Отечественные записки. 1839. Т. 1, отд. 4. С. 51–56.

Выставленные в магазине господина Менсбира, в Петербурге, в доме Голландской церкви, на Невском проспекте. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>196</sup> Наполеон (Наполеон Бонапарт) (1769–1821) – французский император.

следний раз воспарил на полях Ватерлоо; но стрела, пущенная подавленной свободой народов, сразила, сорвала его с небесной выси и забросила на остров пустынного океана. Тот именно момент взят художником, когда Наполеон, опрокинутый союзниками, в кругу некогда непобедимых, но на этот раз избитых и израненных гренадер, между маршалов и генералов, решившись было еще на упрямый отпор и натиск, вдруг остановился, убежденный мольбами и просьбами тех и других покинуть поле сражения, и оставить совершенно проигранное уже дело.

Условие, и условие важное каждой картины исторической и батальной по сюжету – перспектива линейная и воздушная; но ни той, ни другой нет в картине Штейбена: вся картина, все фигуры, не исключая и фигуры самого Наполеона на первом плане, судя по правилам линейной перспективы, не выдерживают требований этого важного условия. Все фигуры одного роста; мало того: дальние по размещению иногда даже больше ближних, и все лежащие мелки и ничтожны в сравнении со стоящими, хотя и находятся ближе к зрителю.

Вся картина, все фигуры равно дописаны, доделаны, dokonчены, вырезаны, как дальние, так и ближние. Мало того: иногда дальняя фигура, как например, фигура стоящего на левой стороне шотландца, яснее, ярче, оконченнее, чем ближняя – лежащего раненого генерала; притом же фигура этого генерала изломана; перегнута живописью. Как добился этого художник, не знаем; не понимаем даже, зачем добивался он этого. Нет должной полуюясности, туманности в тонах красок отдаленных частей картины, нет, словом, воздушной перспективы. И это-то отсутствие перспективы вообще производит странное впечатление: подходишь к картине, и видишь в ней обрывок, часть чего-то целого; в самой же картине нет этого целого, и одна только рамка убеждает в необходимости существования единства и целостности картины; но, несмотря на это резкое, очертательное, раззолоченное доказательство, мы все-таки не нашли в картине единства...

«Как – скажут – нет единства!» Оно есть, оно сосредоточено в общем обращении всех фигур к Наполеону; в его тупом, безнадежном взгляде, в выражении лица, которое только что не говорит: «Все кончено!»

Видеть это в картине Штейбена – значит подходить к ней приговоренному, с непременным желанием увидеть то, что насаказано, чего наслушались. Мы увидели в лице Наполеона: во-первых, нос не принадлежащий, по величине, его лицу; во-вторых, синеватые пятна на лице, много вредящие его экспрессии; в-третьих, положение, которое никак не мог бы сохранить седок, когда лошадь станет вдруг

вкопанною; а вместо самой лошади, мы увидели нечто вроде белого лебедя, возведенного фантастическою кистью французского художника до человеческого разумения, и этот лебедь тоже в деле, в драме, чуть не говорит, чуть не поет гибельной песни низложенному деспоту. Об обращенном будто бы к Наполеону и сосредоточенном будто бы на нем внимании других фигур мы скажем одно, что если бы возможно было оживить их на походе, на самом движении, которое дано им в картине, то каждая из них пробежала бы мимо Наполеона; а если бы протянуть зрительную линию от их взоров, то ни одна фигура не взглянула бы на Наполеона: так неверно они поставлены, так косо они смотрят. Где же тут сосредоточенное внимание? где всеобщее обращение к главному субъекту?

Остается сказать несколько слов о рисунке. За верностью трудно проследить в изломанных большею частью фигурах, колени которых иногда сгибаются не по-человечески, руки вывертываются, как не вывертываются ни у одного фигляра; того требовал, может быть, самый характер сюжета: пуля не красит, штык выправляет по-своему. Мы заметили только пару ног без хозяина в правом углу картины, да они и не могли иметь его по величине своей и уродливости; это заблудившиеся странники из небывалого мира заморских чудовищностей и ложных эффектов. Впрочем, мы слышали, что описанная нами картина есть копия, сделанная самим же художником с его большой картины того же содержания, с фигурами в рост человеческий. Трудно однако ж поверить, чтобы в оригинале не было тех же недостатков: эстамп, сделанный вероятно с большой картины, несомненно в том убеждает.

Кончим наше описание картины г. Штейбена безусловно похвалою его кисти, его собственно живописи: они хороши; художнические способности резко обнаруживаются в них, но в то же самое время, смотря на эти смелые изящные удары кисти, нельзя убедиться, что и самый талант, неуправляемый классическим изучением, может только раскинуть несколько красот, мелькнуть несколькими блесками, а никогда не произведет глубокого, истинно высокого впечатления. Господин Штейбен учился в здешней Академии, но не доучился, – и это видно. Рядом с картиною г. Штейбена привлекла наше внимание картина г. Гренье (Grenier), незатейливая по сюжету, более простая, с меньшими притязаниями на знаменитость и известность, но гораздо удовлетворительнее по исполнению. Лесничий-охотник поймал на месте преступления бедное семейство, похитившее было несколько хвороста и корзинку яблок из сада, – сцена из житейского, простого быта нищего, по нужде иногда делающегося преступником.

Умоляющая мать, малютка-дочь, прижавшаяся к платью матери, и мальчик, спрятавший сзади себя корзинку с яблоками, заинтересовывают и привлекают внимание зрителя лучше всяких трескучих эффектов из рамы жизни человека-судьбы, – потому что фигуры их прилично, с должною правильностью и искусством нарисованы, постановлены и написаны. Прибавьте к этому славную голову старика-лесничего и пейзаж мастерски раскинутый, с соблюдением перспективы и тонов с хорошим, теплым воздухом, – и вы будете иметь верное понятие о картине г. Гренье, и вместе с тем получите неоспоримые доказательства нашего выходного о ней мнения.

Картина г. Гренье нам нравилась еще гораздо прежде, в литографии Фрея: и там всегда видели мы и идею, и расположение, и отсутствие всякого рода притязаний на ложную эффектность. Эстамп же с картины г. Штейбена, и после рассмотрения оригинала, убедил нас еще более в отрицательных его качествах; там эти недостатки, разоблаченные от колоритных средств скрывать их, выказались еще резче, еще яснее.

*Мастерские русских художников*<sup>197</sup>  
*[Н.И. Уткин, А.Г. Варнек, В.И. Демут-Малиновский]*

Мы вменили себе в непрременную обязанность познакомить читателей самым полным образом с произведениями как предшествовавшей нам эпохи, так и находящимся в настоящее время в мастерских отечественных художников наших. Не соблюдая очереди в родах искусства, которым занимается каждый из художников (да и существует ли она?), не имея возможности расположить обзора нашего по категориям, – что едва ли бы придало занимательность самому обзору, а, может быть, еще и повредило бы его разнообразию, – мы будем продолжать описание наше по мере того, как случай и время приводили нас в мастерскую того или другого художника, не думая о том, чтобы сначала шли живописцы, потом скульпторы, потом граверы, медальеры, и т. д. Принимаем единственным руководителем нашим своевременность, и, увлеченные, может быть, лишь свежестью впечатлений, боимся растратить ее в методическом расположении.

Мы будем говорить нынче о почтеннейшем профессоре Николае Ивановиче Уткине<sup>198</sup>.

<sup>197</sup> Отечественные записки. 1839. Т. 2. С. 1–28.

<sup>198</sup> Уткин Николай Иванович (1780–1863) – гравер, профессор, руководитель граверного класса ИАХ, хранитель кабинета эстампов ИАХ.

Есть таланты, которые были в мире изящном или предвестниками будущего блистательного состояния какого бы то ни было рода искусств, или последними его поборниками в той степени совершенства, до которой оно достигало в цветущую эпоху своего классического развития. Г. Уткин, в числе немногих своих современников и односвойственных с ним по роду искусства художников (говоря собственно о гравёрном искусстве), принадлежит ко второй категории талантов.

Но прежде, чем будем мы иметь право указать это место г. Уткину, прежде нежели мы решимся вымолвить, что с ним в России исчезнет, может быть, истинно-классическое гравёрное искусство вообще, назначить по возможности главные точки его постепенного усовершенствования, потом предзнаменовательные обстоятельства его упадка, и наконец совершенное уклонение от настоящей цели и утрату собственного достоинства и самобытности, как рода искусств равносильного другим.

Мы, пока, не примем на себя лишнего долга писать историю гравёрного искусства, не станем наперекор всеобщему убеждению отрицать, что оно явилось прежде XV века и относить его происхождение к отдаленной древности<sup>199</sup>: мы начнем беглый обзор наш тем, что и в то время – время праотцев-гравёров Мартына Шонгауэра<sup>200</sup>, Израеля Мехельна<sup>201</sup>, Альберта Дюрера<sup>202</sup> (германских), Финигуэрры<sup>203</sup>,

<sup>199</sup> Не будем вместе с Папильоном и Струттом искать эпохи происхождения гравирования в допотопной древности или у евреев, потом у египтян, и наконец у греков и римлян; оставим в покое и тех, которые уверяют, что китайцы и японцы были его изобретателями, но скажем, что и в позднейшее время, с его появлением в Европе, не решено еще до сих пор, германцы или итальянцы были первоначальными его производителями. Вазари [Вазари Джорджо (1511–1574) – итальянский архитектор, художник, историк искусства – *Н. Б.*] стоит за итальянцев, более по убеждению патриотизма, и [Томмазо]-Финигуэрра был первым гравёром, по его мнению; германские же писатели не уступают и почитают своих часовщиков и карточников, существовавших около XIII века, гораздо прежде Финигуэрры, настоящими изобретателями гравёрного искусства на меди и дереве. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>200</sup> Шонгауэр Мартин (1445/50/53–1491) – немецкий гравёр, рисовальщик, живописец.

<sup>201</sup> Точнее, Меккенем ван Исраэл (1445–1503) – голландский гравёр, рисовальщик, ювелир.

<sup>202</sup> Дюрер Альбрехт (1471–1528) – немецкий живописец, рисовальщик, гравёр.

<sup>203</sup> Томмазо ди-Антонио (прозв. Финигуэрра) (1426–1464) – итальянский рисовальщик, скульптор, гравёр, ювелир.

Бальдини<sup>204</sup>, Мантенья<sup>205</sup> (итальянских), что и в эту первоначальную эпоху искусство гравирования получило уже свой настоящий характер – характер самобытного искусства; гравёры являлись не простыми только копиистами с произведений животных и скульптурных, а самостоятельными творцами гениальных созданий; Альберт Дюрер<sup>206</sup>, Сальватор Роза<sup>207</sup>, даже Рембрандт в гравюрах пересоздавали только (хотя в том же виде) свои картины с тою же силою, с тою же энергиею, как и самые картины, а не копировали с них; это были попытки вновь (*contre-еprеuves*) изображать те же самые сюжеты, разоблаченные от всех колоритных красот, но зато отличавшиеся не меньшим творчеством и большею верностью рисунка; многие из картин почти уничтожились, свежесть колорита исчезла, со временем останутся от них лишь светлые блики и темные пятна, а эстампы не только останутся равносильными соперниками своих несправедливо-предполагаемых прототипов, но некоторые из них будут даже дороже цениться, нежели и самые живописные произведения художников, искаженные временем<sup>208</sup>.

Каким же образом достигали такого совершенства талантливые гравёры самой первой эпохи этого искусства? Смело отвечаем:

---

<sup>204</sup> Бальдини Бартоломео (1436?–1487) – итальянский гравёр и ювелир.

<sup>205</sup> Мантенья Андреа (1430/31–1506) – итальянский живописец, гравёр, рисовальщик, скульптор, архитектор, декоратор, миниатюрист.

<sup>206</sup> Он был даже сильнее в гравёрном отношении, чем в живописном. К тому же Альберт Дюрер, Гольциус [Точнее, Голц – семья голландских гравёров, работавших в XVI–XVII вв. – *Н.Б.*] и Рембрандт в Германии и Голландии, Пермезан и Делла-белла [Точнее, Стефано делла-Белла (1610–1664) – итальянский гравёр, рисовальщик, живописец, орнаментист – *Н.Б.*] в Италии, Калот [Точнее, Калло Жак (1592–1635) – французский гравёр, рисовальщик – *Н.Б.*] и Ле-Крерк [Точнее, Ле-Клер, эта фамилия принадлежит нескольким французским гравёрам – *Н.Б.*] во Франции, гравировали множество эстампов своего сочинения, которые никогда не были производимы в картинах. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>207</sup> Роза Сальваторе (1615–1673) – итальянский живописец, гравёр, рисовальщик, теоретик искусства, композитор, поэт, актер.

<sup>208</sup> Рубенс высоко ценит Больеверта [Точнее, братья-гравёры Болсверт – Бутиус (1580–1633) и Схелте-Адам (1581/86–1659) – *Н.Б.*], Ле-брён-Жерарда-Одрана [Одран – семья французских гравёров – *Н.Б.*], Рафаэль-Марка-Антония Раймонди [Раймонди Маркантонио (1470/80/82–1527/28 [до] 1534) – итальянский гравёр – *Н.Б.*]. Многие из дивных плафонов «царя художников» истреблены обстоятельствами времени; но вся красота их, все изящество, за исключением колоритного блеска, сохранены в эстампах его гравёра, т.е. Марка-Антония Раймонди. *Примечание П.П. Каменского.*

исполнением всех условий – изобретения, распределения частей, гармонии и клер-обскуры, с соответствующими им рисунком, выражением, грацией и соблюдением правил перспективы. И не машины, не химические препараты, не разделение труда были их средствами, а простой резец, управляемый опытной и творческой рукою художника.

Впоследствии когда явились подразделения искусства граверного; когда новые изобретения, не двинув вперед в существенных достоинствах, сделали его доступным даже для простых ремесленников, не только людей хотя несколько посвященных в таинства искусства; когда явились многие способы гравирования, как например *mezzo-tinto*<sup>209</sup>, или *aqua tinta*<sup>210</sup>, или *opus mallei*<sup>211</sup> и наконец акварельный способ<sup>212</sup>; то и тогда были люди, истинные поборники настоя-

---

<sup>209</sup> Способ *mezzo-tinto* или *Schwarzkunst* изобретен в половине XVII века подполковником Съегеном [Точнее, Зиген Людвиг фон (1609–1676) – гессенский полковник, первой доской, сделанной им этим способом был портрет ланграфини Амалии Гессенской – *Н.Б.*]. Эта метода гравирования, совершенно отличная от гравирования посредством резца и крепкой водки, гораздо быстрее достигает своей цели, нежели все прочие. Приготовление доски берет лишь много времени. Размазывают лак особым круглым инструментом вроде насечки (*berceau*), у которого с одного конца долотцо, изрезанное часто черточками. Этим-то инструментом водят по доске от верха книзу, от права влево и делают таким образом в разных направлениях бесчисленное множество квадратиков, образуемых диагональными линиями, повторяют операцию более двадцати раз, и на доске, таким образом уже приготовленной, выпарапывают требуемый рисунок. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>210</sup> Способ *aqua tinta*, изобретенный в 1660 г. Геркулесом Зегерсом [Точнее, Сегерс Геркулес-Питерс (1589/90– после 1635/ до 1639) – голландский гравер – *Н.Б.*], живописцем утрехтским, походит на обыкновенный способ гравирования посредством крепкой водки, которая также вытравливает темные тени, светлые же предохраняются от ее влияния натертым фоном; в промежутки же или поры этого фона входит крепкая водка, образующая нечто вроде тушовки или мата (*lavis*) и которые, т. е. поры, и составляют характерическую особенность этого способа гравирования; в произведении же этих межжутков или пор заключается главная его затруднительность. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>211</sup> Или пунктировкой, соединяемой со способом вытравливания посредством долотца, а не резца, с помощью колотушки (*maillet*). *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>212</sup> Небольшое пространство разделяло способ акварельный от способа *aqua tinta*; с появлением последнего, первый был уже в задаче. Здесь не одна доска исполняет свое назначение, а четыре и пять, из коих каждая отгравировывается соответственно расположению красок в картине. *Примечание П.П. Каменского.*

шего способа гравирования собственно резцом и а l'eau-forte, который начинается или оканчивается тем же самым резцом<sup>213</sup>. Не говоря о живописцах-граверах, отдыхавших, можно сказать, на своих трудах граверных от подвигов живописных, мы назовем, за исключением немногих, всех граверов XVII и половины XVIII века, которых должно отнести к вышеупомянутой категории художников<sup>214</sup> и предпоследними представителями коих в Германии был Вилль<sup>215</sup>, во Франции – его ученик Бервик<sup>216</sup>.

Сила, свобода, сочетание той или другой под условием неопостижимой мягкости (mœlleux) составляют характеристические достоинства их эстампов. Исторические ли сюжеты, или пейзажные, или скульптурные, – виден тот же художнический ум, то же знание фактов исторических, то же изучение природы, человека как в значении материальном, так и нравственном; относительно же требований самого искусства, везде та же ловкость, то же умение владеть и резцом, и иглой, та же верность рисунка, та же чистота и окончательность<sup>217</sup>, то же соблюдение духа и характера картины, если эстампы были неоригинальными, а делались с живописных произведений художников.

---

<sup>213</sup> Есть два способа гравирования крепкой водкой: в первом все оканчивается крепкой водкой (этот способ большею частью употреблялся живописцами); во втором выцарапывает сперва игла, потом протравливает водка, но доканчивает все резец; таким способом гравировала большая часть знаменитых граверов. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>214</sup> Жерар-Одран [Одран Жерар (1640–1703) – французский гравер – *Н.Б.*], Смит [Смит Джон (1652/54–1742/43) – английский гравер – *Н.Б.*], Фрей [Вероятно, Фрей Якоб (1681–1752) – швейцарский гравер и рисовальщик – *Н.Б.*], Эделинк [Эделинк Жерар (1640–1707) – известный французский гравер – *Н.Б.*], Вулет [Точнее, Вуллетт Уильям (1735–1785) – английский гравер – *Н.Б.*] и другие. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>215</sup> Вилль Пьер-Александр (1748–1821[?]) – французский живописец, акварелист, гравер, рисовальщик.

<sup>216</sup> Бервик Шарль Клеман (1756–1822) – французский гравер, почетный вольный общник ИАХ.

<sup>217</sup> Не надобно смешивать между собою этих двух качеств хорошего эстампа. Первое, т. е. чистота состоит в тщательности и точности механического исполнения гравюры, оконченность же в гармонии и силе эффекта, а также в распределении светлых и темных теней. Конечно, необходимо для оконченности известная степень чистоты и тщательности; но разве нет эстампов, которые, быв тщательно и чисто отделаны, издали кажутся не более как эскизами по своей недостаточной оконченности? *Примечание П.П. Каменского.*

Взгляните на «Лаокоона» Бервика, который навсегда останется образцовым эстампом со скульптурных произведений: найдется ли в нем хотя что-нибудь неудовлетворительное? Благородство, чистота и правильность форм, жизнь и теплота, которыми проникнут chef-d'oeuvre античный, являются во всей силе и в эстампе Бервика; резец его смел, верен, развязан и прозрачен, без натяжки, без монотонии воспроизводит весь необходимый эффект мрамора; голова Лаокоона, кажется, снята с самого группа: столько истины, силы и энергии в ее гравюрном изображении.

В таком-то блистательном положении, в последний раз может быть явилось граверное искусство под резцом Бервика и немногих его современников и учеников, в числе коих был и наш Н.И. Уткин; большая же часть других граверов, увлеченная механическими изобретениями, мнимым облегчением труда граверного и фальшивыми эффектами, пошла по пути требований века и отступила от настоящего вкуса и истинно-художнического направления.

Теперь, когда ремесленная машина вмешалась в дело искусства изящного, когда видишь одну и ту же линию, механически-протянутую и в воздухе эстампа, и в дереве, и в фигуре, и в воде, и в земле; когда ум, рука и резец сделались второстепенными деятелями в искусстве; то вряд ли несправедливо убеждение, что это искусство находится в состоянии упадка, что те, которые занимаются им машинально, не истинные художники, но что тот художник, который несмотря на упадок и отрицательное направление своего искусства, не делая из своего таланта игрушки капризного века, не увлекаясь толпою, свято сохраняет в душе истинные правила, посеянные в нем великим наставником, с высоким сознанием истинно-изящного, – может смело назваться представителем падающего искусства и заслуживает более, чем уважение и внимание своих несправедливых современников.

Так смотрим мы, и, кажется, безошибочно, на почтенного гравера и профессора нашей Академии, Николая Ивановича Уткина.

В мастерской его теперь немного новых произведений; некоторые из них только что начаты, другие доведены до половины, и говорить о них столь же трудно, как о картине, которая не только не подмалевана, но даже и не набросана на полотне<sup>218</sup>. Зато мы с новым, воз-

---

<sup>218</sup> Особливо если вспомнить классический способ гравирования г. Уткина, который прежде совершенного окончания может дать понятие только о частях, но никак не даст понятия о целом, ансамбле. Это не нынешняя манера делать граверные эбоши, к несчастью, употребляемая и нашими молодыми граверами; в этих не более еще как пробах видишь уже и первый, и второй, и третий штрих и даже пунктировку; цель этого состоит в том, что-

родившимся восхищением рассматривали прежние произведения его творческого резца. Здесь «Эней, выносящий отца своего из горячей Трои», там «Святое семейство», потом бесчисленный ряд портретов, наших отечественных знаменитостей, представителей нашей родной славы, потом множество аллегорических фронтисписов, красивых и верных рисунков к классическим сочинениям – все увлекало нас, все возбуждало в нас попеременно и истинно-ученое внимание и новое, отрадное патриотическое чувство, и чисто эстетический восторг.

Если г. Уткин не преследовал своей склонности к высокому историческому роду, которая столь блистательно развилась в его «Энее», еще в 1812 г. составлявшем уже украшение парижского музея; то не он причиной уклонения, а тысячи обстоятельств, в продолжение, может быть, 20 лет расстроивших стремление его таланта к любимому им роду граверного искусства, именно историческому. И апатическое невнимание его современников, уничтожившее не один уже талант, по преимуществу должно занять первое место в числе этих обстоятельств; но оно могло только отклонить, оттолкнуть талантливого человека от любимого им рода, а не совершенно уничтожить святой пламень, зажженный свыше в груди художника; этот пламень ищет и находит всегда новый путь для проявления.

Вместо того, чтоб быть историческим гравером, Уткин сделался портретным – и здесь тот же успех, то же искусство, ловкость, чистота и оконченность навсегда сделались его спутниками и отличительными качествами его произведений.

Из современных портретных граверов один только Тоски<sup>219</sup>, по нашему мнению, может поспорить в верности, силе и точности исполнения всех требований истинного граверного искусства с г. Уткиным. Товарищи между собой и ученики Бервика, они не посрамят славы резца своего наставника и до сих пор остаются единственными и достойнейшими представителями древней классической школы гравирования.

Заключим наш отзыв о почтеннейшем Н.И. Уткине перечнем его работ и эстампов. «Иоанн Креститель, проповедующий в пусты-

---

бы и в начале произвести мнимый эффект, а нет, например, воздуха, который первый определяет общий характер эстампа. Не так гравировал Бервик, не так гравировал Уткин и Тоски, его ученики; но, к несчастью, ученики последних отступили уже от истинного пути и увлеклись ложным направлением их искусства. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>219</sup> Тоски Паоло (1788–1854) – итальянский гравер и рисовальщик, профессор гравирования, директор Академии художеств в Парме, почетный вольный общник ИАХ.

не», с картины Менгса<sup>220</sup>; «Лица диких народов» к «Путешествию около света» Сарычева<sup>221</sup>; портрет Михаила, бывшего впоследствии митрополитом; портрет г. [Н.А.] Муравьева. В Париже гравированы им: «Эней, выносящий отца своего из горящей Трои», с картины Доминикино; два бюста Сократа, один Платона и один Гомера; четыре бюста Сципиона-Африканского в разных поворотах; четыре бюста греческих мудрецов Виаса и Фалеса, по два каждого; изображение древностей Геркуланума; портрет [А.Б.] Куракина; портрет во весь рост Екатерины II, с Боровиковского<sup>222</sup>. Портреты же: [А.В.] Суворова, писанного Шмидтом<sup>223</sup>, графа [А.А.] Аракчеева, митрополита [петербургского и новгородского – Н.Б.] Михаила, его императорского высочества Константина Николаевича, гг. [И.-Г.] Мюллера, [А.Н.] Демидова, [Н.М.] Карамзина (два раза), М.Н. Муравьева, большого формата. Портрет доктора [И.В.] Буяльского, и шесть рисунков больших операций в каменной болезни; гербы для многих особ; А.Н. Оленина (два портрета, большой и маленький); С.С. Уварова; [Е.С.] Семенов-старшей, бывшей актрисы. Лица греческих героев из «Илиады». Портреты: вице-адмиралов [П.И.] Рикорда, [К.Ф.] Розенцвейга, полковника Ливена, [А.С.] Пушкина (один на меди, другой на стали), великой княжны Марии Николаевны, доктора [Я.И.] Лейтона, [Г.Р.] Державина, [М.В.] Ломоносова и его монументов в Архангельске, Дмитрия Самозванца [Лжедмитрия I], Марины Мнишек, [П.Я.] Гамалея и И.А. Крылова; медаль, представляющая портрет Кановы; несколько дипломов; портрет [В.А.] Жуковского; лошадь для кунсткамеры, другая лошадь для графа Шувалова; образ Св. Митрофана; для ректора [В.К.] Шебуева фронтиспис и две доски с рисунком для его «Анатомии»; для вице-президента Академии Художеств графа [Ф.П.] Толстого, 20 медалей, изображающих достопамятные победы 1812 года.

От Н.И. Уткина зашли мы в мастерскую А.Г. Варнека<sup>224</sup>, почтенного профессора нашего и замечательного портретиста.

Великое дело портрет в живописном искусстве. Не отнимая преимуществ у исторического рода, разнообразия и роскоши у пей-

<sup>220</sup> Менгс Антон Рафаэль (1728–1779) – немецкий живописец, историк искусства.

<sup>221</sup> Сарычев Гавриил Андреевич (1763–1831) – русский полярный исследователь, гидрограф, писатель, адмирал.

<sup>222</sup> Боровиковский Владимир Лукич (1757–1825) – живописец, академик ИАХ, портретист.

<sup>223</sup> Шмидт Иоганн-Генрих (1749–1829) – живописец, пастелист.

<sup>224</sup> Варнек Александр Григорьевич (1782–1843) – живописец, гравер, академик, хранитель кабинета эстампов ИАХ.

зажного, но в тоже время, приняв в соображение всю обширность способов, которыми обладают эти первоклассные роды живописи, идею, сочинение, группировку, разговор, даже право иногда идеализировать красоты вещественные<sup>225</sup>, – мы не можем не сделать себе вопроса: каким образом род портретный, лишенный всех этих могучих средств, может равносильно увлекать нас и действовать на наше эстетическое чувство? каким образом поясная или во весь рост фигура человека, большею частью, одинокая, лишенная всякой обстановки, украшений, во вседневном костюме, в самой неизысканной, часто даже бесцельной позе, может остановить и приковать к себе внимание зрителя?

Но в этой изолированной фигуре, в этом изображении ничуть неисторического лица проявлен индивидуальный характер иногда даже совершенно незнакомого нам человека. Язык безмолвствует, но очи, движение уст, поворот головы, все черты лица, все положение фигуры высказывают или резкую огненную страсть, или обыкновенно таимую грусть, или ярко блещущую радость. Все есть в этом портрете: мастерская кисть художника подметила все характеристические признаки его изображаемого субъекта, не исключая даже и непринужденного положения его руки, безотчетной, привычной ему позы, – перед вами кипит, движется драма уединенного быта человека, или поглощенного внешнею жизнью, или обуреваемого порывами внутренними.

Отчего в характерных портретах Рубенса, оригиналы которых попадались ему иногда в стенах дворцов европейских, или подвергались под кисть на площадях антверпенских, более художественного интереса, чем в иной колоссальной исторической картине? Отчего в колоритных изображениях Ван Дейка до того много жизни натуральной, истины и художественной правды, что, кажется, видишь его героев живыми, действующими, мыслящими? Оттого, что эти цари живописного искусства видели в портретном роде не просто ловкость и умение схватить как-нибудь сходство, а высокое дело разоблачения души человеческой, его наружными чертами знаменованые добрые и дурные его качества, и «смелыми ударами огненной кисти», говоря словами Рубенса, «раскрывать тайники внутреннего человеческого мира».

---

<sup>225</sup> Конечно, все эти средства составляют вместе и трудности исторической и пейзажной живописи, и трудности иногда непреодолимые, но только для посредственности: истинный талант смотрит на них, как на орудия создания, которые у него под рукою. *Примечание П.П. Каменского.*

С этой точки рассматриваемое портретное искусство становится если не выше, то, по крайней мере, в уровень со всеми родами живописи. Странно, отчего это; но и в самой исторической картине мы ищем портретов, мы любим находить их... А потому каждый портрет должен быть дополнительным листком книги «о человеке вообще», каждое индивидуальное изображение, прежде, нежели оно будет изображением кого-нибудь именно, должно быть верным сколком, хотя с одной стороны, идеи о человечестве вообще.

Давно эти мысли о портретном искусстве представлялись нам: они же посетили нас и в то же время, когда мы вошли в мастерскую г. Варнека.

Было время, когда г. Варнек своим талантом и многочисленными произведениями привлекал к себе всеобщее внимание знатоков и любителей: кто не видал и не любовался его «Трубадуром»<sup>226</sup>, его «Итальянской крестьянкой», десятками, сотнями его других картин и портретов? Теперь ни время, ни другие служебные занятия не позволяют почтенному художнику обнаруживать талант свой в прежнем блеске и с прежнею деятельностью; но и при этих невыгодных обстоятельствах – любовь к искусству волнует еще душу почтенного артиста: созданный метутся перед ним, и кисть, повинувшись труду урывочному и разделенному между другими занятиями, творит еще произведения, достойные предшествовавших.

Множество портретов, начатых и неконченных, представились глазам нашим, когда мы вошли в мастерскую г. Варнека; но и в этих началах видно уже самое естественное расположение, необыкновенная мягкость кисти и верно уловленное сходство.

Ни в одном произведении г. Варнека ни настоящей, ни прошлой эпохи его художественной деятельности не видно рабского подражания классическим портретистам, если можно так выразиться; но везде резко высказывается глубокое знание этих великих образцов, которых изучение иногда наводит других на ложный подражательный путь, оканчивающийся искажением того, что есть прекрасного в прекрасном, и сохранением одних только недостатков, нечуждых и самым совершеннейшим произведениям: в нем это изучение было лишь необходимою гранью его самобытности, а самобытность состояла в соблюдении приличного и натурального при точной верности природе, ловимой живою, мягкою, теплою кистью.

---

<sup>226</sup> Так, по крайней мере, называемый; в сущности же это портрет художника Баранова [Баранов Василий Венедиктович (1792–1836) – актер, театральный декоратор, литограф – *Н.Б.*], ученика г. Варнека. *Примечание П.П. Каменского.*

Спешим познакомить читателей с предшествовавшими произведениями А.Г. Варнека и укажем места, где они находятся.

Портреты: графа Александра Сергеевича Строганова во весь рост, в Андреевском орденом одеянии, сидящего с планом Императорской Академии художеств в руке, – находится у его наследников; Алексея Николаевича Оленина, президента Академии, коленный; супруги его Елизаветы Марковны [Олениной], – той же меры, находится также у него; митрополита Санкт-Петербургского и Новгородского Михаила, поясной, и митрополита Санкт-Петербургского и Новгородского Серафима, поясной, – находится у княгини Софьи Сергеевны Мещерской; князя Александра Николаевича Голицына, бывшего министра народного просвещения, для Казанского университета, поясной; графа Петра Петровича Коновницына, поясной, находится у его наследников; Александра Дмитриевича Балашова, бывшего министра полиции, поясной, находится у наследников, и супруги его, той же меры, находится там же; адмирала Николая Семеновича Мордвинова, поясной, находится у него; генерала от артиллерии Алексея Николаевича Корсакова, поясной, в орденом Александровской мантии, находится у наследников; архиепископа католической церкви [С.] Сестренцевича-Богуща, для Петербургской (ныне второй) гимназии, поясной; господина тогдашнего обер-полицмейстера Павла Васильевича Кутузова, ныне генерала от кавалерии, поясной, находится у него; генерал-лейтенанта Николая Исаевича Ахвердова, бывшего кавалером при великом князе Николае Павловиче, ныне царствующим государе императоре, и супруги его [Александры Федоровны – *Н.Б.*] – поясные, находятся у супруги его, вдовы<sup>227</sup>; генерал-майора Федора Исаевича Ахвердова, поясной, находится у наследников; генерал [Н.И.] Депрерадовича, командовавшего в то время кавалергардским полком, поясной, находится у него; камергера Алексея Захаровича Хитрово, ныне генерал-контролера, поясной, находится у него; генерал-майора [Б.Я.] Княжнина, лейб-медика Осипа Кирилловича Каменецкого, поясные, писанные для графа [А.А.] Аракчеева; графа [К.Ф.] Сен-Приэста, бывшего херсонского губернатора, писан для отца его<sup>228</sup>, который, во время переезда во Францию, погиб от кораблекрушения; графа [А.Ф.] Ланжерона, гене-

---

<sup>227</sup> Ахвердова (урожд. Меллер) Екатерина Борисовна (1772–1852) – супруга генерал-лейтенанта Н.И. Ахвердова, Варнеком был создан ее портрет – парный портрету ее мужа.

<sup>228</sup> Сен-При Франсуа-Эммануэль (1735–1821) – граф, французский дипломат, некоторое время жил в России.

рала от инфантерии, – кабинетного формата, находится у наследников; сенатора обер-прокурора [Д.О.] Баранова и сенатора Каверина, находятся у наследников, поясные; губернатора [К.И.] Баумгартена и гусарского ротмистра Шредера, поясные, находятся у них; генерал-майор артиллерии Маркова, поясной, у него; графа Александра Павловича Строганова, свиты его величества обер-офицера и [В.С.] Апраксина, свиты его величества обер-офицера, и поясные, писаны для княгини Натальи Петровны Голицыной; барона Д'Огера, поясной, у наследников; сенатора Захарова Ивана Семеновича, поколенный, у государя-наследника<sup>229</sup>; генерал-майора Якова Ивановича Слатвинского, два портрета, поясные, находятся у него, один в полковничьем, а другой в генеральском мундире; графа Иоанна Потоцкого, известного ученого и путешественника, представленного у египетских пирамид, с хартиєю иероглифов в руке, написан по колено, находится в Польше, в его имении (за сей портрет Варнек произведен в академики); сенатора графа Северина Потоцкого, поясной, писан для него; генерал-лейтенанта Александра Ильича Хатова и супруги его, грудные, находятся у них; губернатора тамбовского, статского советника Петра Андреевича Нилова, поясной, находится у него; господина И. (Ж.) Болоньи, тогдашнего консула в Палермо, и супруги его [Болоньи], поясные, находились в Палермо; княгини [Е.И.] Урусовой, супруги бывшего петербургского вице-губернатора, урожденной Кусовой, поясной, находится у нее, г-жи Гаревой, урожденной Клейнмихель, поясной, находится у нее, г-жи Адамс, супруги морского обер-офицера, поясной у нее, генерал-майора Александра Христиановича Шмидта, в полковничьем мундире, поясной, находится у него; г. полковника гвардии Гурко и супруги его, поясные, находятся у них; г-жи [Е.В.] Уваровой, супруги шталмейстера двора Его Величества, поясной, находится у нее<sup>230</sup>; ее превосходительства Варвары Ивановны Ланской, поясной с руками, находится у нее; поручика Первого кадетского корпуса Александра Ивановича Киля и супруги его, грудные, находятся у нее; г-на [Л.С.] Пушкина (не Александра Сергеевича) в 14-летнем возрасте в овале, грудной; г-на доктора медицины Федора Карловича Мильгаузена, поясной, находится у него в Крыму; именитого гражданина Василия Алексеевича Злобина, поясной

---

<sup>229</sup> Александр II (1818–1881) – российский император, почетный любитель ИАХ.

<sup>230</sup> Вероятно, Уварова (урожд. Горчакова) Екатерина Васильевна (?–1833) – супруга действительного статского советника, шталмейстера Д.П. Уварова.

с руками, находится у наследников; г-на Гурьева с бюстом Сократа, поясной с руками, находится у него; г-жи Елизаветы Николаевны Кусовой, супруги бывшего головы петербургского купечества, поясной с руками, находятся у него; г-на 1-й гильдии купца Ивана Александровича Уварова и супруги его [Уваровой П.И.], урожденной Кусовой, поясные, находятся у них; г. чиновника Александра Ермолаевича Наумова, поясной, находится у него; г-жи Сывороткиной, супруги смотрителя сухопутных госпиталей, поясной, находится у нее; г-жи Александры Прокофьевны Алеферовской, супруги сахарного фабриканта, поясной, находится у нее, г. академика Ивана Еремеевича Яковлева, поясной, и молодого пленного турка, взятого под Силистрией графом Ланжероном, поясной, находятся у Николая Ивановича Кусова; г. Бутовского и супруги его [Бутовской], коленные с руками, находятся у них; ее превосходительства г-жи К.Л. Васильчиковой, находится у дочери ее, супруги московского генерал-губернатора<sup>231</sup>; княгини Татьяны Васильевны Голицыной, поясной; княгини Натальи Петровны Голицыной, находится у дочери ее, графини Софьи Владимировны Строгановой<sup>232</sup>, поясной с руками; г-на пробста [К.] Таваета, находится в петербургской шведской церкви, коленный с руками; семейство доктора Албини, поколенные, находятся у него; г-на бывшего ректора Академии Ивана Петровича Мартоса, г-на конференц-секретаря Академии Василия Ивановича Григоровича, два портрета поясные, находятся у г. Григоровича; художника [В.В.] Баранова, ученика Варнека, играющего на гитаре и названного Трубадуром, поясной, писан для Алексея Ивановича Корсакова и находился у него в галерее; стопятилетнего старика с палкою в руках, бывшего натурщика в Академии; головка молодой итальянки, которая держит в одной руке золотое сердечко, находится ныне в галерее графа Строганова в Петербурге; портрет профессора Варнека, освещенный сзади, грудной, находится в Академии художеств; его же, в бархатной шапке, пишущего, поясной, находится в городе Данциге; Итальянской крестьянки (сіосіагга) находится у князя Дондукова<sup>233</sup>, поколенный; картина в трех фигурах (по колена) «Женщина, подающая нищему хлеб», находится у г. Кусова; пейзаж с фонтаном на

<sup>231</sup> Васильчикова Татьяна Васильевна (1783–1841) – супруга князя Д.В. Голицына, статс-дама, благотворительница.

<sup>232</sup> Строганова Софья Владимировна (урожденная княжна Голицына) (1775–1845) – фрейлина Двора Е. И. В., одна из образованнейших женщин своего времени, покровительница искусств и художеств.

<sup>233</sup> Дондуков-Корсаков Никита Иванович (1775–1857) – князь, коллекционер произведений искусства.

первом плане, находится у г. Кусова; портрет г-жи [М.М.] Философовой, поясной, находится у супруга ее<sup>234</sup>; небольшая картинка «Святое семейство», писанная на меди, у него же; пейзаж с водопадами, у доктора Мильгаузена, в Крыму; портрет г. скульптура [И.З.] Кащенко, играющего на скрипке, – мужика смеющегося, со штофом в руке, проданы в Лондоне; в двух картинах «Четыре Евангелиста», для австрийского полка в военном поселении (за сие г. Варнек получил Высочайшее благоволение); «Благовещение» и «Четыре Евангелиста», писанные на железных кругах для церкви Академии художеств; стоящая фигура Иоанна Евангелиста с посохом и книгою, для Казанского собора; голова Иоанна Евангелиста в молодых летах, с руками, овальной формы, находилась в галерее статского советника [П.П.] Свинына; портрет г. коммерции советника Елиазара Исааковича Фейгена, поясной, с руками, находится у него; небольшая картина, изображающая крестьянина, поющего лошадь, во фламандском вкусе, находится у г. [П.А.] Нилова; небольшого размера фигура Филоктета, вылепленная из глины в 1812 году, потом вылитая из бронзы, находится у генерала-от-артиллерии Алексея Ивановича Корсакова; портрет Александра Христофоровича Востокова в молодых летах, находится у г-на Иванова; формовального мастера г. Иванова, поясной, находится у него; портрет бывшего гувернера Академии и супруги его, писанные в 1807 г., грудные, находятся у наследников; два эскиза конченные – один, изображающий Иоанна Евангелиста, а другой Магдалину, писанные для Казанского собора, находятся у г-на коммерции советника Кусова; г. основателя Арзамасской школы [А.В. Ступина], первый опыт г. Варнека, находится в Арзамасе, петербургского 1-й гильдии купца Замираева, заказанный от благородного и благодетельствовавшего Замираевым одного купеческого семейства...

Здесь кончим мы наш взгляд на труд г. Варнека, позволив себе наперед, как бы в виде вступления, разговориться о портретном роде живописного искусства. Не новость мысли увлекла нас, но желание внести от души лепту в сокровищницу художественного знания и именно о том предмете, который, может быть, в мнении некоторых не ценится в настоящей степени эстетического значения. Есть роды искусств, которые стоит только назвать, чтобы обратить на них внимание; о них говорят и пишут то мы со времен Винкельмана, сказать

---

<sup>234</sup> Философов Дмитрий Николаевич (1790–1863) – псковский помещик, новоржевский уездный предводитель дворянства, коллекционер произведений искусства, известен портрет его супруги М.М. Философовой работы А.Г. Венецианова (1828), ныне находится в Государственной Третьяковской галерее.

даже нечего про них – все сказано; но и эта полнота и конечная отделка предмета не мешает созерцать его, увлекаться им. Мы скажем это хоть бы о скульптуре, и войдем в мастерскую почтенного профессора нашего и скульптора Демута-Малиновского<sup>235</sup>.

Здесь уж просто, без вступлений, скажем, что мы были и поражены разнообразием деятельности художника и беглостью, с которой первая идея, часто подсказанная налету посторонним заказом, часто делаемая наскоро с назначенного рисунка, отливается в металлические формы, или отлепливается под стеклой, управляемой смелою и опытною рукою художника.

Заказы в опустошенную пламенем церковь Зимнего дворца, наиболее занимают в настоящее время художника, и мы видели множество фигур, изображающих небесные силы, которые, не повторяясь ни в формах, ни в положениях, производились под его рукою.

Рассматривая другие произведения художника, назначенные тоже для Зимнего дворца, мы обратили особенное внимание на круглые фигуры, представляющие Божию Матерь, Иоанна и колоссальное распятие Христа. Отличительное достоинство последнего, если в не окончательности отделки, чтобы не сказать лепки, то, по крайней мере, в совершенно удовлетворительном сочинении, в висячем повороте головы, в правильно выдавшемся торсе, в изнеможенно согнутых коленях, в страдальчески-раскинутых руках, – словом, в расположении всей фигуры.

Изваянное изображение Божией Матери привлекло тоже наше внимание своим горестно-скорбящим выражением; а движение рук довершило высокое эстетическое впечатление, произведенное на нас этою последнею работою самобытного, давно уже признанного и оцененного художника нашего.

Изображение Иоанна не менее удовлетворительно во всех отношениях, и самая короткость фигуры, которая не исчезает от пристального рассмотрения, исчезнет в прочих совершенствах и достоинствах целого.

Почтенный художник не сдерживает своей деятельности. Теперь ли, прежде ли, – он один и тот же, а для сравнения прочтите перечень его предшествовавших произведений; и для того, чтобы поверить, достойны ли они художника, столь успешно до сих пор подвизающегося на поприще изящного, – взгляните на место, где они находятся; мы вам укажем. Им сделаны – для Казанской церкви: фигуры св. Андрея

---

<sup>235</sup> Демут-Малиновский Василий Иванович (1779–1846) – скульптор-монументалист, педагог, ректор скульптуры ИАХ.

Первозванного и Архангела Гавриила, колоссальная, из гипса, – из меди вылиты мастером г. Екимовым<sup>236</sup>. У Московской заставы: колоссальные быки, на гранитных полированных пьедесталах, отлитые из меди литейщиком Антипом Дмитриевым и много попорченные от моделей при составлении. Для Императорской публичной библиотеки: на антике сидячая Минерва с атрибутами, из гипса; между колон: Демосфен, Иппократ и Архимед; барельефы по фасаду, изображающее занятие, покровительствуемое Минервою, из гипса; колоссальный бюст Императора Александра, мраморный. Для дворца его высочества Михаила Павловича<sup>237</sup>: вокруг всего дворца барельефы вышиною 3 аршин; внутри дворца военная арматура по рисункам г. архитектора Росси<sup>238</sup> и несколько суппортов, все из гипса. Для Александринского театра: две колоссальные статуи в сидячем положении изображающие муз Терпсихору и Полимнию, из гипса; внутри театра все лепные украшения, по рисункам г. архитектора Росси, выбивные из листовой меди на казенном заводе г. [М.Е.] Кларка<sup>239</sup>. Для дворца на Елагином острове, в круглой зале: четыре барельефа и суппорты, из гипса; Кариатиды и Термы по рисунку г. архитектора Росси. Для Триумфальных ворот по петергофской дороге: колоссальная статуя воина в древнем русском костюме, из выбивной листовой меди. Для Главного Адмиралтейства: 12 статуй, изображающих 12 месяцев, 5 статуй около спица, колоссальная сидячая статуя Александра Македонского; на гранитных пьедесталах колоссальные лежащие статуи, изображающие реки: Неву и Днепр, все из пудожского камня. Для Главного штаба: колесница с двумя конями и воин, удерживающий их левою рукою, огромные трофеи и арматура по рисункам г. архитектора Росси; молодой воин, из выбивной листовой меди, отлитый на казенном заводе г. Кларка. Для Сената: две модели гениев на

<sup>236</sup> Екимов (Якимов, Акимов) Василий Петрович (1756 или 1757 или 1758–1836(37)) – крупный специалист по художественной обработке металла, в 1831 году удостоен от ИАХ называться мастером чеканного и литейного дела.

<sup>237</sup> Михаил Павлович (1798–1849) – великий князь, генерал-фельдцейхмейстер, главнокомандующий гвардейскими и гренадерским корпусами, в воспоминаниях современников отличался большой любовью к порядку и дисциплине.

<sup>238</sup> Росси Карл Иванович (1775–1849) – архитектор.

<sup>239</sup> Речь идет об Александровском чугунолитейном заводе в С.-Петербурге, управляющим которого был Кларк Матвей Егорович (1776–1846) – инженер, специалист по литейному делу. Он сотрудничал с архитекторами А.А. Менеласом, В.П. Стасовым и К.И. Росси.

антике, герб российский, при коем сидящие фигуры Веры и Закона, вылитые из меди на заводе Кларка. Для Зимнего дворца: сделанные прежде по рисункам г. Монферрана<sup>240</sup> и Росси, огромные барельефы кариатид и прочих украшений, которые истреблены пожаром; делаются вновь для Большой церкви: распятие в 3 аршина, статуя Божией Матери в 2 аршина и 14 верш., Иоанна в 2 аршина 15 верш., двух Ангелов в 3 арш. и 8 верш., и множество других украшений храма, из папье-маше, мастером Адтом, золоченые. Для Биржи: модель, сделанная вполонину и изображающая Нептуна, с 4 морскими конями, развезжающего по водам; по бокам реки: Нева и Днепр, рубленные в большом размере скульптором Тибо из пудожского камня. Для дворца на Елагином острове в большой зале над печами: две статуи изобилия и торговли, по рисунку Томсона, из гипса. В Дом исправительный: два колоссальные ангела на коленях, на аттике из гипса. В церковь Алая, в Ревеле; барельеф Вечери Тайной, выбитой из меди г. Бажановым-сыном<sup>241</sup>. В Царское Село к башне: четыре статуи рыцарей, изображающих русского, англичанина, немца и француза, четыре группы мальчиков на павильоне, вылитые из чугуна на казенном заводе г. Кларка. В Павловском Дворце: две кариатиды в фонарике, по рисунку г. архитектора Воронихина<sup>242</sup>, из гипса (за это художник получил благоволение покойной императрицы Марии Федоровны<sup>243</sup>). В поместье князя [М.Б.] Барклая де Толли: памятник, состоящий из двух фигур и бюста с атрибутами и под оным барельеф русских воинов, идущих на Монмартр, вылитые из меди литейщиком Антипом Дмитриевым. На дачу графа [А.Г.] Кушелева-Безбородко: колоссальный бюст графа Ильи Андреевича Безбородко и памятник ему, поставленный в Александровской лавре, вылитые из меди г. Бажановым. В Императорской Академии художеств: статуя, изображающая русского Сцеволу, отрубаящего себе руку, из гипса.

---

<sup>240</sup> Монферран (Огюст-Рикар) Август Августович (1786–1858) – архитектор, с 1816 года жил и работал в России.

<sup>241</sup> Имеется в виду Баженов (Бажанов) Павел Иванович (?– после 1836) – скульптор.

<sup>242</sup> Воронихин Андрей Никифорович (1759–1814) – архитектор, старший профессор ИАХ.

<sup>243</sup> Мария Федоровна (1759–1828) – российская императрица, супруга Павла I.

### *Зимний дворец*<sup>244</sup>

Давно ли в стенах нашей северной столицы свершилось страшное явление? давно ли мы были свидетелями пожара Зимнего дворца? давно ли весть о роковом событии встревожила сердца русские? С каким невыразимо горьким чувством смотрел каждый на эти обгорелые колоссальные стены, остававшиеся ненадолго как бы памятником грозного действия разрушительной стихии! И еще горестнее было воспоминание о том опустошении, которое совершилось внутри их! Но сильна воля Царя Русского; не в первый раз бороться ей со стихиями и уничтожать следы опустошительного их действия – и теперь, на развалинах царских палат, быстро воздвигают новые палаты на прежнем месте, в том же блеске, в том же величии.

Грусть доброго сына Земли Русской тоже мгновенно превращается в радость, и теперь, проходя мимо воскресшего дворца, он лобуется на освеженную, обновленную его внешность, а, заглянув внутрь, не надивится тому, что уже сделано, и тому, что сделается еще.

С первого шага в самый дворец, с первой ступеньки лестницы, ожидание увидеть столь быстрые успехи работ архитектурных невольно поражает каждого; кажется, входяшь во внутренность здания, построение которого начато с давнего времени, со всеми промедлениями, расстановками, поверками и переправками, – а между тем убеждаешься, что в этом колоссальном архитектурном подвиге творческая мысль почти опереживала появление ее и, едва родясь, смело, верно, прочно тотчас же осуществлялась на деле.

Вошел по лестнице и потом по светлой и совершенно оконченной галерее, и вступая в ротонду не только отделанную вчерне, но уже блестящую всеми орнаментами скульптуры, начинаешь от нее свое художественное путешествие, занимательнее которого нам ни доводилось не делывать, ни читать.

Ряд бесчисленных комнат, закругленных разнообразными до бесконечности сводами, спорящих друг с другом в удобстве, правильности, изяществе расположения – вводит вас в этот громадный лабиринт, ключ к которому в простоте, легкости и незапутанности сообщения.

Лестница одна другой красивее, где железная, где мраморная, переносит вас из одного этажа в другой, из которых каждый висит на смело раскинутых сводах<sup>245</sup>; спускаетесь вниз, и там, где были тем-

<sup>244</sup> Отечественные записки. 1839. Т. II, отд. 4. С. 23–28.

<sup>245</sup> Прежде только верхний этаж был на сводах. *Примечание П.П. Каменского.*

ные коридоры, явились теперь целые отделения роскошных комнат, где теснились полуосвещенные уютные покои, там тянутся широкие, светлые коридоры.

Поднявшись в средний этаж, необходимо вспоминаешь, что тут надобно отделить труды двух почтенных художников наших, гг. Стасова<sup>246</sup> и А.П. Брюллова, проектирующих и распоряжающихся всеми архитектурными работами в Зимнем дворце. Вошел в отдел первого, состоящий в возобновляемых больших залах, невольно отдашь справедливость искусству, с которым сохраняется их колоссальный, величественный характер, и в то же время заботливости, с которою подготовляются они для скульптурных и живописных украшений. Рассматривая же отдел, доставшийся на долю А.П. Брюллова и состоящий в устройении внутренних частей дворца, всех комнат, всех отделений, всех этажей, удивишься глубокому знанию его в архитектурном деле, его уменью воспользоваться каждым выдавшимся углом, каждым углублением, удивишься, наконец, творческой изобретательности и вкусу, как в целом, так и в деталях и даже в орнаментах. Чтобы убедиться в последнем, стоит только пройти анфиладу комнат, назначенных для государыни императрицы, вникнуть в изящную простоту их расположения и потеряться в роскошном разнообразии сводов и украшений архитектурных.

Окидывая взором всю массу работ дворцовых по частям, не понимаешь быстроты, с которою они стремятся к совершенному окончанию, и вместе видишь, что нигде ничего не останавливается, что одна часть не ждет другой, что изящная отделка идет рядом с едва только накидываемыми основаниями: часто встречаешь в одном и том же отделении одну комнату, отработываемую уже начисто во вкусе *mogesque*, или мозаичном, а рядом с нею – еще остовы летучих, горшечных стен других покоев, только что начатых; там видишь едва закрытый штукатуркою череп свода, здесь уже начала живописи, порезки по карнизам, пальцы для шелковых обоев.

Войдя в большую церковь, убеждаешься, что одни только леса и подмости, еще несломанные, мешают видеть всю величественную общность и изящность частей этого прекрасного внутреннего храма. За исключением некоторых скульптурных изображений, которые еще в отзолотке, и образов, находящихся в мастерских художников и тоже оконченных, так все уже готово.

В концертном зале мы имели еще возможность любоваться не только классическим характером этого будущего приюта упоитель-

---

<sup>246</sup> Стасов Василий Петрович (1769–1848) – архитектор, профессор ИАХ.

ных звуков, но даже изяществом статуй, уже вышедших из-под руки опытного скульптора Германа и поставленных на место.

Впрочем, трудно проследить и дать безошибочный и определяющий отчет в работах Зимнего дворца: на чем оставили мы их нынче, на том верно не найдем уже завтра; они, повторяем, двигаются вперед с быстротою, смелостью и деятельностью неимоверными: в одном месте вы видите только начало, а в другом тут же рассматриваете и в частях и в целом конец небывалого еще подвига.

По железной спиральной лестнице взойшли мы легко и скоро от нижнего этажа под самый телеграф и крышу, и были поражены необыкновенным зрелищем: ни одной балки, ни одной щепы деревянной не было видно по всему обширному пространству под крышей; сама крыша, во всем ее протяжении, висела на железных стропилах и контрфорсах, которые, быв освещены слуховыми окнами, представились нам в длинной перспективе бесконечною паутиной.

Вряд ли есть другое здание, которого верх был бы раскинут столь же смело и прочно. Чердаки Академии художеств замечательны тоже своим удобством и простором; но в них есть деревянные балки, которые стесняют этот простор и, загромождая переходы, заставляют пожалеть о том, что когда строилась Академия, неизвестно было еще удобство подобного устройства, изобретение которого принадлежит современной нам эпохе и которое столь искусно приспособлено к крыше и верхней части Зимнего дворца.

Сама лестница, которая привела нас к телеграфу, и потом спустила в отделения нижнего этажа, назначенные для великих княжон, эта ось дворца, не менее значительна по своему устройству: несмотря на ее сто шестьдесят ступеней, не чувствуешь усталости, взбираясь по ней, не закручиваешься в ее воздушных, легких разводах. Как от главного центра, разбегаются от нее радиусы других сообщений по всем направлениям, и нельзя не подивиться простоте, с которой они сходятся и расходятся вновь, приводят в одно отделение и уводят потом в другое.

Давно уже знакомы мы с многосторонними познаниями почтенного архитектора нашего А.П. Брюллова; не раз доводилось нам видеть смелые образцы его творчества и вкуса; но в громадной работе расположения и устройства внутренности Зимнего дворца отличные качества этого художника, как архитектора и вообще человека, проникнутого идеею удобства и изящества, развились во всем их объеме. Мы терялись в его всеобъемлющем соображении, дивились его находчивости, не постигали его быстро распоряжающейся деятельностью, особливо имея в виду скорость, которая требовалась при

исполнении столь обширного архитектурного предприятия. Создать вполне весь план внутреннего расположения, проследить точно, верно его характер в бесчисленных частностях, приспособить каждую из них, не нарушая единства целого, к ее особливому назначению и, храня при себе ключ к своему созданию, двигать им налету, почти на походе, – это дело таланта не совсем обыкновенного...

Когда работы дворца окончатся, когда шелк и ткани застелят остовы горшечных стен, живопись подаст руку архитектуре и раскинет цветы свои по сводам царских покоев, – тогда трудно будет оценить всю силу творческого труда нашего почтенного архитектора, трудно будет поверить, что там, где тяготел плоский, тяжелый потолок, теперь раскинется смелый, воздушный свод, под которым любо взору, раздольно воображению, – или там, где тянулся мрачный, бесполезный коридор, явится вдруг ряд роскошных будуаров, боскетов, зал и гостиных; но в настоящее время, когда еще процесс обновления Зимнего дворца не кончен, можно еще видеть, какими путями доводится дело до этого блистательного результата, и, следя за ним внимательным взором, нельзя, повторяем, не отдать полной справедливости главным двигателям и распорядителям этого великого дела.

Полюбовавшись в последний раз висячими покоем третьего этажа, потом гротами, где будут со временем цвести целые сады, пестреть цветники, блистать фонтаны, несмотря на то, что все это в среднем этаже; заглянув в ненаглядный зал отделения, назначенного для государя наследника, мы сошли по большой, висячей, каменной лестнице, укрепленной на железных контрфорсах и вышли из дворца, преисполненные ощущениями, которых давно уже не испытывали: неподдельный восторг к родному художественному подвигу, за минуту нами виденному, глубоко запал в душу.

### *Петр-Павел Рубенс*<sup>247</sup>

Отец Петра-Павла Рубенса, Иоганн Рубенс, уроженец антверпенский, прожив семь лет в Италии с тою целью, чтоб образовать свой вкус и усовершенствоваться в юриспруденции, получил степень доктора. Возвратясь в Нидерланды, он удостоился почетной должности старшины антверпенского сената, которую и исправлял в продолжение десяти лет с достоинством образованного и ревностного слуги своего отечества.

---

<sup>247</sup> Отечественные записки. – 1839. – Т. 2. – С. 29–42.

Но, с началом народных войн, любя мир и тишину, Иоанн Рубенс решил оставить Антверпен, который дорожил им, уважая его честность и справедливость в управлении политическими делами.

Он удалился в Кёльн с женою и детьми, где и родился от него Петр-Павел Рубенс в 1577 году, в день Петра и Павла.

Еще в юности, в бытность свою в школе, этот необыкновенный человек обратил уже на себя внимание успехами в науках, особливо в словесности, которой предавшись со всею пылкостью деятельного ученика, он опередил всех своих сверстников. Но вскоре отец Рубенса умер, дела в Антверпене переменились, и возвращение туда сделалось возможным для всех достаточных граждан. Рубенс отправился в Антверпен с матерью, и здесь-то занялся своим окончательным образованием.

Мать поместила его в семейство Маргариты де-Лиль, вдовы Филиппа, графа де-Лален, умершего губернатором антверпенской цитадели, где он оставался недолго в числе молодых людей, называемых обыкновенно пажами.

Но вскоре после того Рубенс, получив отвращение от придворной жизни и побуждаемый своею склонностью к живописи, упрямил мать свою отдать его Адаму фан-Орту<sup>248</sup>, живописцу антверпенскому, у которого он изучал первые основания искусства с успехом, доказывавшим, что природа назначала его на художественное поприще.

После того, в продолжение 4-х лет, он был учеником у Отто Вениуса<sup>249</sup>, «царя фламандских живописцев». Но так как успехи его заставляли сомневаться, кто из них, он или его учитель более заслуживает первенство, – а это лестное сомнение не могло не подстрекнуть творческой души художника посетить центр изящного, заглянуть в фокус искусств, – то, вследствие этого сознания, Рубенс задумал поездку в Италию с целью изучить знаменитейшие произведения живописцев, как древних, так и новейших, и образовать свой вкус и кисть по сим превосходным образцам. Рубенс уехал 9 мая 1600 года.

В Венеции он жил случайно с мантуанским дворянином, приближенным ко двору Викентия Гонзаго<sup>250</sup>, герцога мантуанского и монферратского, который, увидев некоторые из произведений

---

<sup>248</sup> Точнее, Норт ван Адам (1562–1641) – фламандский живописец, декан антверпенской гильдии художников имени св. Луки (1597–1602).

<sup>249</sup> Точнее, Вен ван Отто (прозванный Вениус) (1556/58–1629) – фламандский живописец, рисовальщик, эмблематист.

<sup>250</sup> Винченцо I Гонзага (1562–1612) – герцог Мантуи и герцог Монферрата с 1587 года, покровительствовал наукам, искусствам и литературе.

кисти Рубенса, представил его самому герцогу. Герцог любил искусства, оценил молодого художника, принял его к себе в службу и удержал в своем доме, где Рубенс и провел более 7 лет. Во дворце этого-то герцога он имел случай изучить картины Юлия Романо<sup>251</sup>.

После того Рубенс переехал в Рим, где сделал две картины для Церкви Св. Креста в Иерусалиме, по приказанию святейшего принца Альберта Австрийского<sup>252</sup>, бывшего после королем нидерландским, по браку с инфантиною Изабеллою<sup>253</sup>, а в то время носившего звание кардинала римской церкви с тем же титулом.

В непродолжительном времени после того, герцог мантуанский отправил его в Испанию для представления Филиппу III<sup>254</sup> прекрасной кареты и 7 превосходных лошадей.

Вернувшись из этой поездки, Рубенс написал в Риме картину для главного алтаря Церкви Св. Марии.

Но вскоре опасная болезнь матери потребовала его возвращения в Нидерланды, куда он отправился тотчас же, но не застал матери в живых.

В Нидерландах молва уже распространилась о его достоинствах. Принц Альберт и Изабелла захотели иметь портреты его работы и, не желая отпустить его в Италию обратно, приняли его в дом свой, приковав на всякий случай золотою цепью.

Вскоре после этого он вступил в брак с Изабеллою, дочерью Иоанна Брунуа, старшины антверпенского. Рубенс жил несколько лет в доме своего тестя, и, в продолжение сего времени, написал картину для главного алтаря приходской церкви св. Вальбурга, изображавшую воздвижение креста.

Около этого времени, он купил дом, с большим участком земли, и на нем построил залу в римском вкусе, приспособленную его архитектурою к школе живописи, украсил эту залу множеством прекрасных статуй и античных вещей, выписанных им из Италии, развел тут

---

<sup>251</sup> Романо Джулио (1492–1546) – итальянский живописец и архитектор, ученик Рафаэля.

<sup>252</sup> Точнее, Альбрехт VII Австрийский (1559–1621) – штатгальтер Испанских Нидерландов, супруг Изабеллы Клары Евгении, дочери испанского короля Филиппа II (с 1599), любитель искусств, сохранился его портрет, написанный Рубенсом.

<sup>253</sup> Изабелла Клара Евгения (1566–1633) – испанская инфанта, правительница Испанских Нидерландов, Рубенс по ее просьбе выполнял ряд дипломатических поручений, известен ее портрет, написанный им в 1625 году.

<sup>254</sup> Филипп III (1578–1621) – король Испании, Португалии и Алгарве с 1598 года.

же обширный сад, наполненный всякого рода деревьями, имея в виду все удобства и приятности уединенной жизни, близ Антверпена, с целью вполне предаться изучению своего искусства, не развлекаясь делами двора брюссельского, – и вскоре художественный мир увидел великие и бесчисленные результаты его деятельности. Кроме многих картин, нарисованных им императору, королю английскому, польскому, баварскому, герцогу нейбургскому, епископу вирцбургскому и другим принцам и королям, почти все церкви в Нидерландах украсились его произведениями, преимущественно в Антверпене, церкви: Богоматери Премонтрейцев, Францисканов, Доминиканцев, Августининов и в особенности новая церковь Иезуитов, которой самые своды со всех сторон покрыты его работами.

В самом деле, удивительно, как мог он окончить в такое короткое время столько превосходных созданий, тем более, что он часто был призываем в Брюссель принцем Альбертом, который был особенно к нему привязан; этот принц даже хотел быть крестным отцом его старшего сына Альберта. По смерти эрцгерцога, он не менее пользовался расположением Изабеллы, вдовы его, и вех особ двора, преимущественно же маркиза Спинолы, который обыкновенно говаривал, что в Рубенсе соединено столь много блестящих качеств, что и самая живопись была еще не первым его талантом.

Около сего времени, Мария Медичи<sup>255</sup>, королева-правительница Франции, воздвигла в Париже Люксембургский дворец и, имея намерение сделать его превосходным образцом во всех отношениях, пожелала, чтобы две его галереи были украшены картинами Рубенса.

В одной хотела она изобразить историю ее жизни, в другой – деяния Генриха IV<sup>256</sup>, ее супруга.

Но королева исполнила свое намерение вполнину только: ее изгнание прервало работы; впрочем, галерея, где изображена история ее жизни, совершенно кончена.

Около этого времени умерла первая жена Рубенса, в 1626 году<sup>257</sup>.

А в 1628 году инфантина отправила его к испанскому королю и, во время своего пребывания, в Испании, он сделал копию в Эскуриале с лучших произведений Тициана.

---

<sup>255</sup> Мария Медичи (1575–1642) – королева Франции, вторая жена Генриха IV Бурбона, умерла в бедности в доме Рубенса.

<sup>256</sup> Генрих IV (1553–1610) – французский король с 1589 года.

<sup>257</sup> Брант Изабелла (1591–1626) – супруга Рубенса с 1609 года, умерла от чумы.

В следующем году он возвратился с патентом на звание секретаря тайного совета, звание, которое сделано наследственным и для его сына Альберта<sup>258</sup>.

Вскоре после того, в 1629 г., он отправился в Англию, и там заключил между двумя монархами мир, который был подписан в 1630 году.

При отъезде его, король английский сделал его кавалером, и это достоинство за ним было утверждено и королем католическим.

После всех этих успехов он женился в Антверпене, в том же году, на Елене Формал<sup>259</sup>, 15-летней девице, столь редкой красоты, что и Парис предпочел бы Елену Рубенса своей<sup>260</sup>.

Он имел от нее 7 детей, из которых старший назывался Франциском<sup>261</sup> и занимал место в высшем совете Брабанта.

Но, «о, непостоянство человеческих благ! – восклицает современный летописец: и как неверно и обманчиво обладание ими! Петр-Павел-Рубенс, на высоте своего счастья, пал под ударами смерти, отнявшей у него все брэнное, телесное, но не отнявшей его славы, которая продолжится до тех пор, пока науки и искусства будут процветать на земле».

Он умер в 1640 году, 30 мая, на 64 году (а родился 29 июня 1577 года), и был погребен в Антверпене, в церкви Св. Иакова, в часовне, построенной его вдовою и детьми, для отправления службы и вмещения со временем останков всего их рода.

Представив краткую биографию Рубенса, составленную с латинского подлинника Гевертца по буквальной переделке Бургундской библиотеки; указав по возможности на главнейшие эпохи жизни и многосторонней деятельности этого гениального человека, мы вменили себе в непрременную обязанность познакомить читателей с некоторыми из его мыслей об искусстве, сохранившимися в его переписке с Карлом Регинальдом Урсельским, аббатом Жамблу (Abbé Gembloux), другом Рубенса и замечательным мыслителем своего века. Мысли эти мы смело назовем кладом для художников: в них раскрыты многие тайны искусства, постигнуты многие сокровенные двигатели изящной деятельности. – Вот они:

---

<sup>258</sup> Рубенс Альберт (1614–1657) – юрист, секретарь Тайного совета в Брюсселе, археолог.

<sup>259</sup> Точнее, Фурман Елена (1614–1673) – вторая супруга Рубенса.

<sup>260</sup> Собственные слова летописца. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>261</sup> Рубенс Франс (1633–1678) – государственный деятель.

Ты хочешь знать, мой милый друг аббат, что понимаю я под техническим термином единство относительно так называемых подражательных искусств, и определение, которое дают ему в смысле художественном, односвойственно ли тому, которое оно имеет и в смысле литературном.

Да, друг мой, единство в искусствах есть то же самое, которое существует и в произведениях Парнаса: *ut pictura poesis*. Это божественный Аполлон, играющий на лире среди хора девяти муз; оно есть *spiritus intus*, дух жизни, обнаруживающийся только тогда, когда все части создания направлены к одной цели и образуют по взаимному их соотношению одно простое и единственное целое.

Так тела небесные, составляющие части вселенной, стремятся в пространстве тверди к единому и таинственному центру, который есть душа этой вселенной... Единство есть центр и душа поэмы.

Из этого стремления всех частей, направленного мудро, происходит эта дивная гармония, которая в одно время есть причина и истинно-высокого и истинно-восхитительного.

Ничего нет действительнее, по моему мнению, этой аналогии, или сходства между немой, безгласной общностью картины и живою, говорящею общностью вселенной: одна – произведение руки Всемогущего, другая – гения человеческого; но самый гений есть проявление божественного в произведениях ума, – не должен ли и он также действовать по тем же законам?..

Живописец, всегда верный единству мысли без опасения расстроит его, может смело в одну и ту же раму бросить резкий контраст; главный сюжет не только не потеряет от того, но напротив еще выйдет сильнее. Венок свежих цветов, положенный на гроб юной девы, веселья, резвые пляски у памятника надгробного – накидывать еще более грустную тень на кладбище...

Посылаю тебе, мой милый друг, копию Св. Мадонны Рафаэля, которую я сделал в бытность мою в Италии<sup>262</sup>. Я знаю, что Рафаэль твой любимый художник, а его картины составляли для тебя всегда высочайшее наслаждение.

Посланная мною тебе Мадонна – есть произведение его юности, когда он был еще в школе Пьетро Ванучи<sup>263</sup>, и отличается готическою утонченностью исполнения.

Ничто не возбуждает чувственности в этой красоте чисто идеальной. Один ум наслаждается в ее гармоническом совершенстве.

<sup>262</sup> Пречистая Дева с книгою в руках. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>263</sup> Точнее, Ваннуччи Пьетро (прозванного Перуджино) (1445/48/50/52-1523/24) – итальянский живописец.

В оригинале фигура Пречистой Девы яснее непостижимою и вселяющею благоговение святостью. Это может быть одна из лучших голов, произведенных творческою кистью «царя художников». С каким невыразимо нежным вниманием следит она взором за движениями младенца-Богочеловека, склонившегося лицом на книгу!..

На фоне картины раскинут живописный вид Иудеи; здесь искусство поцеловалось с природой...

\* \* \*

Когда моим мыслям представляется Адам Фан-Норт, мой первый учитель, и потом второй Отто Вениус, то мне кажется, что с одной стороны я вижу грубого циника Диогена, с другой образованного, обходительного Алквиада<sup>264</sup>. Представь себе, мой милый друг аббат, циклопа, который видит только прямо и бьет направо и налево по наковальне – таков был Фан-Норт, когда вооруженный своей кистью крестил зря и мои эскизы, и бедные руки...

Но не таков был Отто Вениус, принадлежав к числу людей гениальных. Он прежде, нежели составил себе известность замечательного живописца, архитектора и литератора, мог служить примерным образцом и терпения, и обходительности.

Только под его руководством постиг я всю важность моего призвания к дивному искусству живописи и сделался другим человеком. Его Академия была в глазах моих истинным храмом муз, где, как новый Аполлон, он просвещал и очаровывал сердца и умы своих счастливых-воспитанников. Там излагал он свои мудрые правила и жизни и деятельности, проникнутые ученостью, которая сделала бы честь любому бенедиктинцу. Он присутствовал при всех беседах наших, и живопись была главным центром, к которому старался он направлять внимание наше. Транспарантность или прозрачность, происходящая от смешения колеров или красок, была любимым предметом его разговора; он называл ее обыкновенно знаменателем сочетания (*signe d'alliance*) рисунка с живописным выражением, и вмещал все свои выводы относительно этого предмета в следующий: самое блистательное освещение картины содержится к настоящему свету, как к тому же самому свету содержатся сумерки после захождения или до восхождения солнца<sup>265</sup>.

<sup>264</sup> Алкwiad (450 до н. э. – 404 до н. э.) – древнегреческий государственный деятель.

<sup>265</sup> Пропорция верна, средний член ее мировая сила и вне влияния самой творческой силы. *Примечание П.П. Каменского.*

Относительно теоретической стороны искусства, он предлагал нам читать рассуждение о живописи Леонарда да-Винчи<sup>266</sup>, которое называл верным зеркалом живописцев. И вот конечные заключения, которые выводил он из обширных правил, предлагаемых знаменитым теоретиком живописи: «Живописать с натуры, сколько возможно выбрать из нее, что только есть изящного; это изящное должно быть разнообразно; к совершеннейшему подражанию природе могут привести перспектива, анатомия, знание эффектов освещения, и наконец изучение истории и страстей человека: «Самое трудное дело в искусстве, – говаривал он – есть сочинение; исполнение есть уже работа». Опыт сдружил меня с этой истиной; раз остановившись на идее и обдумав ее совершенно, я как бы оканчивал уже мою поэму, накладывал краски на палитру и подходил к полотну готовым.

\* \* \*

Платон говорит, что красота состоит в преобладании формы над материею. Потому что Аполлон Бельведерский нравится всем и каждому. И нет выражений, которые могли бы достойно определить всю красоту этого скульптурного произведения.

Даже происхождение его, подобно происхождению знаменитого народа или поколения, скрывается в непроницаемом мраке времени. Ни один смертный не положил на него печати своего имени; это не плод труда слабого человеческого гения: как мир, как вселенная, он, кажется, вышел из десницы самого Предвечного.

\* \* \*

Рафаэль несомненно есть один из величайших художников относительно выражения, и его карандаш равносителен его же кисти. Он один соединяет в себе все качества, разделенные между другими великими художниками, и хотя менее искусный в живописи масляными красками, нежели во фреске, однако и в последнем роде он всё-таки останется первым колористом.

\* \* \*

Без сомнения, мой любезный аббат, в Италии, под небом живописи находится источник красот, которые должен изучать живописец; это самое и побудило меня послать туда моего любезного ученика Антона Фан-Дейка, чтоб исправить его вкус и исполнение творени-

---

<sup>266</sup> Леонардо да Винчи (1452–1519) – итальянский живописец, ученый.

ями римской школы. Я ему советовал не слушаться поверхностных замечаний, но вникать в дух живописцев, скульпторов и архитекторов, – читать там их сокровеннейшие мысли, открывать самую скрытую сторону души этих великих людей, изучать выражения (expressions), в совершеннейшей степени отработанные... Хотя остатки древности – истинные типы идеала красоты; но я бы хотел предостеречь его, до отъезда, от исключительного подражания древнему: от прилежного созерцания до рабского подражания один только шаг. Это подражание, полезное одним, бывает губительно для других до того, что уничтожает самое их искусство; я сам, в юношеской горячности, от моих первых опытов испытал, что оно охлаждает кисть, дает лицам этот жесткий, сухой вид мрамора и камня; невольно повторяешься в контурах, положениях и даже в сочинении; оно разочаровывает гений, отнимает у него печать его оригинальности, мешает даже самым смышленным художникам удерживать что-нибудь от своего родного в создании рисунка; ибо, думая идти вперед, подражатели древнему идут назад и переходят снова в младенческую эпоху искусств. Итак, мой любезный аббат, одна натура имеет эту прелесть, живость, нежность, которые останутся всегда тайною для рабских подражателей рисунка академических статуй и всех безжизненных произведений искусства; эти произведения мы должны изучать только тогда, когда они возбуждают энтузиазм и удивление в душах наших. Вне этого они более представляют препятствий гению, чем дают света уму, чтоб руководиться на путях вкуса и чувства, которое есть основание искусства; я лучше не могу сравнить этих упрямых подражателей, как с людьми набожными, которые умеют молиться только по книгам.

Особенный характер великого воображения оплодотворять другие, ибо искусство и гений художника открывают нам все, что только заключается божественного в человеке, и подстрекает молодых бойцов на завоевание гесперидов живописи. Уничтожив дракона зависти, новые аргонавты приносят в торжестве золотое руно ткани, которого ищут изящные искусства, стремящиеся к благу общественному, возвеличивающие человека до божественного совершенства. Эти-то избранные были представителями Рима и Афин во времена их блеска, служили украшением триумфов цезарей, дворцов императорских; их-то чествовали в древности наравне с богами, с ними советовались, их мудрые приговоры почитались изречениями вкуса, они-то действовали на судьбину всех великих царств мира.

Я ощущаю всегда необыкновенное удовольствие, когда упоминаю имя Фан-Дейка в своих письмах и разговорах; надобно было

видеть его до отъезда его в Италию, чтоб судить до какой степени превзошел он всех учеников моей Академии. Его кисть жгла полотно лучами огненными, и можно бы сказать, что Бог дал ему на долю гений Микеланджело, чтоб увековечить в нашей католической земле чистые и святые предания духовной живописи. Потомство скажет, что во всякое время наша земля была убежищем муз. Его кисть была мне полезна в случаях, не терпевших отлагательства, и я охотно признаюсь, что без него не могу заниматься работами, нужными к спеху. Что поставило его выше его товарищей? *Labor improbus* – в нем-то открылся его гений терпеливый даже в самом нетерпении. Это один из тех огненных умов, которых сущность заключается в деятельности, которые хотят вырваться на свободу; про него можно сказать: *ignis est olli vigor et celestis origo*; он разливал по холсту эти божественные туши, которые одушевляют вещи самые обыкновенные и наименее обдумываемые, – зато его изображения носят на себе печать мечтательности и восторженности католической; его скромный и простодушный характер скрывал блеск его раннего таланта, и даже самые равнодушные были очарованы его умом и чистотою нравов. Расположение к живописи не уничтожало, а, напротив, более развивало его склонность к благочестивым упражнениям. Он подавал своим соученикам пример уважения к образам столь много почитаемым в нашем богослужении; возвращаясь домой, он не проходил никогда по Фасононой площади без того, чтобы не снять шапки и не преклонить колен перед распятием Христа, столь величественно украшающем эту площадь; то же самое делал он и перед всеми часовнями и храмами, которые ставят Антверпен на первую степень городов католических. Рассмотрев фан-Дейка, как человека, как художника, как христианина, мы скажем, что воспитание, любовь к искусству, религиозный гений и благочестие делают его украшением Бельгии».

### *Мастерские русских художников*<sup>267</sup>

#### *Граф Ф.П. Толстой*

Граф Ф.П. Толстой принадлежит к числу тех редких художников, которые при всей своей самобытности носят на себе почти непостижимый характер многосторонности и разнообразия.

Чего не производила деятельность художника, с превосходными созданиями которого мы взяли на себя отрядный труд познакомиться

---

<sup>267</sup> Отечественные записки. 1839. Т. III, отд. 4. С. 1–28.

читателей? какой род искусства не являлся под его рукою, в самом полном, совершеннейшем, идеальном развитии? Живопись была всегда послушна его кисти, скульптура – стеке, медальерное искусство его резцу, а все – его многосторонней изобретательности, его творческим дарованиям, многолетнему, классическому изучению, и наконец любви к искусству.

С такими средствами, и Богом данными, и приобретенными постоянным трудом, на который способны только истинные таланты, не мудрено, что каждое произведение графа Ф.П. Толстого носит уже на себе видимый отпечаток его необыкновенного характера, как художника, и каждый очерк, каждый акварельный рисунок его пера, его кисти – есть уже приобретение драгоценное для искусства.

«Но все-таки первый род искусства, который полюбил я и к которому пристрастился впоследствии, был медальерный, – сказал нам когда-то сам художник: и слепок, сделанный мною шутя с камеи, изображавшей Наполеона, был первым опытом моего будущего успеха в медальерном роде».

«Будущего!» – а это будущее, прибавим мы, было необъятно-обширно, совершенно, беспримерно в истории медальерного искусства. Оно-то породило ряд этих медальерных произведений, которые показывают, до какой степени совершенства может быть возведено искусство, лишенное могучих ослепительных средств, принадлежащих другим родам искусств, которые по праву составят навсегда гордость и славу нашего любезного отечества.

Рассматривая медали, или «медальоны», как выражается сам художник, персидской и турецкой компании, окончанием которых он занимается теперь, мы не могли не вспомнить прежних его произведений в том же роде, не могли не взглянуть с новым восхищением на его медали войны Отечественной, 1812 года, не могли не увлечься ходом обстоятельств, под влиянием которых художник совершил колоссальный труд.

Бурной волной неслись три роковые года XIX столетия – 1812, 1813 и 1814; грозной грядой вставали великаны севера и ополчались на юг, бывший во власти разрушительного гения. Кто не принимал равно ревностного участия в событиях той эпохи? кого не волновали сперва грустное сомнение, потом радостное предчувствие и наконец убеждение в победе тех, девизом которых было: «Умрем иль победим»? Все перебивало в душе русского, а в душе русского художника не могло не воспламениться желание передать и высокие дела, и славные имена на удивление грядущему потомству. Искра заронила, вдохновение осенило душу в одно время с самыми событиями;

средства же проявления были в глубоком знании дела, победившем все трудности механизма. Отраднo было и то в предпринятом труде художника, что он свершил его не по заказу, – не сословие, не общество, не кто-либо другой подсказал ему мысль и оживил его душевную деятельность – нет: самопроизвольно, самобытно, как гражданин-художник, он принес свою лепту в общую сокровищницу любви и преданности к престолу и родине, он сам положил свое создание, одушевленное этою мыслию и чувствами, в виде жертвы, на алтарь отечества.

«Быв одним из вернейших подданных твоих, великий государь! – писал граф Ф.П. Толстой в Бозе почивающему государю императору Александру I: любя славу твою и славу народа русского в те времена, когда твердость твоего духа и любовь к отечеству россиян удивили современников и оставили будущим векам и народам память о подвигах, коим легче удивляться, нежели подражать, я не мог оставаться равнодушным: я – русский, и горжусь сим именем. Желая участвовать в славе соотечественников, желая разделить ее, в восторге души, государь, я дерзнул на предприятие, которое затруднило бы и величайшего художника: я дерзнул представить в медалях знаменитейшие события 1812, 1813 и 1814 годов и передать потомкам – не дела, удивившие вселенную, нет: они упредят все повествования, все напоминания о них, – я решился передать потомкам слабые оттенки чувств, меня исполнявших, пожелал сказать им, что в наше время каждый думал так, как я, и каждый был счастлив, нося имя русского.

Прости, великий монарх, сие дерзновение, и высочайшим вниманием твоим подкрепи силы мои; дай мне возможность доказать тебе и свету, что для меня, как русского, нет другого блаженства, как удивляться спасителю России и вселенной, и тем, которые соразделяли с ним его великие подвиги».

Венценосный герой внял голосу патриота-художника, ободрил предположение и повелел Академиям – Российской и художеств, рассмотреть проект предприятия и рисунки медалей, при нем прилагаемые, дать ему ход, не задерживаясь в способностях его ускорения. Члены академий и два известные в то время нумизмата, Келлер<sup>268</sup> и Круг<sup>269</sup>, высочайшею же волею назначенные, рассматривали проект и рисунки графа Ф.П. Толстого и, имея перед глазами уже первый, прекрасный опыт таланта и искусства художника – медаль «Родо-

<sup>268</sup> Келлер Егор Егорович (1765–1838) – нумизмат, археолог, директор I-го отделения Эрмитажа, хранитель кабинета камней и медалей, академик СПб. АН.

<sup>269</sup> Круг Филипп Иванович (1764–1844) – историк, археолог, нумизмат, академик СПб АН.

мысла девятинадцатого века» – положили: 1) что таковой труд, яко памятник толь достославных времен, обращает на себя особое внимание как россиян, так и других народов; 2) что оный изобретателю своему, яко любителю отечества своего и усердному о славе его ревнителю, приносить немалую честь и похвалу; 3) что собрание сих медалей и со стороны художества, по искусному сочинению, хорошему рисунку и красоте стилия, как отличное произведение заслуживает всякое уважение и признательность к дарованию и талантам трудившегося над оным». Подлинное подписали: Чекалевский<sup>270</sup>, Мартос<sup>271</sup>, Щедрин<sup>272</sup>, Прокофьев<sup>273</sup>, Угрюмов<sup>274</sup>, Иванов<sup>275</sup>, Шебуев, Егоров, Демутов, Круг и Келлер.

Тотчас же после такого определения членов академий, высочайшею волею повелено отпустить 20000 рублей на все необходимые издержки к скорейшему окончанию предприятия, в непосредственное распоряжение Российской академии, которая, взявшись за обнародование сего произведения, употребила более половины высочайше дарованной суммы и занялась напечатанием целой книги на языках русском, французском и немецком, долженствовавшей служить и текстом для медалей, и вместе средством к распространению известности о них. Эта издержка простиралась до 13 000 рублей.

А между тем труд кипел под резцом художника, медаль за медалью выходила из-под смелой, опытной руки его. Кто знает трудности медальерного искусства, где торжество так ограничено, даже едва приметно, кто знает тяжелые цепи, налагаемые самим механизмом; кто постигает сжатость средств и огромность требований, тот не может удивляться последовательной быстроте, точности, своевременности, с которой выходили медали – и вот перед нами целый ряд отечественных воспоминаний, целая галерея изящнейшего медальерного произведения, – перед нами: 1) Родомысл девятинадцатого

<sup>270</sup> Чекалевский Петр Петрович (1751–1817) – писатель, тайный советник, конференц-секретарь (1785–1799), вице-президент ИАХ (1799–1817).

<sup>271</sup> Мартос Иван Петрович (1754–1835) – скульптор, академик, профессор, ректор архитектуры в ИАХ.

<sup>272</sup> Щедрин Феодосий Федорович (1751–1825) – скульптор, академик, профессор.

<sup>273</sup> Прокофьев Иван Прокофьевич (1758–1828) – скульптор, академик, профессор ИАХ.

<sup>274</sup> Угрюмов Григорий Иванович (1764–1823) – живописец, академик, ректор ИАХ, крупнейший представитель русского классицизма.

<sup>275</sup> Иванов Андрей Иванович (ок. 1776–1848) – живописец, рисовальщик, академик, профессор ИАХ, педагог.

того века, 2) народное ополчение, 3) битва Бородинская, 4) освобождение Москвы, 5) бой при Малом Ярославце, 6) трехдневный бой при Красном, 7) сражение при Березине, 8) бегство Наполеона за Неман, 9) первый шаг Александра за пределы России, 10) освобождение Берлина, 11) Тройственный союз, 12) сражение на высотах кацбашских, 13) бой при Кульме, 14) битва при Лейпциге, 12) освобождение Амстердама, 16) переход за Рейн, 17) сражение при Бриене, 18) бой при Арсис-сюр-Обе, 19) сражение при Фершампенуазе, 20) покорение Парижа, и наконец 21) мир Европе. И все эти незабвенные моменты русской славы творческим резцом великого художника, в двадцати медных скрижалях, врезаны навеки.

Появление медалей произвело эпоху в европейском художественном мире, и вот несколько мнений и отзывов о них. Англия безусловно была увлечена и внутренним и внешним их достоинством и желала приобрести произведение художника, не щадя никакой платы, предлагая чрез своих уполномоченных лишь дополнить коллекцию несколькими медалями, которые изображали бы те события, где принимали участие англичане против общего врага европейской свободы. Но народная гордость заговорила в душе художника: уступить подобное произведение другой нации значило бы, по его благородному мнению, продать вместе мысль и чувство, под влиянием которых оно создавалось. Сознавая всю цену первой, он еще более дорожил последним, и, связав себя, так сказать, своими высокими побуждениями, хотя и был полным, свободным распорядителем своего творения, он не принял предложения Англии. Пруссия была равнодушнее: один из прусских литейщиков, отлив из чугуна «Родомысла», приобрел более 50000 талеров, распродал все экземпляры, и вместе с тем удостоился награды от государя императора Александра I, состоявшей в перстне с вензелем, ценой в 5000 руб. Но Венская Академия художеств, находящаяся под председательством князя Меттерниха<sup>276</sup>, более всех обратила внимание на труд русского художника и избрала его немедленно своим почетным членом; а просвещенный ее куратор уведомил о том графа Толстого следующим письмом, которое мы представляем в подлиннике:

«Monsieur le Comte!

J'ai en l'honneur de recevoir en dernier lieu par la voie de l'ambassade Imperiale d'Autriche à St.-Petersbourg la lettre que vous avez bien voulu m'adresser avec le don destiné à l'académie des beaux arts de Vienne.

---

<sup>276</sup> Меттерних Клеменс фон (1773–1859) – князь, герцог, австрийский дипломат, министр иностранных дел.

Je me suis empressé de transmettre la précieuse collection de vos médaillons à cette academie et je remplis un devoir bien agréable pour moi en vous exprimant en son nom et en ma qualité de son curateur le sentiment de sa vive reconnaissance pour la marque d'intrérêt et de bienveillance que vous venez de lui accorder par ce cadeau dont elle apprécie toute la valeur.

Nos médaillons formeront dorénavant un des plus beaux et des plus utiles ornements de l'académie de Vienne en excitant l'admiration des amateurs et en présentant aux jeunes artistes qui les fréquentent des objets d'étude également distingués et par l'invention et par l'exécution.

Je reunis de grand coeur mes voeux à ceux de l'académie de Vienne, heureuse de vous compter, Monsieur le Comte, parmi ses members, pour que la providence vous laisse encore jouir pendant longtems de la douce satisfaction d'étendre et d'enrichir le domaine des arts par vos ouvrages et par votre efficace protection.

Agréez, Monsieur le Comte, l'assurance de la considération très distinguée avec laquelle j'ai l'honneur d'être,

Monsieur le Comte,

Votre très humble et tres obéissant serviteur Metternich<sup>277</sup>».

К этому письму прибавим еще выписку из отзыва князя Меттерниха к министру русского императорского двора.

---

<sup>277</sup> Господин граф!

Я имею честь, наконец, получить через посольство Австрии в С.-Петербурге письмо, которое вы сообразовали мне адресовать, с даром, предназначенным Венской Академии изобразительных искусств.

Я поспешил передать ценную коллекцию Ваших медальонов Академии и исполняю очень приятную для меня обязанность, выражая Вам, от ее имени и от моего в качестве ее куратора, живую признательность за свидетельство интереса и доброжелательности, оказанные ей этим подарком, все значение которого Академия высоко ценит.

Ваши медальоны отныне станут одним из самых красивых и самых полезных украшений Венской Академии, вызывая восхищение любителей и предоставляя молодым художникам, которые их увидят, предметы изучения, в равной степени выдающиеся и по замыслу, и по исполнению.

Я от всего сердца присоединяю свои пожелания к пожеланиям Венской Академии, которая счастлива Вас считать, господин граф, в ряду своих членов, чтобы судьба позволила Вам еще в течение длительного времени расширять и обогащать область искусств Вашими трудами и Вашей действенной поддержкой.

Примите, господин граф, уверение в особом почтении, с которым я имею честь быть, господин граф, вашим смиренным и покорным слугой Меттерних.

*(Пер. с фр. Г.А. Марушиной).*

«Comme conception et comme exécution cette série de médailles est remarquable, et je ne crois pas qu'aucun pays n'en a produit de plus belles dans le cours des derniers siècles. Tel est le jugement unanime de nos médaille urs, à la tête desquels je puis citer le célèbre Louis Pichler<sup>278</sup>»<sup>279</sup>.

Одни французские ценители изящного, вечно увлекавшиеся заносчивою самонадеянностью, и на этот раз выразили свое мнение, в котором ясно выказались и их дурно скрываема зависть ко всему чужеземному, в особенности русскому, и вместе совершенное незнание дела, чтобы не сказать невежество. При этом случае мы считаем себя не вправе лишить читателей удовольствия – видеть, как сам художник русский отозвался на замечания французских медальеров.

«На счет мнения, данного парижскими художниками медальерной части, гг. Тиолье<sup>280</sup>, Дюпре<sup>281</sup>, Гате<sup>282</sup> и другими о медали, изображающей «народное ополчение в 1812 году», считаю обязанностью сказать несколько слов – не для оправдания себя и не для опровержения мнения этих художников, но единственно для того, чтобы показать, до какой степени мнения иностранцев бывают верны обо всем, что до России и русских касается.

Разбор помянутой медали, сделанный гг-ми художниками, коих имена и некоторые произведения мне известны, но признаюсь, ничего особенно превосходного из их работ мне не случилось видеть, хотя все новое, вышедшее и выходящее по медальерной части и притом несколько изящное мне знакомо, – само собою разумеется, никак не обратил бы на себя моего внимания; но поелику заграничные толкованья, а особливо французские, к несчастью нашему, и по сие еще время имеют у нас довольно веса и уважаются, несмотря на

---

<sup>278</sup> Пихлер Луиджи (1773–1854) – итальянский резчик по драгоценным камням, ювелир, мастер глиптики.

<sup>279</sup> Что касается замысла исполнения, эта серия медалей замечательна, и я не думаю, что в какой-то стране кто-то в течение последних веков мог сделать более красивые, – таково всеобщее суждение о наших медалях, во главе которых я могу назвать знаменитого Луи Пихлера (фр.).

<sup>280</sup> Вероятно, Тиолье Никола-Пьер (1784–1853) – французский скульптор, гравер, резчик гемм, с 1816 года генеральный гравер Парижского монетного двора.

<sup>281</sup> Дюпре Огюстен (1748–1833) – французский медальер, автор работ, связанных с эпохой Великой французской революции.

<sup>282</sup> Точнее, Гатто Никола-Мари (1757–1831) – французский медальер, с 1781 года королевский медальер, автор работ на события из французской истории.

свою, часто явную несправедливость, – то, желая спасти молодых наших медальеров от требований, кои бы, может быть, стали налагать на них ложный вкус и общественное мнение, наэлектризованное французским толком, и тем ставить медальерное искусство на тот образ сочинения и резьбы, который, в продолжении моей службы и преподавания этого искусства, старался я всеми силами истреблять, как самый, по моему разумению, неприятный и неизящный, – решаюсь делать опровержение на замечания французских медальеров.

Что можно заключить о познаниях медальерного искусства людей, предлагающих ныне образцами медали конца XV и начала XVI века? Бесспорно, что в это время художество и, более всего, живопись были в цветущем состоянии, – но отнюдь не медальерное, ибо, кроме портретов на некоторых медалях этого времени, истинно хорошо вырезанных, остальное все не имеет изящного вкуса, ни красоты в сочинении, ни правильности в рисунке и по большей части наполнено темными аллегориями, составленными из арматур, гербов, птиц, зверей, дерев, растений и тому подобного – отчего ни под каким видом не заслуживают подражания, а особливо в наше время. Гг. французские медальеры нашли, что медаль «народное ополчение» в отношении к сочинению имеет сухой характер и есть подражание стилю школы Давида<sup>283</sup>.

Вступив на стезю художника, изучая по силам моим все, что просвещенному художнику знать необходимо, и восхищаясь в душе произведениями истинно великих дарований; я однако же пошел и иду, ни мало не придерживаясь и не подражая ни одному из них, своею собственной дорогою, имея только в виду древние изваяния, коих изящная красота всегда обворожала мои глаза и душу. Всякий, кто захочет и будет судить беспристрастно, при первом взгляде на мои сочинения и произведения, убедится, что я не следую ни которой из существующих школ, а менее всего можно меня обвинять в подражании школе г-на Давида. Как кажется, гг. французские медальеры, увидев на этой медали три фигуры, обнявшиеся и протягивающие руки, вспомнив, что и у Давида есть одна картина, где также три фигуры держат почти в подобном положении руки, решили, что художник, сочинивший эту медаль, должен непременно принадлежать к его школе. Эти господа, более всего занятые, как видно по записке, механическою ремесленною отработкою, предложенной им на суждение медали (обращая все

---

<sup>283</sup> Давид Д'Анже Пьер Жан (1788–1856) – французский скульптор, медальер.

свое внимание на рантики, гуртики, расстановку, ровность, чистоту букв и тому подобные мелочи, которые, как зависящие единственно от одного рачения и точности, не могут быть иначе как хороши, где малейшие пекутся о своем деле), – не в состоянии были, кажется, с верностью, судить о том, что собственно составляет достоинство всякой медали, то есть, сочинение, рисунок и резьбу ее, ибо совсем и не рассматривали сюжета, выраженного на представленной медали. Положим, они не могли догадаться, что три фигуры, изображенные на ней, одна в воинском одеянии, другая в гражданском платье, а третья – в простой рубахе, представляют у меня три сословия: дворянство, купечество и крестьян, составляющих всю Россию, жертвующую собой и имуществом своим на пользу отечества, а приняли их просто за войско, но как же было не увидеть, если бы гг. художники смотрели со вниманием, что три фигуры на медали не предлагают, а, напротив, берут оружие, предлагаемое Россией, изображенною в сидящей фигуре? И вот суд этих гг-д художников, и вот как они смотрели на то, что осуждали!..

В медали, говорят они, относительно искусства расположения есть важные ошибки: голова Родомысла мала вдвое противу должного! Почему? Кто положил непременно правилом, чтобы в медали портрет необходимо наполнял одною своею головою всю плоскость оной?

Почему не иметь права художнику, ежели он может сделать что-нибудь нового, не отступая от необходимого правила в изящных художествах, соблюдения хорошего вкуса в сочинении, правильности и верности рисунка, следовать своим идеям? Второе правило, предписываемое ими и состоящее в том, чтобы разливать рельеф медали ровно по всей плоскости, еще более неосновательно, потому что без возвышения одной части медали перед другою, смотря по сочинению сюжета, медаль не могла бы иметь никакой красоты. Желая знать, как эти медальеры изобразили бы Родомысла в том самом виде, как он есть, соблюдая верность рисунка и правильность возвышений, и следуя своему правилу ровного разлития рельефа?..

Не будучи столько безрассудно-самолюбивым, чтоб почитать свои произведения безошибочными, и зная очень хорошо, что могут в них встретиться и недостатки, я всегда с особенною благодарностью принимаю справедливые замечания художников и знатоков; не могу однако ж не признаться, что для меня очень было прискорбно видеть, что обо мне ведут суд не художники, а медальеры французские, которые, как известно, сами никогда ничего не изобретают и не сочиняют, а, как резчики, только выполняют получаемые ими рисунки из комитета, нарочно для сего устроен-

ного при императоре Наполеоне; в лучшее время, во Франции, медальерного искусства, именно время существования этого комитета под председательством г-на Дюпона, все известнейшие медальеры Франции, и даже г-н Андриё<sup>284</sup>, были лишь только исполнителями.

Признавшись невольно, что медаль наша, одна из лучших, какие были сделаны, – меня удивляет, что эти г-да, отсылая меня учиться сочинять и выполнять мои сочинения к веку Людовика XIII<sup>285</sup>, не поставили мне в пример и работ г-на Андриё, коим, судя по выходящим в Париже медалям, стараются подражать и сами строгие мои ценители: уж учить, так учить! А мы знаем, что кроме собственного вкуса к чрезвычайной сухости г-на Андриё, как видно из всех его медалей, и самая метода, принятая им к изготовлению штемпелей более наколачиванием, нежели резьбою, должна необходимо быть несравненно суше и резче, нежели принятая мною и другими медальерами в России – делать все одним резцом.

Судя по присланной записке, медальеры французские, кроме одного приготовления с чужих рисунков, а быть может и моделей штемпелей, не имеют дальнейшего понятия и о самом механическом производстве медальерного искусства, приписывая чистоту и совершенство выбивки нашей медали двигателю, приводящему в действие балансир, и непрерывному механическому движению оною, тогда как известно, по крайней мере мне, что нет никакой возможности выбить медали с такую точностью на механическом станке, действующем мерными и непрерывными ударами; а напротив того, непременно, одним только ручным балансиrom можно отбивать чисто и хорошо медали, имея в своих руках возможность, смотря по надобности, усиливать и ослаблять натиски тяжести рычага.

Кажется, одно общее правило французов порочить все русское – побудило гг-д медальеров Тиолье, Дюпре, Гатто и других раскритиковать и эту медаль, точно также, как не допустить г-на Кипренского<sup>286</sup> поставить свои работы на выставку и разбранить картину Брюллова».

Так кончил свое защищение отечественный наш художник. Мы с удовольствием поместили возражение его от слова до слова, и тем охотнее, что каждый внимательный читатель легко увидит в этом

<sup>284</sup> Андриё Жан-Бертран (1761/63–1822) – французский скульптор и медальер.

<sup>285</sup> Людовик XIII (1601–1643) – французский король с 1610 года.

<sup>286</sup> Кипренский Орест Адамович (1782–1836) – живописец, академик ИАХ.

отзыве графа Ф.П. Толстого замечательный отрывок из будущей теории медальерного искусства.

Теперь перейдем к медалям на персидскую и турецкую кампанию<sup>287</sup>.

Счетом их двенадцать: 1-я изображает сражение под Елизавет-полем; 2-я взятие крепости Эривани; 3-я занятие Тавриса; 4-я сражение под Ахалцихом и штурм сей крепости; 5-я совершенное разбитие двух корпусов турецкой армии; 6-я занятие Арзерума; 7-я взятие Карса; 8-я переход через Дунай; 9-я капитуляции крепостей Браилова, Варны и других в одной медали; 10-я подвиг брига Меркурия; 11-я переход через Балканы; 12-я занятия Адрианополя.

Величиною медали на турецкую и персидскую кампании менее медалей 1812 г., но существенные их достоинства одни и те же: та же изобретательность, как в изображении, так и аллегорическом расположении сюжета, та же чистота и правильность рисунка, та же окончательность лепки. Художник мастерски воспользовался контрастами, которые представили костюм, вооружение и характер физиономии врагов побежденных с костюмом, вооружением и характером физиономий победителей – героев славянских.

Есть медали, которые невольно переносят вас на самое место дела: Елизаветпольское сражение – это не просто медальерное изображение, это картина.

Смотря на медаль, изображающую дело брига Меркурия, дивисься находчивости художника, с которою облек он один из блистательных подвигов смелости и неустрашимости русского флота в простую, удобопонятную аллегию без всякой вычурности: Меркурий с мечом и флагом в руках, порожая двух морских чудовищ, идет напролом. Не велика раковина, на которой плавает он; но, взглянув на двуглавого орла, который тут же, уцепясь когтями, смело раскинул свои крылья, невольно убеждаешься, что ни громадность чудовищ, ни тяжкие удары палиц, которыми вооружены они, ничто не удержит шествия героя, – словом, видишь Казарского, неустрашимо сражающегося со стопушечными кораблями турецкими, готового

<sup>287</sup> Медали графа Ф.П. Толстого на 1812 год несколько раз, в разных видах, были воспроизведены в отливках гипсовых, потом в малом виде на меди под его личным надзором, потом в очерках, гравированных [Н.И.] Уткиным и, наконец, по способу Бета, г. Менцовым [Менцов Николай (?– после 1838) – гравер, был командирован в Англию для приобретения гравировальных машин Колласа и Бета, последний дал ему целый ряд ценных консультаций, использованных им в его работе – Н.Б.]. *Примечание П.П. Каменского.*

на все, даже взлететь на воздух с одним из них в случае неудачи, и наконец, не смотря на все препятствия, выходящего победителем из неровного и, можно сказать, беспримерного боя.

Медаль, изображающая совершенное разбитие двух корпусов турецкой армии, именно поразила нас знанием характера тех стран, где совершались подвиги русских в 26, 27, 28 и 29 годах XIX столетия.

Величественная фигура русского в одежде древнего воина составляет резкую противоположность с фигурами двух мусульман, из которых один еще противится, другой сильною рукою русского повержен уже на колени, теряет знамя и молит о пощаде.

Здесь все верно, начиная с события, до последнего атрибута, который отличает победителя от побежденного, русского от турка.

Но более всего привлекла наше внимание медаль, изображающая переход через Балканы. Одинокая фигура, со всеми атрибутами русского воина, напутствуемая в своем движении через горные хребты двуглавым орлом, тотчас же переносит вас на место дела. И сколько смелости, уверенности в этом движении, сколько прозорливости в повороте головы, сколько сознания силы в руке, держащей победоносный меч! Кажется, в этой медали художник сосредоточил все свое творчество и искусство, особенно если вспомнить трудность, почти невозможность эффективного впечатления, посредством одной изолированной фигуры, и обратить внимание на лепку этой медали.

Штурм Карса, занятие Арзерума, взятие Эривани и все другие медали равно хороши, равно образцовы; но медаль «переход через Балканы» останется навсегда самым смелым, сильным, эффектным созданием, которое когда-либо произведено было медальерным искусством.

От медалей перейдем теперь последовательно к барельефам графа Ф.П. Толстого. Четыре из них, из коих два и вырезаны уже на меди, представляют сюжеты из «Одиссеи». На первом изображен «Пир женихов Пенелопы» – роскошный пир в греческом вкусе. Нет фигуры, нет положения, нет орнамента, которые не были бы проникнуты глубоким знанием античного мира: каждый занят сообразно требованиям торжества вакхического. Какая деятельность, движение в этом барельефе, как кстати тут певец на первом плане, и как хорош групп гостей, внимающий его звукам! Барельеф этот нечувствительно делится двумя возлежащими фигурами; взглянув на них, как на последних представителей вольницы и разврата, которые позволяла себе Пенелопа в отсутствие Улисса, зритель вдруг поражается тихою, спокойною группою старца и юноши, на левой стороне барельефа: первый рассказывает, второй внимает, и, кажется, подслушивает

завязку будущих приключений Телемака, особенно если догадаешься, что старец-рассказчик не кто иной, как Минерва под видом Ментора.

Второй барельеф – сама древняя эпопея. Менелай в своих палатах, окруженный всею роскошью царя греческого, вместе с возвращенною уже и сидящею возле его Еленою, принимает Телемака. Среди пира, среди торжества Менелай вспоминает подвиги героев троянской брани, вспоминает между прочими Улисса, отца Телемака. Но скоро безвестность судьбы царя Итаки превращает живой, восторженный рассказ в обоюдные сетования. Телемак горюет, плачет, и эта горесть, эта грусть Телемака выражена превосходно в барельефе.

Третий барельеф «Казнь женихов Пенелопы». Улисс, напутствуемый мстью и сыном своим Телемаком, вбегает в поруганный поведением жены его дворец итакский: стрелы-мстительницы летят и истребляют всех, кроме пощаженного певца и спрятавшегося под стол царедворца Пенелопы. Фигура самого Улисса своею рельефностью первая по преимуществу останавливает внимание зрителей. Тут же умоляющая фигура певца поражает своею экспрессиею; далее труп одного из поверженных женихов замечателен верностью анатомии и ясным обозначением форм; наконец фигура спрятавшегося домоправителя, или царедворца, выглядывающая из-под стола, прекрасно довершает драматический интерес всего барельефа.

Четвертый барельеф – «Сошествие в ад теней женихов Пенелопы». Меркурий сопутствует им, и, встретясь с тенями Агамемнона и Ахиллеса, рассказывает дело мести Улисса. Экспрессия каждой тени, движение, поворот, их летящее положение удивительны; прибавьте к этому часть свода подземного царства, и в перспективе слегка обозначенного Харона, – и вы получите понятие об этой последней песни «Одиссеи», верно воссозданной под стекою художника.

Слегка упомянув только о пятом барельефе с сюжетом из поэмы «Владимир Великий», но равно замечательном по своим достоинствам, мы назовем десятки, сотни семейных портретов, с невероятною отчетливостью и сходством вылепленных, и перейдем к другому ряду художеств, которыми занимается граф Ф.П. Толстой, и именно рисовальному.

Перед нами шестьдесят два очерка «Душеньки». Едва ли в области символистики найдется миф обширнее, многостороннее басни об Амуре и Психее, вряд ли человечество всех времен создало и рассказало нам аллегория остроумнее, лучше изобретенную, проще и изящнее этой басни. Ее создание современно идеям

первобытным<sup>288</sup> современно тому мгновению; когда человек впервые сознал собственный дух и внешнюю природу<sup>289</sup>. Но Луций Апулей, не быв его творцом<sup>290</sup>; первый огранил его в формы рассказа и сделал из него, может быть, лучший эпизод своих превращений, первый приютил его к Греции, подкинул греческой мифологии и заставил последнюю усыновить Амура и Психею, как детей, достойных Олимпа греческого. С тех пор не было века, который не призадумался бы над этим мифом древнего мира: с легкой руки Апулея есть более сорока чисто литературных произведений, темою которых Амур и Психея: кто переводил только Апулея, кто шутил над ним, или вместе с ним; Мольер сделал трагедию-балет, Лафонтен рассказал сказку, Богданович написал юмористическую эпопею. Ни одно из художеств не прошло мимо мифа Амура и Психеи, не воспользовавшись им: Рафаэль раскидывал свои дивные фрески, вдохновенный его символическим значением, сохраняя всю обольстительную роскошь сказаний Апулея, подделываясь под требование своего века, выраженного требованием папы; Канова рубил свою мраморную

<sup>288</sup> Можно безошибочно предполагать, что миф Психеи есть верное изображение человека неверующего и человека, посвященного в таинство; без руководителя он теряется в изысканиях, а чтобы быть посвященным, он должен подвергнуться испытаниям. Психея прибегает к четырем стихиям, и нисходит в ад, умирает, чтобы воскреснуть для жизни бесконечной. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>289</sup> По мнению Фабия Плансиада Фульганса, город, где жила Психея, – мир; царь и царица – высочайшее существо и материя; три дочери – тело, воля и душа... Другие думают, что три сестры выражают три вида души человеческой, принятые в мистической философии древних: *igascibilis* (воздух палящий), *concupiscibilis* (материальный или земной) и Психеи (дух мыслящий) – луч, происходящий от Бога, от света вечного. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>290</sup> Отдаленность времени изобретения мифа Психеи подтверждается многими памятниками, древнейшими по их происхождению, нежели произведение Апулея: флорентийская группа, знаменитая камея Мальборуга, работы Трифона Афинского, множество камней, барельефов, изображающих соединение Амура и Психеи (см. Беллори, Маффея, Винкельмана), гораздо древнее золотого осла Апулея; но обстоятельства и эпизоды истории Психеи, ее сошествие в ад, ее смерть, превращение – видимо относятся к таинствам древних и никем не могли быть рассказаны столь верно, как посвященным в них, что безошибочно и можно приписать Люцию Апулею, Платонику и посвященному (*initié*). Но никак не должно видеть в самых даже чувственных и соблазнительных его представлениях какую-то сатиру на священные обряды; строгая, умная, трудолюбивая жизнь Апулея совершенно убеждает в противном. *Примечание П.П. Каменского.*

группу, проникнутый греческим сознанием этого мифа; а если взять древность, то не было, может быть, ни одного общественного и частного здания в Греции, где не представлялись бы или группа, или барельеф с изображением Амура и Психеи, везде и всегда охотно рассказывали, писали, рисовали и вырубали их и нигде, и никогда не отступали от главного тона, однажды принятого Апулеем; никто не дерзал выбросить этот миф из колыбели, в которой он убаюкал его; Греция навсегда осталась сценою его проявления.

Нашего отечественного художника давно посетила мысль олицетворить в очерках эту поэтическую аллегория, эту жемчужину древнего мифического мира. Много было общего и в его характере, и в его совершенно особенном, эстетическом направлении с этою мыслью, и оттого-то он так охотно и сроднился с нею. Избрав также Грецию поприщем проявления своей поэтической идеи для обычаев, костюмов, украшений, он взял самый блистательный век Перикла, и, сохраняя всю легкость, чистоту, идеальность мифа, он облек его в самую роскошную богатую внешность.

Много изучения, классического чтения, художественной наглядности и внимательного пересмотра того, что сделано и писано было об Амуре и Психеи, требовало новое предприятие графа Толстого; но он преодолел все эти препятствия и окончил двадцатилетний труд свой. Самобытное, изящное, отличное художественными совершенствами создание – «Душенька» готова.

Содержание, и вообще, и в частности этого эпизода мифологии древнего мира, известно более или менее всем: мы не станем его рассказывать. Объем журнала также не позволяет нам распространиться в особенности и о каждом очерке графа Ф.П. Толстого; но не можем отказать в себе в наслаждении проследить за развитием художественного интереса этой эпопеи в очерках и вместе назначить те точки или, говоря ближе к делу, те очерки, которые как бы составляют главные части поэмы, – моменты начала интереса, его усиления, как бы умышленного, но вместе искусного приостановления, и наконец полного, совершенного развития.

Земля и небо на сцене, люди и боги – действующие лица, и художник в первом уже очерке знакомит вас с миром греческо-человеческим, со странною, где совершается действие, сохраняя при общем характере Греции, особенное значение каждого лица по сюжету.

За большим столом, уставленным цветами, фруктами, блюдами, классически верно изображенными, сидит греческий царь с царицей, отец и мать Душеньки. Две другие дочери, по характеру завистливые, злые, мстительные, с выражением на лицах их

отрицательных качеств души, сидят тут же, перешептываются: невыносимы для них ласки отца к любимой им дочери, ненавистной для них сестры, восхитительной Душеньки. Царь у себя в доме, в кругу родных, друзей, но это греческий царь. Взглянули бы вы на стены обеденной залы, на статуи, фрески, барельефы, которыми они украшены, или ткани вавилонские и персидские с симметричными узорами, которыми они обвешаны, – и вы поняли бы всю роскошь греческого мира, все изящество домашнего быта богача-грека в век Перикла.

Но Душенька видна и здесь: это уже и в первом очерке идеальная красавица, которой суждено соперничать с Венерой, сбить с толку греков, заставить их позабыть свою богиню красоты и почтить ее первенством. Бой неровен, но верен: скромность и невинность на стороне Душеньки, и эти отличительные черты ее красоты схвачены художником и нигде не теряются им из вида. Везде является Душенька, как и следует героине поэмы; более чем в сорока очерках вы видите ту же самую Душеньку, но это – не портреты с первого ее изображения, а портреты, так сказать, с идеи Душеньки. Не так поставлена, не так посажена, не так занята, не тот контур, не те глаза, не тот облик, не тот костюм Душеньки, но везде и всюду одна и та же Душенька. И здесь мы не можем не удивляться таланту художника: он, казалось, неизбежно должен был впасть в однообразие, однако умел быть не только разнообразным, но и последовательно возрастающим. Вы видите, что с каждым очерком характер Душеньки, ее скромность, невинность как бы более и более идеализируются. Где же конец этому постепенному идеальному совершенствованию? Там, где душа сретает свою родину – в небе, в последнем очерке Душеньки, на Олимпе, в присутствии всех богов... Как глубоко постигнута художником идея мифа Амура и Психеи!..

Душенька хороша, Душенька восхитительна (мы соединяем 2-й и 3-й очерки); все с ума сходят по Душеньке, все ей поклоняются, даже Зефиры начинают заигрывать с нею: эти греческие боги второго порядка увидели ее и полетели к ней на встречу с жертвами, с цветами, – кто с вазой, кто с корзиной, крутится около нее, кто целует ножки, кто завивает, кто развивает ей косу – суматоха. В греческом небе тревога: сведали боги про Душеньку. Венера видит себя оставленною, брошенною; земля позабыла про нее, жертвенники погасли, жрецы не воскурят ей фимиама, люди не поклоняются ей, и паук, заткавший паутину (в 4 очерке) на одном из треножников прекрасно заканчивает эту картину запустения храма Венеры и равнодушия

к ней ее поклонников. В самой Венере<sup>291</sup> вы видите оскорбленное божество языческого мира: это не девственница Венера, но и необольстительная Киприда: это раздраженная и гневная богиня Олимпа. И к чему не прибегает задетое самолюбие красавицы (очер. 5, 6, 7, 8), коварство и ложь – ее помощники, и боги наконец: уступают ее просьбам: Душенька обречена на жертву... Здесь нельзя не восхищаться изобретательностью, с которою передано художником это начало как бы временной борьбы неба с землею, нельзя не удивляться отчетливости и знанию, с коими одно принимает у него формы другой. Поезд Венеры к Амуру на колеснице, влекомой Зефирами, выполнен с неимоверною легкостью, а ее возвращение по морю в Цитеру – со всей роскошью и богатством, представляемыми этою стихиею.

Воля Оракула объявлена, Душеньку везут к скале<sup>292</sup>, где она найдет своего нареченного. Поезд, назначенный царем, проводы Душеньки составляют пять очерков. Люди, кони, колесницы, убранства, порядок шествия переносят вас совершенно в Грецию; вы видите ее во всем: и в складках хламиды жреца, и в посадке всадника, и в атлетических формах какого-нибудь носильщика<sup>293</sup>.

Душенька на скале, ночью... Страшнее этого изображения ночи мы ничего не знаем, ничего подобного не встречали мы во всех очерках того же сюжета, виденных нами. Но при всем ужасе этого очерка, ничто не оскорбляет зрителя. Тут разыгрывается тема страшного, тут каждая черточка – чудовище, но и тут воображение художника не выходит из границ вкуса и благородства.

Душеньку подхватили Зефиры и унесли (очерк 18) – куда? В над-мир... Здесь нельзя не обратить внимания на изобретательность художника: из над-мира он сделал новый мир, новый сад<sup>294</sup> наслаждений, населив его растительною природою Америки, которая в эпоху древнего мира и в особенности греков была точно каким-то над-миром.

Душенька в чертогах над-мира, но это не хрустальные замки Шехеразады, Черномора, Фей, не грань и радужные переливы восточной фантазии, – нет, это переливы фантазии греческой, или,

---

<sup>291</sup> Чувственное начало, выведенное Апулеем, обозначающее эпоху его от отступления от школы Платона. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>292</sup> Эмблема трудностей добродетели. Фульганс. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>293</sup> Прекрасный сюжет для длинного барельефа. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>294</sup> Наслаждения добродетели. Фульганс. *Примечание П.П. Каменского.*

лучше сказать, сдерживаемой классическим изучением изящного мира греков.

Душенька в купальне (очерк 20), Душенька в зеркальной комнате (очерк 21), Душенька за обедом у Амура, Душенька в уборной, Душенька в спальне... Сколько здесь истины по идее, истины изученной, сколько игривости по выполнению!

Душенька в объятиях Амура<sup>295</sup> (очерк 26). Занавес с облачного ложа вместо столпов поддерживается зефирами, и под ней роскошно млеет роскошная группа...

Душенька среди игр и забав смотрит на представление Зефирами эсхиловой трагедии (очерк 28). Орест-зефир; Электра-зефир в греческом платье! Все это выполнено превосходно.

Следующие очерки (до 36-го) – живой рассказ и характеристическое изображение всех козней и хитростей сестер Душеньки, которые решились погубить ее. Земля как бы заодно с небом действует на гибель обреченной жертвы; и здесь точно также нельзя не увлечься искусством, с которым одна сочувствует другому: тут является наоборот земля на небе. Как умел это высказать художник – мы не знаем, но все это есть; сестры в гостях у Душеньки и видно, ясно видно, что они не на своем месте.

Интрига удалась. Душенька в разладе с Амуром<sup>296</sup>, преследуется его заповедью, гонима, переносит все унижения, всю пытку обманутой невинности, скромности, сведенной с пути истины. Здесь каждый очерк сам по себе уже эпизод, но тесно связанный с целым, стремящийся к главной идее: везде Душенька, – и сколько кротости, смирения в ее позах, в ее движениях, сколько горести в ее иногда распростертых объятиях! В очерке (40), где она просит смерть о смерти, увлеченные ее мольбами, воплем, высказанным ее постановкой, вы как будто забываете о втором лице, составляющем эффектную, красноречивую группу, – о смерти; но, взглянув на нее, невольно поражаетесь художнической изобретательностью творца «Душеньки»: скелет не составит группы с живым человеком; художник знал это и, спрятав смерть под царскую порфиру, нарядив ее в корону и вооружив косою, как изображали греки, уклонился от неизбежного почти безобразия, которое непременно оскорбляло бы глаз и вкус зрителя.

<sup>295</sup> Сочетание Амура и Психеи, это сочетание души с добродетелью; – (Фульганс). Это любовь и мудрость Сведенборга. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>296</sup> Амур – Бог добра и зла, наводящий душу на то и другое. *Примечание П.П. Каменского.*

Очерки, изображающие моменты (41, 42, 43), где Душенька является изолированной фигурой, так заняты, так полны ею, что, кажется, слышишь, кажется, читаешь монологи отчаянья, раздирающие душу героинь классической драмы.

В тех очерках (с 50 по 60), где Душенька является рабою Венеры, каждый шаг ее сопровождается опасностью, кажется, даже неизбежную гибелью: так живо олицетворяется это состояние незаслуженного уничтожения, что невольно соболезуешь, горюешь о Душеньке.

Но недолго небо бывает несправедливым: еще очерк – и Амур у ног Душеньки, другой – и перед глазами Олимп во всем его блеске, во всем величии; Душенька на руках Амура входит в горние пределы мифического мира...

Говоря о «Душеньке» графа Ф.П. Толстого, нельзя умолчать об его очерках-группах. Какое назначение будут иметь эти группы, примут ли они когда-нибудь вид определенного целого, есть ли это подготовленные уже элементы будущего какого-нибудь художественного создания – это тайна художника; мы знаем одно только, что, пересматривая очерки-группы, которых около сотни, мы видели как бы грацию то одну, то среди подруг своих, восхитительно рисовавшуюся пред глазами нашими в самых разнообразных позах, из коих один другого был воздушнее, один другого роскошнее, обворожительнее.

Знаем еще одно, что для создания подобных групп, с какою бы целью ни было, мало искусства рисовального или, как говорят, умения – ловко чертить: нужен более чем утонченный вкус, глубокое познание мимического искусства и, наконец, последовательное изучение, может быть, собственным опытом, правил и требований пантомимного балета не в настоящем искаженном, а более изящном, правильном, словом, классическом его значении.

Указав в самом начале статьи на многосторонность таланта нашего художника и назвав уже два главные рода искусств, которые так блистательно развиваются под его рукою, назовем третий, скульптурный, и в доказательство, что и в этом роде успех совершенно увенчал опыт художника, укажем на голову Морфея и небольшую группу человека с львом.

Голова Морфея удивительна, особенно если обратить внимание на совершенно прямое ее положение и искусство, с которым художник и в этом затруднительном положении, для какой бы то ни было экспрессии, умел ей дать экспрессию более чем приличную, экспрессию, навевающую сон и самое беспечное, беззаботное успокоение.

«Я не знаю, чем бы я не пожертвовал за слепок Морфея графа Толстого – писал к Марлинскому<sup>297</sup> несколько лет тому назад один из его приятелей: много длинных, бессонных ночей провожу я, но один взгляд на голову Морфея наверное усыпил бы меня сладким сном, сном безмятежным...»

В группе человека со львом, фигура льва замечательна своею истинною: эта – сама натура. Отделка гривы и вообще головы превосходна: это образцы редкой окончательной лепки.

От скульптурных перейдем к живописным произведениям графа Ф.П. Толстого, и, во-первых, остановим внимание читателей на семейной картине, писанной масляными красками к выставке 1830 года. Расположение картины, естественность положения изображенных лиц, поразительное их сходство и наконец удачный выбор точки перспективы и более чем удовлетворительное ее распределение – вот признанные всеми достоинства этой картины. Смотря на голову самого художника, тут же изображенного, не налюбуешься приятностью кисти, верностью тонов, чистотою отделки; но, и стараясь быть более окончательною, кисть эта не впала в сухость, «не записалась». Другие лица, другие фигуры картины равно удовлетворительно исполнены. Амфилада комнат, брошенная в перспективе направо от главного плана, очаровывает своею истинною верностью: обманываешься, смотря на длинный ряд комнат, со всеми предметами, встречаемыми в них на пути, и думаешь, что предметы живые, комнаты настоящие.

Смотря на картину графа Ф.П. Толстого, смотря на него вообще как на художника-живописца, мы думали, что всю жизнь свою он только и занимался этим родом искусства; но то же самое приходило нам в голову и прежде, когда мы обзревали его медали, его барельефы, его очерки: и тогда казалось нам, что он исключительно медальер, исключительно рисовальщик; также сочли мы его и исключительно акварельным живописцем, когда раскрылся перед нами драгоценный альбом его. Чего не раскинула в нем чудотворная кисть художника? – Говоря словами поэта<sup>298</sup>, там все есть: рядом с букетами или

<sup>297</sup> Бестужев Александр Александрович (1797–1837) – писатель, публицист, критик, издавал свои работы под фамилией «Марлинский», Каменского считали его последователем.

<sup>298</sup> Кто не вспомнит стихов бессмертного поэта:

Иль украшенные проворно

Толстого кистью чудотворной... *Примечание П.П. Каменского.* Более точно этот фрагмент из «Евгения Онегина» звучал так:

Вы, украшенные проворно

одинокими цветами, еще свежими, веющими, кажется, своим благоуханием, набросаны резкими чертами чудные виды роскошных ночей Испании; рядом с корзинами обманчиво натуральных плодов, где иногда одна капля воды, как бы нечаянно брошенная кистью на бумагу, представляет собою более природы, более истины, чем целые картины бурь и волнений, красуются пейзажи, прикрытые как бы с умыслом прозрачной бумагой, чтобы задержать взволнованное ваше нетерпенье; думаешь сдернуть покрывало, сдвинуть бумагу, но палец скользит – и пристыженный почти убеждаешься, что глаза обманули, что не бумага, а магическая кисть художника вполнину скрыла от вас развалины какого-нибудь индийского храма.

Перелистывая далее альбом, мы едва успевали следить за вереницами птичек одна другой красивее, которые как бы выпархивали в глазах наших; мы готовы были с детским верованием в их действительность – гнаться за бабочками, которые отлетали от нас с отбрасываемыми листками альбома; но вдруг очерк олимпийского ристалища, или боя гладиаторов, своею торжественностью, своим важным характером останавливал нас; мы сосредоточивались, мы вникали в представлявшиеся образы и, кажется, угадывали высокую мысль поэта-художника со временем очертить в последовательном порядке картину упадка поэзии, искусство и игрищ античного мира.

Таков альбом графа Ф.П. Толстого, таковы ощущения, которые он невольно возбуждает в любителе изящного. Этот альбом изобилует или совершенно-конченными, прекрасными созданиями, или намеками на будущие колоссальные произведения, которые осуществить может лишь одна непостижимая деятельность того художника, воображение которого набросало их.

Здесь остановимся, кончим этот, может быть, сухой перечень и медалей, и барельефов, и очерков, и картин первоклассного отечественного художника нашего, немим сердечным удивлением к его изящным подвигам. Да будет это удивление результатом нашей признательности за те многие и многие минуты истинного наслаждения, которые доставляли и доставляют нам постоянно произведения графа Ф.П. Толстого.

---

Толстого кистью чудотворной  
См.: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Т. 5. М., 1957.  
С. 89.

*Выставка произведений в 1842 году  
Императорской С.-Петербургской Академии художеств*<sup>299</sup>

1842-й год был периодическим годом художественной деятельности России. В три года эта блистательная радужная сфера совершает свое принятое условное движение вокруг общественного мнения и имея еще ежегодное, в своей орбите, в виде годичных, академических экзаменов обращается наконец через каждое трехлетие со всем запасом темных и светлых пятен, гениальных и посредственных произведений на суд публики, не предполагая, как бы, что и в этом солнце, в этом общественном мнении есть тоже свои пятна и не всегда одни только светлые.

Мы нисколько не находим продолжительным этот трехлетний период от одной выставки до другой, напротив, он необходим и по нашему мнению происходит из самой сущности дела. Если бы на выставке являлись одни только работы заказные и имевшие свое уже определенное и заплаченное назначение, тогда этот трехлетний срок действительно был бы иногда длинен, но зато и короток в иных случаях: статуэтка, или колоссальная статуя, историческая ли картина, или политепаж, проект ли ванны, или реставрация дворцов цезарей? На одну много и трех дней, на другую довольно трех месяцев, на третью мало и трех лет, и мы видим, как они проходят нечувствительно в одном предварительном часто изучении и соображении заданного сюжета.

Если выставка есть базар, на который художники должны сносить все что ни наработают, без разбору, что делается для хлеба, что для пищи более эстетической, что для денег и что для славы, то конечно в таком случае трехлетний срок лишний, много даже и года, только уж не называйте тогда этого рынка академической выставкой, а просто сентябрьскою академической ярмаркой.

Если наша академическая выставка наконец есть именно то, чем она должна быть, т. е. указатель современной деятельности наших искусств и не в количестве, а в качестве, то, не прибегая к расчету, поскольку приходится на брата из выставленных произведений, можно смело сказать, что трехлетний срок есть лучший срок к достижению этой цели и определению настоящего хода этой деятельности. В три года оканчивается курс высшего изучения академического, три года полагалось прежде на заграничное его усовершенствование, а если прибавили еще три, то скорее можно вывести из этого заключение

---

<sup>299</sup> Русский вестник. 1842. № 7–8. С. 1–19.

о прибавке трех лет и к сроку выставки, а не об уменьшении оногo. Три года, соответствуя числу главных родов искусств, могут служить указателем перевеса одного рода перед другим, что бывает иногда очень заметно, но в меньшую эпоху времени никак уже не обозначится. Наконец прибавим, что в три года художник, в особенности живописец, работает у нас только три лета, из которых одно и редко два благоприятствуют его труду, в остальное он обдумывает, или ничего не делает – возможно ли после этого стеснять его еще более кратким сроком выставки?

Единственная причина, по которой срок этот кажется слишком продолжительным, это невозможность иногда видеть тех произведений, которые поступили уже на место своего назначения, но в таком случае лучше жалеть о том, зачем нет у нас частных, отдельных выставок, зачем мастерские наших художников большею частью бывают недоступны, и зачем наконец сама публика не имеет постоянного желания следить за ходом искусств и через три года только раз пробуждается для эстетического наслаждения. Нам даже кажется, что участие выставки значило бы отнять торжественность этого художественного праздника, кто знает, может быть, даже привычкой, ослабить силу впечатления. Хоть в три года раз, хоть редко, но зато метко мы и любим, и судим, и толкуем, и увлекаемся созданиями изящного мира. В этот месяц образуется наше мнение об искусствах, наш толк, наш суд, наша теория изящного и не в книжках, не в статьях, а в живом, шумном говоре, более чем трехсот тысяч посетителей; часто не соберешь такой толпы, чаще ей некогда, еще чаще она привыкнет, приглядится, пресытится и вместо того, чтобы наслаждаться, станет скучать и зевать на выставках.

Мы не войдем в критическое рассмотрение академической выставки 1842 года, и совершенно по тем же самым причинам, которые удержали нас от критического разбора и литературных произведений. То же нежелание войти в бесполезную распрю с мнением и, может быть, основными понятиями об искусствах с нашими предшественниками, в журнале, которого мы пока еще не более, как продолжатели; та же совесть, которая не позволяет нам в одну тесную раму обзора «втолкнуть рецензию о каком-нибудь политипаже и картине «Вознесения Божией Матери», полагая, что для нее одной мало целой книги, и наконец тоже воздержание от лишнего навязчивого мнения, но уже запоздалого о предметах, давно всеми виденных, осмотренных и оцененных. Мы ограничимся общим соображением настоящего состояния искусств в России, потом подробнейшим исчислением всех произведений, бывших на выставке 1842, и чтобы

не подать повода к заключению об умышленном будто бы с нашей стороны отстранении от себя пока всякой критики, мы представим небольшое эстетическое изучение о памятнике Державина, в котором те же положительные понятия и правила, как и при литературном, уже нами изложенные, будут нашими руководителями, начнем с краткого обзора настоящего направления искусств в России.

Рассматривая все произведения живописи, которые не только вошли в состав выставки 1842 года, но и те, которые довелось нам видеть в мастерских художников начатыми, подмалеванными, доведенными почти до окончания, или совершенно конченными, но еще не выставленными, мы вывели следующие заключения: относительно изобретения. Притязание на новизну, трактат даже старых сюжетов – по-новому. В чем же это новое? Сделать осязаемым главную мысль, сюжет картины даже для простолюдина без комментариев и толкователей – вот в чем состоит оно. Достигает этой цели современная наша живопись следующими средствами, взгляните: самая небольшая картина, представляющая сцену из романа Вальтера Скотта<sup>300</sup> «Вудсток», но она уже высказывает вам ясно свое содержание. Вы читаете лучшую страницу из вышеупомянутого романа, вы читаете историю того времени, вы видите век, людей, характер их, костюмы; начиная от королевского сапога, до самых мелких украшений стен и рисунка ковров пола все верно, все принадлежит своему времени. Сюжет чужой, сюжет не новый, но он трактован так, как прежние художники наши же и очень замечательные некогда, не всегда трактовали. Новизна этого изобретения проявляется не в одном только изучении сюжета и околочностей, а и в расположении их, которое бывает иногда так взбито, и взерошено, что не уступит в эффекте ни одной французской драме, или так просто, что лучше всякого натянутого эффекта проникает в душу и заставляет призадумываться. Это только мысль, сюжет, изобретение нашей русской современной живописи; посмотрим на исполнение. Главными его характеристическими чертами назовем яркость и блеск колорита. Кажется, само солнце распорядится на палитре наших художников и заодно с ними против всех законов химии, теми же лучами роет им могилу забвенья. Они полиняют и жестоко. Мало того, засохнут, опадут, осыпятся. Колоритная живопись наших современных художников забыла безделицу – время... Ван Дейк и Рубенс больше помнили его.

---

<sup>300</sup> Скотт Вальтер (1771–1832) – английский прозаик, поэт, историк, яркий представитель романтизма.

Случалось ли вам когда-нибудь при опытах физики входить в совершенно темную комнату, в которую вдруг сквозь проколотый лист бумаги в одну точку пропускали луч света, называя его причинною видимости. Нам никогда не делалась от этого опыта яснее формула, что луч в линейности есть причина видимости. Мы видели ли одно, мы убеждались несомненно, что этот луч есть жизнь, есть виновник жизни, что без него все мертво, что стоит только протянуть его, вовремя, удачно и из удобной и приличной точки и все округлится, оживет, выдвинется, заговорит, задвигается, что все в этом мире объясняется законами освещенья и рельефа. При этом случае нам приходит и то в голову в дополнение нашего воспоминания, что луч в своей линейности, при первом опыте, осветил нам грязную швабру, которою мыли пол университетской аудитории... Но все-таки он от того не менее причина видимости и одно из главных средств живописи, которым владеют, или хотят владеть в совершенстве, все современные наши художники. Освещение теперь их конек и самый первый двигатель русской живописи едет верхом на синем луче в виде гения, в очерке какого-то шалуна карикатуриста.

Но самая резкая отличительная черта нашей современной живописи – это соединение всех ее средств и требований. Не довольствуются уже одним рисунком, колоритом, освещением, хотят всего вместе, и в самой первой ученической программе уже резки следы этого эклектического направления. Нельзя не убедиться после всего сказанного нами о нашей живописи, что она идет вперед самыми прочными путями и что на таких основаниях пойдет далеко. Обратимся к скульптуре.

Искони скульптура живет у нас растением чуждым нашей почве. Ей холодно, неприятно как-то: но не та ли же ее участь и во всем новом мире, после античного? Мало того, нам всегда скульптура казалась родом искусства, окончившим уже свой эстетический круг совершенствования. Она достигала уже таких высших точек развития, которые остались для нас навсегда недосягаемыми. Греция была ее колыбелью, сделалась и могилой. Самый Рим хвастал уже только величиною размеров своих произведений, и на Аполлона Бельведерского за исключением Лаокоона мог лишь выставить колоссальную конную статую не по частям отлитую. Великое, конечно, дело, но не в скульптуре уже, а в технологии. Скульптуры нет в ее античной лепке и рубке – на долю современных деятелей искусства досталось одно, – изобретение и не классически простых, а по возможности и даже по необходимости замысловатых и эффектных сюжетов. Не многие поймут теперь хорошую лепку и рубку, а обрадуется

каждый, если ему удастся в скульптурном произведении угадать мысль, и прочесть его значение – хоть бы это было не более, как значение танцовщицы качучи, или сильфиды, судя по крылышкам последней и кастаньетам первой. Наше русское скульптурное изобретение при его тоже современном направлении к замысловатому и эффектному трактует, по крайней мере, сюжеты более достойные и мысли и резца художника. Назвать образцы значило бы уже разбирать их, а мы избегаем пока художественной критики, мы с полным убеждением видим эту отличительную черту нашей современной русской скульптуры, и только припоминаем себе более чем с эстетическим наслаждением «памятник [Сильв.] Щедрину» покойного Гальберга, еще более укрепляющий нас в этом убеждении. Другая отличительная черта нашей русской скульптуры, это по необходимости тоже, ее архитектуральное направление. Некуда деться с могучими средствами искусства, хоть оно и привитое, на чуждой ему почве, и лента Парфенона, по крайней мере, не пугает нас больше, если не заменяется совершенно – у нас есть фронтоны Виталия. Но перейдем к самой архитектуре.

Давно ли архитектурная программа, архитектурный проект нам казались только что уважительным произведением художника, но в тоже время не более, как затеею его воображения, не более, как плодом его совестливой, иногда гигантской, иногда муравьиной, но все-таки бесполезной деятельности. Давно ли практический труд архитектуры ограничивался самыми не замечательными постройками, давно ли дом к. Л., этот расстроенный рояль без клавишей был ее чудом. Теперь есть действительно чудеса, но с большим только правом на это чудесное. Чудеса на каждом шагу, и в колоссальных храмах и в будуаре, аристократической пери, и в загородной клетке, и в стенах дворца на размерах римских, и в мостике на пруду, и в мосте на Неве, и вне, и внутри, и в деталях, и в общем – везде действует архитектура, везде двигает, кипит, создает новое, переделывает старое, словом, в практическом своем проявлении идет рядом с проэктивным творчеством, и на выставке 1842 года мы подходили к программам и проектам архитектурным совершенно уже с другими чувствами, мы видели в них идеи хорошо обдуманые, изученные, обчитанные, обработанные, приспособленные, которым суждено непременно осуществиться. Мы убедились, что архитектура теперь не трудится уже только для любопытства, но и для пользы, что и самая польза ее не мелочная, временная, пошлая, а монументальная, вековая и изящная.

Вот наши соображения о состоянии искусств в России в настоящее время, вот отчет впечатлений, которые сделала на нас последняя выставка 1842 года.

Представим теперь подробный перечень всех произведений, бывших на этой выставке.

А) Живопись

а) Историческая

1. Взятие Божией Матери на небо (К.П. Брюллова)
2. Крещение Иисуса Христа (Живаго).
3. Отдохновение на пути в Египет (его же).  
Магдалина (Дасси<sup>301</sup>).
4. Образ для вновь строящейся церкви: Введение во храм Богородице в Семеновском полку ([В.К.] Шебуева).
5. Преображение (его же).
6. Воскресение (его же).
7. Вознесение (его же).
8. Сцена из романа
9. Британская герцогиня, переодетая в платье пастушки из сказаний Швальбе (Шталь-фон-Гильштейна).
10. Снятие со креста. Экс. из (для картины, заказанной королем французов<sup>302</sup>), работы художника без рук рожденного (Дюкорне<sup>303</sup>).
11. Рождество Богородицы (Дузи<sup>304</sup>).
12. Вечер Тайная (его же).
13. Вознесение Господне (его же).
14. Отдохновение Иисуса на пути в Египет (его же).
15. Рождество Христово (его же).
16. Образ в иконостас для церкви ее императорского высочества Марии Николаевны (его же).
17. Сократ застает Алкивиада во время оргии (его же).
18. Музыкальный вечер у Тинторетто, на котором присутствуют знаменитые художники, его современники, как-то: Тициан, Павел Веронезе, Бассано, Палладий и другие (его же).
19. Богородица со Святыми (Энгра<sup>305</sup>).
20. Богородица с Младенцем Христом (Бруни).

---

<sup>301</sup> Вероятно, Дасси Жан-Жозеф (1791–1865) – французский живописец, портретист, литограф, автор работ на исторические сюжеты.

<sup>302</sup> Луи-Филипп I (1773–1850) – французский король.

<sup>303</sup> Дюкорне Луи Жозеф (1806–1856) – французский живописец, автор работ на религиозные и исторические сюжеты.

<sup>304</sup> Дузи Козро (1803–1860) – итальянский живописец, профессор ИАХ.

<sup>305</sup> Энгр Жан-Огюст-Доминик (1780–1867) – французский живописец, рисовальщик, литограф, музыкант.

21. Образ Преображения Господня (Бориспольцева<sup>306</sup>).
22. Товий исцеляет слепого (Зеленского<sup>307</sup>).
23. Петр Великий (Фроста<sup>308</sup>).
24. Введение во храм Богородицы (Басина).
25. Атилла, предводитель гунн, осаждает Рим (Копия с фрески Рафаэля) (Каневского<sup>309</sup>).
26. Смерть св. Евстахия в Колизее (Маркова).
27. Предсмертный подвиг князя Михаила Волконского, сражающегося с ляхами при гробе св. Пафнутия в Пафнутьевском монастыре. Боровск 1610 год ([В.К.]Демидова).
28. Нарцисс. Приобрела Академия. Писал, когда художнику было 17 лет (К.П. Брюллова).
29. Гретхен и Фауст (Виалья).
30. Иохай и Эсфирь из романа Шпиндлера<sup>310</sup>, под заглавием «Еврей» (Гольпейна<sup>311</sup>).
31. Иоанн Креститель, проповедующий в пустыне Иорданской (Габерцетеля<sup>312</sup>).
32. Петр Великий рассматривает рисунок, сделанный мальчиком самоучкой, который впоследствии был замечательным художником (Сорокина<sup>313</sup>).
33. Иоанн Богослов, копия с Доменикино (Григоровича<sup>314</sup>).

<sup>306</sup> Точнее, Борисполец (Бориспольц) Платон Тимофеевич (1805–1880) – живописец, почетный вольный общник ИАХ, потерял зрение в 1852 году.

<sup>307</sup> Зеленский Андрей (Арнольд) Абрамович (1812–после 1857) – живописец, академик ИАХ.

<sup>308</sup> Вероятно, Фрост Уильям Эдвард (1810–1877) – английский живописец, портретист, член Королевской Академии.

<sup>309</sup> Каневский (Каниевский) Ксаверий Ян (Иван-Ксаверий Ксавериевич) (1805–1867) – польский живописец, литограф, академик ИАХ, в 1833–1842 гг. – пенсионер Министерства народного просвещения, в т. ч. жил и работал в Италии.

<sup>310</sup> Шпиндлер Карл (1796–1855) – немецкий писатель, романист, автор трехтомного романа «Еврей», вышедшего в 1827 году.

<sup>311</sup> Гольпейн Генрих (1814–1888) – австрийский живописец, портретист, писатель, в 1840-е–1850-е гг. жил и работал в России.

<sup>312</sup> Габерцеттель Иосиф Иванович (1791–1853) – живописец, академик ИАХ.

<sup>313</sup> Сорокин Евграф Семенович (1821–1892) – живописец, профессор ИАХ.

<sup>314</sup> Григорович Константин Васильевич (1823–1855) – живописец, в 1848 году получил большую золотую медаль и звание художника за картину «Христос благословляет детей», с 1850 года находился в качестве пенсионера Общества поощрения художников за границей, побывал в Голландии, Англии, Испании, Италии. Скончался и похоронен в Риме. Сын В.И. Григоровича.

34. Св. Семейство, копия с картины Рафаэля (Нестеренко<sup>315</sup>).
35. Исцеления расслабленного (Орлова<sup>316</sup>).
36. Диоген (Карицкого<sup>317</sup>).
37. Смерть Лаокоона и детей его ([Г.К.] Михайлова).
38. Алкивиад и его друг, спасающийся из своего дома, подожженного врагами (Капкова<sup>318</sup>).
39. Агарь в пустыне ([П.С.] Петровского).
40. Св. Франциск. Копия (Ширяева<sup>319</sup>).
41. Вакханка (Майкова<sup>320</sup>).
42. Голова ангела. Копия (Вилькина<sup>321</sup>).
43. Медный змий (Бруни).

#### b) Баталическая

44. Донские казаки (Ладюрнера).
45. Елагино-Островская гауптвахта с караулом Кавалергардского полка (его же).
46. Гродненские гусары (его же).
47. Бивуак Литовского полка (его же).
48. Учение на Царицынском лугу Павловского полка (его же).
49. Картина лагеря Преображенского полка, с портретом его высочества великого князя Михаила Павловича (его же).
50. Картина, писанная по заказу гг. офицеров лейб-гвардии Финляндского полка (его же).
51. Маневры Французской королевской гвардии 1829 года (его же).
52. Взятие крепости Карса русскими в последнюю Турецкую войну. (Суходольского).
53. Елизаветопольского сражения (его же).
54. Стычка поляков с турками во времена Батория (его же).
55. Нападение бедуинов (его же).

<sup>315</sup> Нестеренко Гавриил Иванович (?–после 1854) – живописец.

<sup>316</sup> Орлов Иван Петрович (1815–1861) – живописец.

<sup>317</sup> Точнее, Корицкий Александр Осипович (1818–1867) – живописец.

<sup>318</sup> Капков Яков Федорович (1816–1854) – живописец, портретист.

<sup>319</sup> Ширяев Дорофей Адрианович (?–?) – исторический живописец.

<sup>320</sup> Майков Николай Аполлонович (1794–1873) – живописец, академик ИАХ.

<sup>321</sup> Вероятно, Вилькен Людвиг-Густав (?–после 1886) – немецкий живописец, портретист, руководил реставрационными живописными работами в Эрмитаже (1847–1886).

56. Эпизод из крестовых походов (его же).
57. Объезд казацкого аванпоста (П. Вернета<sup>322</sup>).
58. Раненый французский солдат (Кепинга).
59. Казацкий бивуак под Парижем (его же).
60. Генерал Ермолов, по возвращении батареи Раевского, находит раненного французского генерала Бонами, который думая спастись от плена, называет себя неаполитанским королем (Васильева<sup>323</sup>).
61. Эпизод из сражения при Березине (Коцебу<sup>324</sup>).
62. Подвиг полковника Скобелева под Реймсом и спасение раненого генерала Сен-При (его же).
63. Сражение при Фершампенуазе (Виллевальде<sup>325</sup>).
64. Персиянин, заряжающий ружье (Нерсесова<sup>326</sup>).
65. Французский парламентар (Швабе<sup>327</sup>).
66. Раненый генерал (Васильева).
67. Взятие в плен генерала Вандама под Кульмом (Зельгейма<sup>328</sup>).

с) Сельские и морские виды

68. Вид Парголова с сосновой горы при вечернем освещении (М. Воробьева).
69. Буря (его же).
70. Вид Парголова (Заметта).
71. Вид порта Гавр-де-Грас и 12-ть морских видов (Заметта).
72. Острова Капри (Гайвазовского).
73. Лазуревый грот (его же).
74. Сорренто (его же).
75. Амальфи (его же).
76. Неаполь (его же).

<sup>322</sup> Верне Пьер (1780– после 1865) – французский живописец, баталист, в 1830–1860-е гг. жил и работал в России.

<sup>323</sup> Васильев Александр Яковлевич (1817–?) – живописец, баталист.

<sup>324</sup> Коцебу Александр Евстафьевич (1815–1889) – живописец, баталист, профессор ИАХ.

<sup>325</sup> Виллевальде Богдан (Готфрид) Павлович (1818–1903) – живописец, заслуженный профессор ИАХ.

<sup>326</sup> Точнее, Нерсисян Стефаннос Акобович (1815–1884) – армянский живописец, портретист, педагог.

<sup>327</sup> Швабе Иоганн-Александр-Готлиб Петрович (1824–1872) – живописец, профессор ИАХ.

<sup>328</sup> Зельгейм Владимир (Вильгельм) Федорович (1819–1850) – живописец, баталист, пенсионер его императорского величества.

77. То же с другой стороны (его же).
78. Вид Парголова (Хруцкого).
79. То же (его же).
80. Вид берегов Голландии (Мейера<sup>329</sup>).
81. Катанье на коньках в Голландии (его же).
82. Морской вид (Гюденыя).
83. Буря, из повести [Бестужева-]Марлинского «Капитан Белозор» (Бориспольцева).
84. Горы Монблан, с дороги из Женевы в Шамуни подле города Мартино (Дубовицкой<sup>330</sup>).
85. Ледник в Грандевильде в бернском кантоне (ее же).
86. Вид водопада в Терни (ее же).
87. Водопады в Тиволи, известные под названием Cascatelle.
88. Вид Неаполя.
89. Вид острова Эльбы (ее же).
90. Вид из Ливорно (ее же).
91. Летний вечер. Вид берега Крестовского острова (Солнцева<sup>331</sup>).
92. Пейзаж (Славянского<sup>332</sup>).
93. Вид Ревеля (Жданова<sup>333</sup>).
94. Три дачные вида в Ораниенбауме (Васменова).
95. Вид острова Гогланда (Круговихина<sup>334</sup>).
96. Вид Ревеля (Круговихина).
97. Вид окрестностей Парголова (Линькова<sup>335</sup>).
98. Виды окрестностей Парголова ([Е.Ф.] Хруцкого<sup>336</sup>).
99. Виды окрестностей Парголова ([Е.Ф.] Хруцкого).
100. Виды окрестностей Парголова ([Е.Ф.] Хруцкого).
101. Пейзаж (Иванова<sup>337</sup>).

<sup>329</sup> Мейер Иоханн-Хендрик-Луи (1809–1866) – голландский живописец, литограф, гравер.

<sup>330</sup> Дубовицкая Надежда Александровна (1817–1893) – живописец, пейзажист.

<sup>331</sup> Солнцев Егор Григорьевич (1818–1865) – живописец, мозаичист.

<sup>332</sup> Славянский Федор Михайлович (1819–1876) – живописец, академик ИАХ.

<sup>333</sup> Жданов Степан (?–после 1847) – живописец.

<sup>334</sup> Круговихин Константин Васильевич (1815– после 1855) – живописец, в 1855 году получил от ИАХ звание «назначенного».

<sup>335</sup> Линьков Егор (?- после 1842) – живописец, пейзажист.

<sup>336</sup> Хруцкий Евстафий Фомич (?– после 1855) – живописец, педагог.

<sup>337</sup> Вероятно, Иванов (Иванов-Голубой) Антон Иванович (1818–1864) – живописец, пейзажист.

102. Пейзажи (Глушкова<sup>338</sup>).

103. Пейзажи (Глушкова).

d) Tableaux de genre

104. Девушка, разгадывающая сны (Живаго).

105. Русский мужик с балалайкой (Клюндера<sup>339</sup>).

106. Девические шалости.

107. Молодая неаполитанка (Скотти<sup>340</sup>).

108. Итальянец и итальянка (его же).

109. Разносчик (Хруцкого).

110. Трактирщица баварская (Дузи).

111. Купающаяся Алжирка (Кура).

112. Сцена из Тысячи и одной ночи (Якобса<sup>341</sup>).

113. Комическая сцена в Риме (Порселло).

114. Охотник и его семейство (Вильгиамса).

115. Римский карнавал, бывший во время пребывания там государя наследника со свитой (Мясоедова<sup>342</sup>).

116. Итальянка (Рубио<sup>343</sup>).

117. Путешественники (Мюнхенского художника).

118. Охота за медведями (Виалю).

119. Арнауты из Бухареста (его же).

120. Мастерская художника (его же).

121. Любовь, вино и песни (Гольпейна).

122. Письмо (его же).

123. Чтение (его же).

124. То же (его же).

125. Певица (его же).

126. Невеста (Жаркова<sup>344</sup>).

---

<sup>338</sup> Глушков Иван Лукич (?– после 1842) – живописец, пейзажист.

<sup>339</sup> Кюндер Александр Иванович (1802–1874) – живописец, портретист, академик ИАХ.

<sup>340</sup> Скотти Михаил Иванович (1814–1861) – живописец, академик, профессор ИАХ.

<sup>341</sup> Якобс (Якобсон) Павел Эммануилович (1802–1866) – живописец, академик ИАХ.

<sup>342</sup> Мясоедов Александр Петрович (1806–после 1852) – живописец.

<sup>343</sup> Рубио Луиджи (1797–1882) – итальянский живописец, почетный вольный общник ИАХ.

<sup>344</sup> Жарков Павел Платонович (?– после 1842) – живописец, автор работ на исторические темы, портретист.

127. Две женщины в мордовском костюме (Макарова<sup>345</sup>).
128. Старик с книгой (Воробьева<sup>346</sup>).
129. Два этюда с натуры (Тихобразова<sup>347</sup>).
130. Семейная картина (Глуховского).
131. Трубадур (Шухвостова<sup>348</sup>).
132. Семейная сцена в день Христова воскресения (Штырлякова<sup>349</sup>).
133. Трубадур (его же).
134. Девушка подающая милостыню нищему (Мохова<sup>350</sup>).
135. Еще трубадур и (его же).
136. Семейная сцена в день Христова воскресения ([И.П.] Орлова).
137. Девушка, ставящая свечку перед образом (Михайлова).
138. Горящая свеча (Лебедева).
139. Цыганка (Максимова<sup>351</sup>).
140. Группа стоящих нищих (Шевченко<sup>352</sup>).
141. Русская девушка (Антонова<sup>353</sup>).
142. Мальчик с виноградом (Бурдина<sup>354</sup>).
143. Цыганка (Максимовой-Пономаревой).
144. Маленькие цыгане (Максимова).
145. Послушница Урсулинского монастыря (его же).
146. Нищий с мальчиком (Колокольникова<sup>355</sup>).
147. Этюд с натуры (Жаркова).

<sup>345</sup> Макаров Иван Кузьмич (1822–1897) – живописец, академик ИАХ.

<sup>346</sup> Воробьев Платон Максимович (1815?–1848) – живописец.

<sup>347</sup> Тихобразов Николай Иванович (1818–1874) – живописец, профессор ИАХ.

<sup>348</sup> Шухвостов Степан Михайлович (1821–1908) – живописец, пейзажист, академик ИАХ.

<sup>349</sup> Штырляков Василий Иванович (?–1859) – живописец.

<sup>350</sup> Мохов Михаил Андреевич (1819–1903) – живописец, академик ИАХ.

<sup>351</sup> Максимов Алексей Максимович (1810–1865) – живописец, получил от ИАХ звание «назначенного».

<sup>352</sup> Шевченко Тарас Григорьевич (1814–1861) – писатель, живописец, гравёр.

<sup>353</sup> Антонов Сергей А. (?– после 1842) – живописец, художник-иллюстратор.

<sup>354</sup> Бурдин Николай Алексеевич (1814–1857) – живописец.

<sup>355</sup> Вероятно, Колокольников Александр Яковлевич (1810–1870) – живописец, педагог, супруг писательницы В.А. Колокольниковой.

148. Два этюда с натуры (Лебедев<sup>356</sup>).  
 149. Гренадер дворцовой роты в росте (Жуковского<sup>357</sup>).  
 150. Поцелуй (Моллера)<sup>358</sup>.  
 151. Невеста (его же).

#### е) Портретная

90 номеров портретов следующих художников: Жуковского, Вагенгейма<sup>359</sup>, Дорогова<sup>360</sup>, Яковлева<sup>361</sup>, Фейсткорна, Ермилова<sup>362</sup>, Бурдина, Семечкина<sup>363</sup>, Жерена<sup>364</sup>, Мерзлякова<sup>365</sup>, Васильева, Капкова, Попова<sup>366</sup>, Витковского<sup>367</sup>, Хруцкого, Лаврова<sup>368</sup>, Авнатомова<sup>369</sup>, Тихобразова, Макарова, Мягкова<sup>370</sup>, Липина<sup>371</sup>, Игина<sup>372</sup>, Федорова<sup>373</sup>,

<sup>356</sup> Лебедев Петр Иванович (1821–1865) – живописец.

<sup>357</sup> Вероятно, Жуковский Рудольф Казимирович (1814–1886) – живописец, литограф, рисовальщик.

<sup>358</sup> Моллер Федор Антонович (1812–1874) – живописец, портретист, профессор ИАХ.

<sup>359</sup> Точнее, Вагенхайм Мартин (?–1866) – акварелист, миниатюрист, мастер фотоискусства, стоматолог.

<sup>360</sup> Дорогов Александр Матвеевич (1819–1850) – живописец.

<sup>361</sup> Известны два художника-портретиста, работавшие в это время, – Яковлев Гавриил Иванович (1819–1862) – живописец, академик ИАХ и Яковлев Иван Еремеевич (1787–1843) – живописец, академик, профессор.

<sup>362</sup> Ермилов Авдей (1814–?) – живописец.

<sup>363</sup> Семечкин Павел Петрович (1815–1868) – живописец, портретист, академик ИАХ.

<sup>364</sup> Жерен Иван Иванович (?–около 1850) – акварелист, литограф, педагог.

<sup>365</sup> Мерзляков Яков Иванович (1802–?) – живописец.

<sup>366</sup> Установить, кого именно имел в виду П.П. Каменский, не удалось.

<sup>367</sup> Витковский Алексей Васильевич (1813–после 1863) – живописец.

<sup>368</sup> Лавров Николай Андреевич (1820–1875) – живописец, академик ИАХ.

<sup>369</sup> Известны два армянских художника-портретиста с такой фамилией – Авнатомов (Авнотомов, Овнатанян) Агафон Мкртумович (1816–1893) и Авнатомов (Авнотомов, Овнатанян) Акоп Мкртумович (1806–1881).

<sup>370</sup> Вероятно, Мягков Тимофей Егорович (1811–1865) – живописец, портретист, иконописец.

<sup>371</sup> Липин Иван Иванович (?–?) – живописец.

<sup>372</sup> Игин Федор Иванович (1816–1860) – живописец.

<sup>373</sup> Федоров Дмитрий Алексеевич (1823–после 1854) – живописец.

Врангеля, Гольпейна, Виаля, Винтергальтера<sup>374</sup>, Зеленского, Коми, Янсена, Якобса, Кура, Орлова, Дузи, Шлейфера<sup>375</sup>, Тыранова, Тропинина<sup>376</sup>, Алфераки<sup>377</sup>, Лисенко<sup>378</sup>, Гау<sup>379</sup>, Кордентга, Будкина<sup>380</sup>, Живаго, Брюллова (К.П).

## В. Скульптура

243. Барельеф, представляющий Иисуса Христа перед Пилатом. (Ставассера и [Ант.] Иванова).
244. Мальчик, пьющий воду (Беляева<sup>381</sup>).
245. Икар (лежащая фигура) (Травина<sup>382</sup>).
246. Бюст. Графа Ф.П. Толстого (Рамазанова).
247. Фронтон для Исаакиевского собора. Святой Исакий (Витали<sup>383</sup>).
248. Поклонение Волхов (его же).
249. Бюст Гальберга (Савельева<sup>384</sup>).
250. – г. Зубовой (Ставассера).
251. Бюст А.П. Брюллова (Бианки<sup>385</sup>).
252. Памятник Карамзину ([Ант.] Иванова, Ставассера, Рамазанова и Климченко).
253. Бюст (Гальберга).
254. Эскиз группы для украшения триумфальных ворот (Орловского).
255. Памятник Щедрину (Гальберга).

---

<sup>374</sup> Винтергальтер Франц Ксавер (1805–1873) – живописец, литограф, портретист.

<sup>375</sup> Вероятно, Шлейфер Павел Иванович (1814–1879) – архитектор, живописец.

<sup>376</sup> Вероятно, Тропинин Василий Андреевич (1776–1857) – живописец, академик, почетный член Московского художественного общества.

<sup>377</sup> Алфераки Ахилес Дмитриевич (1810–1864) – живописец, портретист.

<sup>378</sup> Лисенок Малахия (?–?) – живописец, портретист.

<sup>379</sup> Гау Владимир Иванович (1816–1895) – живописец, академик ИАХ.

<sup>380</sup> Будкин Филипп Осипович (1806–1850) – живописец, академик ИАХ.

<sup>381</sup> Беляев Александр Николаевич (1816–1863) – скульптор, реставратор, академик ИАХ.

<sup>382</sup> Травин Алексей Иванович (1801–1867) – живописец, скульптор, иконописец.

<sup>383</sup> Витали Иван Петрович (1794–1855) – скульптор, академик ИАХ.

<sup>384</sup> Савельев Дмитрий Савельевич (1807–1843) – скульптор, получил от ИАХ звание «назначенного».

<sup>385</sup> Бианки Цезарь (1-я половина XIX в.) – скульптор.

256. Бюст (Серякова).
257. Статуэтка (Серякова).
258. То же (Серякова).
259. Гектор (Пономарева)
260. Гладиаторы (Пономарева).
261. Голова Помпея (его же).
262. Бюст (Маркезини<sup>386</sup>).
263. Поцелуй (Маркезини).
264. Голова мадонны (Шера<sup>387</sup>).

### С. Архитектура

265. Программа (Гана 1<sup>388</sup>).
266. [Программа] (Зиндменга).
267. [Программа] (Брипе).
268. [Программа] (Гана 2<sup>389</sup>).
269. Проект гамбургской биржи (Штреме).
270. Театр (Иванова<sup>390</sup>).
271. Художественный музей (Низовцева<sup>391</sup>).
272. Театр (Крампе<sup>392</sup>).
273. Торговые бани (Прейса<sup>393</sup>).
274. Гостиный двор (Рахау<sup>394</sup>).
275. Оружейный завод (Вальпреде<sup>395</sup>).
276. Дворец (Черника<sup>396</sup>).

<sup>386</sup> Маркезини Франц (?– после 1843) – скульптор.

<sup>387</sup> Шер Дмитрий Александрович (1805–1872) – скульптор, резчик по дереву и кости, в 1842 году получил первую серебряную медаль за «Мадонну», вырезанную из кости мамонта, выполнял заказы для царской семьи.

<sup>388</sup> Ган Эдуард (Евграф) Львович (1817–1891) – архитектор, академик ИАХ.

<sup>389</sup> Ган Самуил-Генрих Готлибович (1818–?) – архитектор, в 1853 году получил звание «назначенного» от ИАХ.

<sup>390</sup> Иванов Григорий Михайлович (1819–1877) – архитектор, академик ИАХ.

<sup>391</sup> Низовцев Андрей И. (180?–?) – архитектор.

<sup>392</sup> Крамп (Крамн) Христиан (?–?) – архитектор, академик ИАХ.

<sup>393</sup> Прейс Георг-Генрих Андреевич (1819–1892) – архитектор, академик ИАХ.

<sup>394</sup> Рахау Иван Карлович (1817–после 1883) – архитектор, профессор и почетный вольный общник ИАХ.

<sup>395</sup> Вальпреде (Вальпред) Иван Осипович (1805–1838) – архитектор, академик ИАХ.

<sup>396</sup> Черник Иван Денисович (1811–1874) – архитектор, профессор, тайный советник, будучи пенсионером Черноморского войска с целью усовершенствования своего мастерства посетил многие европейские страны, в т. ч. и Италию.

277. Гостиный двор (Желязевича<sup>397</sup>).
278. Ресторация кладбищенской улицы в Помпее (Кудинова<sup>398</sup>).
279. Базилика в Помпее (Мослеченина).
280. Гостиный двор (Штреме, Эппингера<sup>399</sup>).
281. Фасады, парадные залы и внутренние комнаты с планами Московского Кремлевского дворца (К. Тона<sup>400</sup>).
282. Практические рисунки учеников ведомства путей сообщения.
283. Планы, фасады и разрезы загородного дворца Е. И. В. Марии Николаевны близ Петергофа на даче Сергеевке (Штакеншнейдера<sup>401</sup>).
284. Архитектурные программы учеников архитектурного училища ведомства путей сообщения (18 номеров).

#### Дагеротипные изображения

14 номеров Давиньона<sup>402</sup>.

#### 1. Перспективные рисунки

9 номеров Горецкого<sup>403</sup>, Славянского, Бурдина, Шульца<sup>404</sup>, Роллера<sup>405</sup>, Ухтомского<sup>406</sup>, Гау.

<sup>397</sup> Желязевич Рудольф Андреевич (1811–1874) – архитектор, профессор ИАХ.

<sup>398</sup> Кудинов Александр Семенович (1810–[187?]) – архитектор, профессор ИАХ, в 1837–1843 гг. пенсионер ИАХ за границей.

<sup>399</sup> Вероятно, Эппингер Мартын-Авраам Иванович (1822–1872) – архитектор, академик и почетный вольный общник ИАХ.

<sup>400</sup> Тон Константин Андреевич (1794–1881) – архитектор, профессор, ректор архитектуры ИАХ.

<sup>401</sup> Штакеншнейдер Андрей Иванович (1802–1865) – архитектор, профессор ИАХ, почетный вольный общник ИАХ, автор проектов петербургских дворцов представителей русской Императорской Фамилии.

<sup>402</sup> Давиньон Альфред (Адольф) Яковлевич (?– после 1853) – литограф, с 1820-х гг. жил и работал в России, владелец дагерротипных ателье в Петербурге и Москве.

<sup>403</sup> Горецкий Фаддей Антонович (1825–1868) – живописец, академик ИАХ.

<sup>404</sup> Шульц Карл Карлович (1823–1876) – живописец, академик ИАХ.

<sup>405</sup> Роллер Андреас-Леонхард (1805–1891) – живописец, рисовальщик, декоратор театра.

<sup>406</sup> Ухтомский Константин Андреевич (1818–1879) – архитектор, академик и почетный вольный общник ИАХ, хранитель музея ИАХ.

## 2. Граверное искусство

118 номеров: Уткина, Галактионова<sup>407</sup>, Демадриля, Лавеля, Дерекера<sup>408</sup>, Бернадского<sup>409</sup>.

Окончив это подробное, но вместе с тем сухое исчисление всех произведений, бывших на выставке, мы не забыли и нашего обещания представить специальный разбор одного из замечательнейших явлений нашей монументальной скульптуры. И если суждено жить и не умереть этой отрасли искусства в нашей современности, то мы взяли смелость определить, по крайней мере, условия этой жизни преимущественно в нашем отечестве.

### *Памятник Державину*

В исходе августа месяца нынешнего года окончен памятник Гавриилу Романовичу Державину<sup>410</sup>. Сочинение его принадлежит покойному профессору скульптуры С.И. Гальбергу, по смерти которого остались лишь рисунки и начатая малая модель статуи, и потому исполнение этого памятника было поручено двум молодым художникам Рамазанову и Климченке.

Памятник состоит из колоссальной фигуры, изображающей самого поэта. Одетый в греческую тунику, мантию и сандалии, он сидит на камне; голова его поднята, глаза устремлены в небо; в опущенной левой руке он держит лиру, а в правой, облокоченной на колено правой же ноги, держит инструмент, которым играли древние на лире. Вся фигура, от зрителя, наклонена на левую сторону; правая нога согнута и поставлена на камень, а левая вытянута и опущена на плинт.

Статуя будет поставлена на пьедестале, на котором поместятся с трех сторон барельефы, а с четвертой предполагается надпись.

Первый барельеф выражает участие Державина в погашении пугачевского бунта и его поэтическое призвание. Бунт изображен опрокинутою на землю мужскою фигурою, с палицею в руке и с сорвannoю маскою, лежащею подле. Минерва заносит на лежащего стрелы Юпитера; около нее вооруженный Державин. За этими фигурами следует Аполлон, призывающий к себе избранного поэта; подле

<sup>407</sup> Галактионов Степан Филиппович (1779–1854) – гравер, живописец, профессор ИАХ.

<sup>408</sup> Дерекер (?–?) – гравер на дереве.

<sup>409</sup> Бернадский (Бернадский) Евстафий Ефимович (1819–1889) – ксилограф, педагог.

<sup>410</sup> Державин Гавриил Романович (1743–1816) – писатель.

Аполлона женская фигура, изображающая закон, в ней намек на звание министра юстиции, которым был некогда Державин.

Второй барельеф изображает поэта, воспевающего Фелицу; влево от него сидит на возвышении императрица Екатерина II<sup>411</sup>, готовая вручить ему лавровый венок, который держит в левой руке; у ног Екатерины аллегорическое изображение реки Невы. По другую сторону Державина помещены три грации. Третий барельеф представляет ночь и день, венчающие творения нашего знаменитого певца.

Нам кажется странным, что опытный и просвещенный художник, как Гальберг, знавший наизусть лучшие стихотворения поэта, памятник, который он составил, не передал нам характеристики Державина и всего величия его вдохновения. Неужели падение водопада, картина утра, ужас, наводимый всеокрушающей смертью, наконец, ода «Бог» и другие создания колоссальной фантазии необыкновенного поэта, не могли вдохновить нашего превосходного ваятеля? Державин гремел песнями Богу, истине, вселенной, он впивал вдохновение из жизни всей природы, и его следовало бы поставить лицом к ней, бодрого, восторженного, пораженного ее красотами, ее законами. Положение, которое дал Гальберг фигуре, самое невыгодное, самое неудачное. Наклонившийся торс, приподнятая на камень правая нога и даже вытянутая к низу левая, производят ракурсы, с фаса живот и лядвии скрываются, так что глаз зрителя тотчас после груди видит голени ног, и этот важный недостаток поразил нас еще в мастерской, где статуя поставлена на высоте не более двух аршин. Здесь нарушено одно из важнейших условий скульптуры, и именно, чтобы фигура рисовалась красиво, изящно, со всех сторон, со всех точек и всегда в пользу своей общей линии. По всей вероятности причина этой ошибки заключается в том, что памятник был сочинен на бумаге, т. е. в рисунке, и опять становится странным, как мог Гальберг упустить из вида огромные размеры статуи и не сообразить эффекта, который она должна произвести в настоящем виде?

Из ошибок других мы все учимся и вот почему посоветуем молодым скульпторам, при работах такого рода, делать в настоящую величину фальшивые модели, чучела, как хотите назовите, и поверять себя, дабы не впасть в ошибки при сочинении огромной статуи на бумаге.

Надо заметить, что Гальберг вообще не был расположен к производству большим, декоративным; его конёк была лепка статуй для

---

<sup>411</sup> Екатерина II Алексеевна (1729–1796) – российская императрица.

кабинетов, галерей и в особенности лепка бюстов, и на этом коньке, мы смело можем сказать, он опередил всех новейших скульпторов, со включением имен Кановы и Торвальдсена, прибавим, что Гальберг был холоден в композиции, и вероятно поэтому самому статуя Державина, создание которой требовало всей пылкости, всего размаха фантазии, ему не удалась.

Теперь обратимся к исполнению статуи.

Вся обработка ее принадлежит скульптуру Рамазанову. В ней особенно интересно лицо поэта, скопированное точным образом с чрезвычайно схожего и немногим известного маленького бюста, сделанного с натуры французским художником Рашетом<sup>412</sup>, которого Державин отблагодарил за труд одою. В выражении головы Рамазанов успел; видно, что поэт занят какою-то мыслию, присутствие которой запечатлено во всех чертах лица. Большая мантия, обнимающая нижнюю часть фигуры, накинута широко, ловко и выполнена отчетливо, добросовестно; в тунике же хотелось бы еще большего приближения к натуре и более тонких, более нежных складок, дабы сделать ощутительною разницу между материею, из которой предполагается туника, и материею мантии, и тем произвести больше игры в драпировке статуи. Обнаженные оконечности фигуры верны натуре. В заключение скажем, что надобно удивляться Рамазанову, как у него стало сил и терпения выполнить чужую идею, в то время, как его тревожили дети своей собственной фантазии?

О барельефах должно сказать, что они сочинены превосходно и, не смотря на всегдашнюю запутанность аллегорий, на этот раз высказывают ясно мысли художника, за исключением малого барельефа, о сюжете которого мы только догадываемся. Выпуклости барельефов соображены удивительно, и приведены в совершенное согласие; вы не встретите в них ни чересчур глубокой тени, ни слишком выдающихся частей фигур или атрибутов, которые бы нарушали гармонию целого и бросались в глаза, мешая любоваться барельефом.

Все три барельефа исполнены Климченкой, который вылепил их прекрасно и со всею окончательностью, что и необходимо: потому что отливка статуи поручена барону Клодту, а барельефы делаются Гамбургером<sup>413</sup> из меди посредством гальванопластики. В особенно-

---

<sup>412</sup> Точнее, Рашетт (Ришет) Яков Иванович (Жан-Доминик) (1744–1809) – скульптор, медальер, академик и профессор ИАХ. В 1794 году Державин посвятил этой работе скульптора стихотворение «Мой истукан».

<sup>413</sup> Гамбургер Иван Иванович (1800–1869) – организатор первой в России гальванопластической мастерской.

сти же хорошо вылеплены Климченкою фигура Державина, поющего Фелицу, и три находящиеся около него грации. Мы рассмотрели памятник Державина, произведенный под влиянием греческого классицизма; теперь спрашиваем себя: выполняет ли он свое назначение, достигает ли своей цели? отвечаем: нет. Почему? спросят нас, и вот на лице наше убеждение.

Сооружение каждого памятника является вследствие желания людей отличить человека, оказавшего услуги на каком-либо поприще, и передать изображение необыкновенного деятеля потомству; следовательно, со стороны скульптора должны быть употреблены все усилия, дабы сохранить точность характера изображаемого им лица; верность костюма, изобличающего век, в котором оно жило, — обозначить просто и ясно то поприще, на котором оно действовало. Но возможно ли это при слепом подражании наших скульпторов древним грекам? Наши художники до сих пор не хотят согласиться, что памятник должен быть памятником, т. е. памятью того, что было; памятью истины, которая именно для нас и любопытна в произведениях такого рода. Неужели мало случаев, в которых скульптор может увлекаться чисто пластическою красотою, может выказать уменье и вкус в расположении драпировок и щеголять знанием анатомии? Разве мало требований на статуи и барельефы для украшения наших храмов, дворцов, музеумов, театров, галерей, концертных зал, и проч. Да и неужели история искусств не даст почетного места на своих страницах памятникам Блюхера, Кутузова, и другим им подобным, которые право имеют свою, хотя и не античную, однако все-таки красоту. Памятники последнего рода именно дают уразуметь человека, царя ли, полководца, поэта, ученого; дают возможность угадать историческое или какое другое замечательное лицо, назвать его по имени, между тем как привычка облекать знаменитых людей своего отечества в древние, чуждые им костюмы; придавать им никогда небывалые около них атрибуты, затемняет смысл памятника, и он теряет всю свою цель, весь интерес свой. Изображаемое лицо тускнеет или в хаосе складок греческой туники, римской тоги или в переплете чужеземных лат, а иногда и совершенно исчезает из виду. Для нас гораздо более имеет цены простая и превосходная мысль одного из художников, предполагавшего поставить Карамзина в городском костюме, положим, хоть в сюртуке, потому что фрак отчаянно уродлив в скульптуре, и поместить около него томы написанной им «Истории Российского государства», на которые бы он положил свою руку, как бы говоря потомству: вот мой труд!

К чему бы, казалось, всем нашим скульпторам не последовать такому прекрасному примеру; нет, они не только не хотят этого, но еще восстают против, и упрямство их в этом случае объясняется с первого взгляда. Скульптор, вследствие направления данного ему школою, спит и видит античный мир, из-под влияния которого ему очень трудно высвободиться; он влюблен в пластические формы; он дышит ими; но памятник принадлежит народу, это не группа Амура и Психеи, помещаемая иногда в галерее частного человека. Памятник, как достояние народное, должен быть более или менее понятен для каждого. Я знаю достоверно, что монумент Ломоносову, поставленный в Архангельске, подает повод тамошним жителям толковать на счет произведения Мартоса ужасные небылицы, и, наконец, совершенное отсутствие понятий о греческой мифологии, заставляет их смотреть на него, как на бронзового. Замените эту статую другой, которая, положим, изображала бы Ломоносова<sup>414</sup> мальчиком, одетым в русскую рубаху; посадите его на корму лодки, из которой вывешивались бы сети, дайте ему в руки книгу, которую бы он читал, как сделал проживающий теперь в Италии скульптор Иванов, и выйдет прекрасная статуя, и в ней узнают жители Архангельска, если не тотчас, то вскоре, своего достопримечательного земляка.

Подведите простого человека, что я делывал, к монументам Кутузова и Баркляя-де-Толли, он вам назовет по имени тех, кому поставлены монументы; сделайте тоже у памятника Суворова, он вам ничего не ответит.

Нас уверяют, что скульптура должна непременно прибегать к греческим символам и аллегориям, чтобы высказывать идею скульптора при сочинении памятника, а нам кажется, что все зависит от изобретательности и находчивости ваятеля, и этому примеры мы видим у скульпторов западной Европы, которые давно уступили общему народному требованию, и чрез это памятники, издаваемые ими, не только ничего не потеряли, но еще более получили цены, как произведения, высказывающие не на чужой лад, и, следовательно, не запутанно, деяния великих людей. Запад во всем был нашим учителем; положим, и в этом случае надежду на него и на будущее.

---

<sup>414</sup> Ломоносов Михаил Васильевич (1711–1765) – ученый, филолог, художник, историк.

*Алексей Егорович Егоров*<sup>415</sup>

Кто не помнит в Академии, да и во всем околотке академическом, небольшого роста, но широкоплечего, толстенького и еще очень бодрого старичка, который ежедневно прогуливался из Академии к Исаакиевскому мосту и из той же Академии к Тучкову, попеременно, какая бы погода ни была? Та же неизменная синяя шинель, или гаррик, как он сам называл ее по-старинному, с миллионом маленьких воротничков, та же белая пуховая шляпа, если это было лето, или черная, если зима, но никогда не картуз, и та же тихая, мерная походка, как бы маятника, который сошел с часов прогуляться по набережной Невы. Что касается до погоды, то для внимательного наблюдателя этот старичок мог с точностью заменить барометр. Если он выходил без зонтика, то иди смело, дождя не будет; но если с зонтиком, да еще с синим – сиди дома или оденься по-осеннему; хоть бы ни тучки на небе, дождь все-таки будет и, того гляди, проливной.

Таким образом старичок доходил, положим, хоть до угла Исаакиевского моста, где стоял квасник, торговавший тут с незапамятных времен, и с ним-то старичок заводил речь следующего содержания.

– Что, любезный друг, будет дождь, как ты думаешь?

– Будет, Алексей Егорович.

– Ну, и я говорю, что будет, и видишь, вышел с зонтиком.

Квасник был действительно друг Алексея Егоровича, а Алексей Егорович был – известный нам художник Егоров.

Есть люди, о которых судьба всего менее заботится в первую минуту их появления на белый свет. Ни день, ни год, ни место их рождения никем не записаны, – где уж тут думать о том, шумно ли, с громом ли встречали будущего героя или гения, так ли же дарили ризками, веселились и бражничали, как делается это обыкновенно на крестинах, и кто были их восприемниками?

В этом отношении Егоров принадлежит именно к числу тех, по колыбельной жизни которых всего менее можно было бы сделать заключение, как о их призвании, так и полном гениальном развитии этого призвания.

Единственным воспоминанием его детства был богатый шелковый халат, красные, шитые золотом сапоги и кибитка, в которой везли его, даже неизвестно откуда – в Петербург. Шелковый халат, шитые сапоги и татарский облик красивого мальчика, – казалось бы, что тут общего с будущим замечательным художником русским?

<sup>415</sup> Пантеон. 1852. Кн. 4. С. 8–18.

Вероятно, это событие совершалось в то время, когда Академия художеств только что основывалась, когда люди необразованные, думая, – так говорят, по крайней мере, люди памятьливые, – что там будут учить художеству, боялись отдавать туда детей своих. Вследствие чего таковых воспитанников для Академии принуждены были отыскивать в провинциях, в самых отдаленных краях России, и в числе их неизвестно откуда был привезен и Егоров. А Воспитательный дом, из которого он поступил в Академию в 1782 году августа 14, как значится в его формуляре, – был для него только станцией к храму Аполлона.

В Академии Егоров рос богатырем и искусства, и силы материальной. Последняя действительно не уступала художественной. Впоследствии, уже в Италии, сила физическая не раз спасала Егорова и не один задира-итальянец вместе со своим кинжалом вылетал в его окно. Сила физическая свела и подружила наконец силача Лукина<sup>416</sup> с Егоровым – лучшая, кажется, рекомендация...

Не думаю, чтоб кого-нибудь могли возмутить эти отступления, говоря о художнике, от силы духовной к материальной. По моему, тем лучше, что в крупном – все крупно... Константин Великий<sup>417</sup> в юности сломил не одного вождя сарматского, ходил один на льва в цирке и ни Амиан Марцелин<sup>418</sup>, ни даже Евсевий<sup>419</sup> не скрывают этих физических подвигов первого христианского императора.

Егоров, как истинный талант, всего меньше любил говорить о своем таланте: мало того, даже о том станке, на котором работало его долотцо-самодельцо. Такова была его повадка. Не любил покойный ни знатоков, ни ценителей, не любил и толковать об искусствах, или любил, да как-то исподтишка, в одном слове, в притче и то не про всякого.

Сверх того, Егоров-человек и Егоров-художник – два существа, совершенно разные. Егоров, как человек от волоса до мозга и от ногтей, до сердца – русский. В молодости его характеризовали физическая сила, молодечество, удаль, красная рубаха, черная, с белой полоской балалайка, сулейка водки, вместо вина сухарная вода на запивку, песня заунывная или разгульная, смотря по расположению

---

<sup>416</sup> Лукин Дмитрий Александрович (1770–1807) – морской офицер, капитан-лейтенант, отличался неимоверной силой.

<sup>417</sup> Константин I Великий (272–337) – римский император (306–337).

<sup>418</sup> Аммиан Марцелин (ок. 330– после 395) – древнеримский историк.

<sup>419</sup> Евсевий Кесарийский (ок. 263–340) – римский историк, исследователь истории церкви.

духа; в старости – разумная опытность, молчанка себе на уме, твердость железная против всех гонений и несчастий, и безукорное самодовольствие старого ямщика, который смотрит в окно на молодого, приговаривая: «Езжали и мы когда-то»...

Как художник, Егоров был человек глубоко проникнутый верою и духовно библейским миром. Он не от других знал, а сам ощущал свое высокое призвание и видел в нем не просто призвание художественное, а назначение свыше быть проповедником слова божьего средствами, ему дарованными, и в каждом ударе своей кисти и карандаша чаял хвалу Всевышнему. Набожный в высочайшей степени, он не начинал ни одной картины иначе, как после молитвы. Проникнутый своими сюжетами, он даже во сне видел святые изображения Саваофа, Иисуса Христа, Божией Матери и апостолов. На многих эскизах он сам показывал нам, за тайну, внизу подписи следующего содержания: «Такого-то числа, сию картину видел я во сне»... А что значат эти видения, сны, как не свыше ниспосылаемые вдохновения в душу, готовую принять их?

В дубраву ль мрачную вступаю,  
Все дышит там дыханием Твоим;  
Гудит ли гул, журчит ли зыбь, внимаю,  
Тебе поет на арфе Серафим.  
Но миг один и улетел воздушный,  
За синевой далекой он исчез.  
И все безжизненно, бездушно –  
И вокруг меня и в глубине небес.

А кто этот серафим, этот неведомый гость неба, как не вдохновение, преследовавшее повсюду великого художника и, по словам поэта, внушившее ему и мысль и облик его божественной мадонны. Егоров писал и рисовал большею частью утром натощак и самый процесс его художественной деятельности, самая его работа была лишь продолжением набожного ощущения высокой молитвы или духовного восторга, в могучих чертах карандаша или размаха кисти. Мешать ему посещением мастерской так же было совестно, как бы мешать молиться. Я никогда не забуду его отзыва после одного из таких посещений г. В. «И молода, и хороша, и знатна, и богата, а теплоты нет, ходила бы смотреть восковые куклы»...

Или, как бывало, он гонял охотников и охотниц писаться: «Убирайтесь от меня, какой я портретист, я пишу портреты, да не с вас... Ступайте к В\*\*»... И дверь захлопывалась за посетителем.

Или иногда на вопрос: «Дома ли Егоров?», он сам высовывал голову и отвечал: «Егорова дома нет».

Как художник-учитель, Егоров тоже имел свою особенность, по крайней мере, сравнительно с современными ему. Он походил в этом случае более на учителей – школ древних это был истинный учитель века Возрождения или первых веков христианства, как Пуссен<sup>420</sup> или Либаниус<sup>421</sup>. Братство и дружба связывали его с учениками, а вместе с тем какое-то патриархальное старейшинство окружало его. Ученик для Егорова был и сын, и друг, и домочадец, которым он безобидно распоряжался иногда, как своим служителем. И не раз задавалось: «Миша, поставь свечи в подсвечники, вымой кисти, приготовь палитру!» А за обедом Миша с семьей, Миша с ним: с Мишей дружеская беседа и умный толк о том, о другом, словом, о чем только мог разговориться, в добрый час, Алексей Егорович Егоров.

Способ его учения был, по большей части, указывать делом, но ежели ему случалось словом, то таким уж кратким, сжатым, синтетическим, что над значением некоторых из них о сию пору ломают голову, а у Егорова они верно что-нибудь да значили.

Как ни кратко говорил он, а поправлял еще короче, и прежде чем какая-нибудь фраза, присловье, поговорка, шуточка высказывались, академическая фигура была уже поправлена, а иногда заново вся обведена, да так, что и не ученики одни изумлялись.

Егоров учил всякого, в ком видел дарованье; пользуясь высоким счастьем быть учителем рисования в бозе почивающей императрицы Елизаветы Алексеевны<sup>422</sup>, он в то же время не отказывал в советах, в уроках людям самым бедным и невзысканным. За то именно так и знали, любили и помнят Егорова.

Удивительна была популярность Егорова, как в России, так и за границую. В бытность в Италии, он был известен всем, от Кановы до последнего трастеверинца. Иначе он бьет карандашом Камуччини<sup>423</sup>, завтра кулаком десяток лазарони. Один называет его великим русским рисовальщиком, другой русским медведем. Все кварталы Рима полны его геркулесовых подвигов, все европейские альбомы его

---

<sup>420</sup> Пуссен Никола (1594–1665) – французский живописец, известен картинами на религиозные, исторические и мифологические темы.

<sup>421</sup> Либаний (314–393) – греческий ритор, софист, учитель Иоанна Златоуста.

<sup>422</sup> Елизавета Алексеевна (1779–1826) – российская императрица.

<sup>423</sup> Камуччини Винченцо (1771–1844) – итальянский живописец, член Римской Академии Св. Луки, суперинтендант дворцов Папы Римского в Ватикане, почетный вольный общник ИАХ (1822).

рисунков, из которых за иные он получал по сто червонцев, да зато уж и сорил он в свое время пригоршнею. Не одна сила знакомила и привязывала к нему итальянских оборвышей, а щедрость, которая у него была в крови, и даже в возрасте зрелом, здесь, в России, не всегда сдерживалась благоразумием и расчетливостью.

Нанимает, он бывало, извозчика – торгуется, сел, поехал за двугривенный, приехал – отдает двугривенный, а целковый или два на водку... Вот тут его и рассчитывай.

Он терпеть не мог курить сигар, а курил потому только, что и табачному фабриканту есть надобно... Таково было его убеждение.

Удивительный был человек Егоров! Век бы с ним не расстался, как с человеком... А все-таки, как не отвертывайся, надобно говорить о нем, как и о художнике, о его рисунках, картинах, фресках... Боже мой! Неужели и Егорова будут мерить аршином, как мерили у нас некогда Караваджо<sup>424</sup>? Впрочем, он и в этой землемерской оценке изящного не потеряет. Неужели есть еще люди, которым надо говорить, что он был отличным рисовальщиком и опровергать тех, которые думают, что он не был в то же время и хорошим колористом в своем роде? Неужели сызнова перечитывать азбуку теории искусства, толковать о рисунке, сочинении, выражении, колорите, гармонии, тонах, модуляциях, об оттенках и светотени? На здоровье, кому угодно, мы с нашей стороны охотно предполагаем, что все лучше нас это знают и предоставляем судить и ценить произведения Егорова и всех художников каждому по-своему. У всякого есть свой нос, почему же не быть и своему взгляду. Независимость артистического мнения все-таки лучше насилия иногда на счет самого искусства. И пусть лучше ошибется человек в своем простом толке, чем станет натягивать правила искусства и без того, по их сущности, довольно натянутые, и ставить в ранжир требования и элементы искусства. Иногда эта повадка в натяжке и ранжировке элементов искусства вводит в самые темные заблуждения. Назвав, например, рисунок главным элементом живописного искусства – они сейчас говорят, что гравюра есть поверка достоинств живописи и что Корреджо, Тициан, Мурильо<sup>425</sup> ниже Анибала Карраччи<sup>426</sup> и проч., а доказывают это тем, что Тициан в старости хотел переписывать свои картины...

<sup>424</sup> Караваджо (Меризи да) Микеланджело (1573–1610) – итальянский художник.

<sup>425</sup> Мурильо Бартоломе-Эстебан (1617 или 1618–1682) – испанский живописец.

<sup>426</sup> Карраччи Аннибале (1560–1609) – итальянский живописец, гравер.

Что же он в семьдесят лет выучился рисовать?.. для чего? для того только, чтоб доказать, что Егоров был отличным рисовальщиком... Да, право, в этом никто не сомневается. Три поколения русских художников головы свои за это положат. Впрочем, они одни только в этом и судьи. Мы, аматеры<sup>427</sup>, даже пишущие об искусствах – плохие ценители рисунка. Я первый описывать картин Егорова не берусь. Описывать картины – на это есть тоже смелость и возраст. Есть годы, когда кажется, что слова – краски, что твои мысли – именно мысли художника, твой бред – его фантазия, твой каждый вопросительный крючок, запятая, точка – шампольоновский ключ к иероглифической мудрости сочинения картины и волшебная палочка феи к красотам собственно живописи, колорита, экспрессии, освещения и проч... Я тоже некогда описывал картины, рисунки, природу – я все описывал... Например, вот как я описывал рисунки Егорова, который имел до сих пор непонятную для меня снисходительность – показывать их мальчишке, доморощенному Аристарху<sup>428</sup> изящного: «Десятки, сотни, тысячи этих очерков мелькали перед нами; мы терялись в их бесчисленном множестве, исчезали, можно было бы сказать в творческой деятельности художника; но вдруг наше внимание как бы сосредоточилось, как бы что-то невидимое толкнуло нас, шепнуло нам: «Смотри, здесь разгадана тысячелетняя тайна, свыше вдохновенное проявление неисповедимой истины». Перед нами открылись семь дней творения в очерках. И первое представившееся нам изображение Саваофа над зыбью поразило нас верным, сильным выражением библейского текста: «И дух Божий ношашеся верху воды». Непостижимо, светло и ясно мелькал перед нами момент, предшествовавший творенью, в нескольких чертах карандаша, мы сознавали первобытную жизнь (Urleben) – этого мира. Высокая дума творчества видна на челе Всемогущего. Спокойствие в исполнении задуманного подвига, сила, совершенство, гармония проглядывают в положении, в каждой складке покрова... Показывая очерк третьего дня, художник сказал нам: «Теперь уж я не нарисую так; годов двадцать назад я был смелее». А я продолжаю описывать: «И точно, много энергии, много свежести и пыла ума и воображенья требовал характер подобного положения фигуры... в размахе рук видна творческая колоссальная сила – сила, раздвигающая стихии и управляющая ими, а в положении всей фигу-

<sup>427</sup> Любители (лат.).

<sup>428</sup> Аристарх Самосский (ок. 310 до н. э. – ок. 203 до н. э.) – древнегреческий астроном, математик, философ, автор теории гелиоцентрической картины мира.

ры – мгновенность самого факта отделения воды от суши. Весь очерк вместе убеждает в восторженном состоянии души, под влиянием которого он начертывался, и вместе в истине слов самого художника, что смелость результат молодости, а творческое произведение – иногда результат того и другого...»

Довольно! довольно! я скажу так же, как художник: «Нынче уж я не напишу так: годов тринадцать назад я был гораздо смелее». Ах, если бы на иных описывателей картин всякого рода, всегда нападала бы такая трусость, как на меня теперь! Во сколько бы понизился процент на пустословие и педантизм – при настоящем увеличении фондов самоучек, паразитов, панургов и кукушек наших наук и искусств. Я уверен, что самые отчаянные не решились бы на них спекулировать, капиталисты придуманных теорий и аршинных созерцаний прекрасного, сытые теперь чужою славой – обанкротились бы и науки и искусства, право, пошли бы в миллион раз лучше сами собою.

Обязанность наша, если сумеем, определить характер художника, назвать его род, его произведенья. Высчитать их и указать, где они находятся, и этого довольно, а критиковать, сравнивать, отыскивать неестественные достоинства и небывалые недостатки, дело заносчивости, молодости, неблагонамеренности, спекуляции или нелепого усердия.

Время косит все и потому надо, чтобы знали, что человек сделал, если б даже это что и исчезло, затерялось для любителей изящного. И потому воспоминанье наше об Егорове, собственно как о художнике, мы окончим по возможности полным перечнем его работ. Перечень этот был продиктован нам некогда самим Егоровым, и если вы где встретите слова «не помню, где», – так это значит, что не помнил сам художник, что весьма естественно после семидесятилетней деятельности и тысячи произведений, которые были плодом ее.

Вот этот перечень: «Сошествие Св. Духа» и «Рождество Божией Матери», в Казанском соборе; «Воскресенье Христово», «Саваоф», в Преображенской церкви; «Спаситель», «Божия Матерь», «Александр Невский», «Праведная Елисавета», «Св. мученица Екатерина», «Воздвижение честного креста», «Царские двери», «Архангел Гавриил», «Архангел Михаил», в церкви Таврического дворца; «Спаситель», «Божия Матерь», «Александр Невский», «Праведная Елисавета», «Царские двери», «Благовещение» и «Четыре Евангелиста», в церкви Главной Конюшенной; «Святая Троица», в церкви 2-го кадетского корпуса; «Спаситель», «Божия Матерь и престольный образ», «Покров Божией Матери», в Академии

художеств; «Св. Троица», «Божия Матерь», «Архангел Гавриил», в Троицком соборе; «Св. Татьяна», в церкви Св. Великомученицы Екатерины; «Скорбящая Божия Матерь», в Вознесенской церкви; «Спаситель», «Божия Матерь», в Сенатской церкви; «Воскресение Христа», «Царские двери», то есть «Благовещенье» и «Четыре Евангелиста», «Архангел Гавриил и Архангел Михаил», в Петергофской церкви; «Положение во гроб», в церкви Патриотического общества; «Александр Невский», «Константин Великий», в церкви Александровской мануфактуры; «Александр Невский», в Красноярске, где именно, не помню... «Спаситель», «Божия Матерь», «Двенадцать пророков», «Двенадцать апостолов», «Саваоф», «Распятие», в Царском Селе в дворцовой церкви; «Спаситель», «Божия Матерь», запрестольный образ «Св. Троицы», в церкви Царскосельского лицея; «четыре барельефа, изображающие Благоденствие мира», в императорской комнате Царскосельского дворца; «Спаситель», «Божия Матерь», «Св. Екатерина», «Преображение», «Царские двери» («Благовещенье» и «Четыре евангелиста»), «Тайная Вечеря», запрестольный образ «Знамень Божией Матери», «Александр Невский», «Св. Спиридон», в церкви имени графа Аракчеева; «Четыре Евангелиста», в Тифлисе, где не помню; «Св. Петр», «Св. Павел», «Св. Дорофей», «Св. Фрол», «Св. Лавр», в Новгороде, где, не помню; «Спаситель», «Божия Матерь», «Царские двери», в церкви Полторацкой в Москве; «Амуры, играющие с Сатиром», у графа Бенкендорфа; «Воскресение Христа», у г. Масалова в Москве; «Избиение младенцев» у г. Величко; «Царские двери», у князя Голицына; картина с сюжетом, для которого взят текст из Св. Писания: «Смиряться яко отроча, таковых бо есть царствие Божие», у графа Каподистрия; «Купающаяся Вирсавия», у графа Милорадовича; «Св. Андрей Апостол», у графа Аракчеева; «Истязание Спасителя», «Симион Богоприимец», «Св. Иероним», «Анна Пророчица», «Иоанн Креститель в пустыне», в Академии художеств; «Св. Семейство» и еще «Св. Семейство», в Эрмитаже; картина на текст: «Таковых бо есть царствие Божие», «Св. Павел» и «Св. Петр в темнице», у Кусова; «Образ Михаила и Гавриила», «Воскресение Христа», «Моление о чаше», «Адам и Ева», «Обручение Иосифа», «Пророк Даниил во рве львином», «Три грации», «Аллегория искусства», «Купающиеся нимфы» и «Нимфа Аретуза» были в мастерской покойного художника, но где теперь находятся, мне не известно. К этому надо прибавить несколько портретов и тысячи рисунков, хранившихся в его портфелях.

Вот что сделал Егоров своим карандашом и кистью, а что сделал влиянием, советами и наставительством, – следы видимы, но окон-

чательные результаты еще впереди, потому что второй период исторической живописи, начатый Егоровым в России, еще продолжается, а под таким лучезарным, блистательным созвездием, какое составляют Брюллов, Басин, Завьялов<sup>429</sup>, Марков, Шамшин<sup>430</sup>, Молдавский и многие другие, из которых, вероятно, ни один не отречется от своего учителя, помня, чем каждый из них был обязан ему – надо ожидать...

– «Фу, батенька! – перебил бы покойный, – перестань чужь городить»... – и рассказал бы раз, как он затащил к себе в мастерскую рыжего чухонца с улицы с ужасно глупой рожей и стал толковать ему об изящном, и прибавил бы: «Ну, тут был Егоров с чухной, а ты что? – с чухной чухна... И, полно, батенька!»

Любил покойный выкидывать подобные штуки. В последнее время он изменил кваснику и свел дружбу с будочником – тот же, у моста, и не проходило дня, чтобы из этой дружбы не выходило самой оригинальной шуточкой. Довольно уж одного: представить себе Егорова, руки назад, растабарывающего с будочником.

У всякого другого эта оригинальность была бы, может быть, претензией, у Егорова – потребностью. Он любил тереться в черни, понимал ее и умел толковать с нею.

Не чужд он был и других кругов общества: бывал и в высшем, но смотрел на них тоже по-своему и сохранял при этом всегда свою самобытность, самые малейшие свои привычки.

Зовут его обедать – он не прочь, но уж извините: все-таки пообедает прежде дома, а потом, пожалуй, приоденется, расчешется à la Marie Stuart<sup>431</sup>, – коляску! и отправится к графу Ш\*\*, к княгине Г\*\* куда угодно.

– Да что ж вы ничего не кушаете, Алексей Егорович? – «Я обедаю в три, а теперь пять, так уж до завтра...» И просидит за обедом, ни до чего не дотрагиваясь.

Среди самой неутомимой деятельности художественной, его хватало на все, на самые малейшие даже мелочи по домашнему хозяйству. Интересен дневник, который он вел с незапамятных времен и куда записывал мельчайшие подробности своей жизни. Богатый

---

<sup>429</sup> Завьялов Федор Семенович (1810–1856) – живописец, портретист, профессор ИАХ, в 1837–1843 гг. пенсионер ИАХ в Италии.

<sup>430</sup> Шамшин Петр Михайлович (1811–1895) – живописец, ректор живописи и скульптуры ИАХ.

<sup>431</sup> Мария I (Мария Стюарт) (1542–1587) – королева Шотландии (1542–1567), королева Франции (1559–1560).

материал для будущей, полной его биографии, клад для того, кто ее пишет. Впрочем, кто как на что смотрит.

Последние минуты жизни Егорова были страдальческие. Крепкое тело не могло расстаться с сильной душой. Впрочем, и в последние дни он все еще бодрствовал: как бы считая время, сам заводил в доме все часы...

Последнее слово Егорова было: «Догорела свеча моя»...

Да, догорела!

Егоров умер 10 сентября 1851 года.

### *Выставка Императорской Академии художеств в 1855 году*<sup>432</sup>

В октябре началась трехгодичная академическая выставка. Мы запоздали нашей статьею, но не упрекаем себя, предпочитая совестливое и по крайнему нашему разумению дельное описание животрепещущему и новому. Избегая подражания и повторений при некоторых наших общих эстетических соображениях и выводах, взглянем на выставку не по залам, как расположена она, а по родам и видам искусства, и начнем с живописи исторической как наиобильнейшей в нашей русской школе. Начнем с ученических программ. Три сюжета трактовали преимущественно молодые художники: «Христос в доме Марфы»; «Ахиллес, оплакивающий Патрокла»; «Иосиф, проданный братьями». По первому мы видели три программы: Вейдемана, Плешанова<sup>433</sup> и Мартынова<sup>434</sup>, по второму две: Икова<sup>435</sup> и Ге<sup>436</sup>, по третьему тоже две: Васильева<sup>437</sup> и Флавицкого<sup>438</sup>. Нельзя не обратить внимания на то, с какою развязностью и толком они трактовали их. Сюжеты обдуманы не по-ученически, а по-профессорски. Есть драматизм, есть движение, приличная обстановка, couleur locale так называемое, и в особенности есть самая натуральная, простая экспрессия. Над че-

<sup>432</sup> Северная Пчела. 1855. № 242. С. 1277–1281.

<sup>433</sup> Плешанов Павел Федорович (1829–1882) – живописец, профессор ИАХ.

<sup>434</sup> Мартынов Дмитрий Никифорович (1826–1889) – живописец, академик ИАХ.

<sup>435</sup> Иков Павел Петрович (1828–1875) – живописец, портретист, педагог, пенсионер ИАХ.

<sup>436</sup> Ге Николай Николаевич (1831–1894) – живописец, профессор ИАХ.

<sup>437</sup> Вероятно, Васильев Михаил Васильевич (1821–1895) – живописец, академик ИАХ.

<sup>438</sup> Флавицкий Константин Дмитриевич (1830–1866) – живописец, почетный вольный общник и профессор ИАХ.

ловеком плачет человек, а не академическая фигура. Брат над братом, товарищ над товарищем, сподвижник в деле ратном над другим сподвижником. Ахиллес словом над Патроком, но Ахиллес Гомеровский, а не Фосса<sup>439</sup>, не Гнедича<sup>440</sup>. Женщины тоже прекрасны, жидки немного, но с типом греческого характера и греческой красоты. А обстановка, детали, костюмы, оружие, вазы, драпировка, словом, бутафорская часть, как все верно! И как приятно убеждает оно, если не в глубоком уже знании археологии, то, по крайней мере, по внимательной наглядности на уцелевший в рисунках и в натуре античный мир. В программах [М.В.] Васильева и Флавицкого дру-гой мир, мир библейский, и как тоже хорошо выдерживается! В физиономиях и костюмах видишь и различаешь египтян и евреев, а в окрестных пейзажах характер той страны, где совершается действие. Налево, в программе Флавицкого, в группе братьев Иосифа, шевелится и кипит бездна драматизма; направо, в самой фигуре Иосифа, немножко не додержано... зато какая сценическая обстановка: этот юный, вновь купленный невольник Иосиф и верблюд на коленях, на которого его наваливают, для людей путешествовавших, напоминает прекрасно и до сих пор повторяющиеся еще сцены Смирнских и Каирских базаров. Замечательный шаг вперед относительно к верности местности и костюмов. С легкой руки Вернета и забракованного, не знаем за что, Шопена<sup>441</sup>, римский люд и еврейский люд, в исторических картинах, не будут уже являться в берегах и токах испанских, со страусовыми перьями. Смотришь на картины, не для того только, чтоб смотреть, а чтоб учиться, и искусство, первый друг науки, прежде всего должно быть истинно. В программах Вейдемана, Плешанова и Мартынова более всего останавливает классическое достоинство положения лиц. Смирение Марии, сомнение Марфы и неземное спокойствие на лице Христа Спасителя изумительны, и далеко не кистью ученической уловлены. Трактую свой сюжет по Евангелию от Луки, как верен тексту Плешанов! как много мысли и разговора вложил он в лица своей картины! Нам слышится ропот Марфы, но слово Богочеловека: «Марфо! Марфо! печешься и молвиши о мнозе»... торжественно водворяет спокойствие. Прекрасно! повторяем: хоть бы и не ученику.

---

<sup>439</sup> Фосс Иоганн-Генрих (1751–1826) – немецкий поэт, переводчик, специалист в области античной литературы, перевел «Одиссею» и «Илиаду» Гомера.

<sup>440</sup> Гнедич Николай Иванович (1784–1833) – переводчик, поэт, сотрудник Императорской Публичной библиотеки, почетный вольный общник ИАХ, переводчик «Илиады» Гомера.

<sup>441</sup> Шопен Анри Фредерик (1804–1880) – французский живописец.

К чему только, вместо простого, это синее, при бенгальском огне освещение? К чему слепое подражание? Бруни написал «Моление о чаше» при том же условии, Кипренский в настоящем огне свою «Сибиллу»: у них оно и оригинально, и эффектно, но их самобытность и оригинальность несколько но обязательны для других. Подражать вообще не хорошо, не подражать оригинальному еще хуже, ибо безуспешно для того, кто подражает, и вредно тому, кому подражают. Лучшее доказательство тому в греческом мифе о Фаятоне и в свежей, но печальной истории о Гоголе<sup>442</sup> и его подражателях... «Геркулес» Келлера<sup>443</sup> (тоже программа) верен как академическая фигура, сколько мы смыслим, но более всего порадовал он нас отсутствием притязания на преувеличенную, уродливую анатомию в рисунке и жирную мясистую колоритность в живописи. Мы видим и без этих насильственных средств греческое проявление материальной силы. Мы видим полубога-атлета, но еще лучше убеждаемся в его могуществе свободой и развязностью его движения и влиянием на цербера, которого он выводит. Леонардо да Винчи любил следить за переходами экспрессии из природы человеческой в животную, и обратно; в цербере Келлера именно видишь злого пса, с адским еще выражением в глазах, но уже сознающего почти разумно свое бессилие и поневоле послушного. «Сампсон» Солдаткина<sup>444</sup> нам кажется слабым: тут уже вовсе не видишь еврейского Геркулеса, а в фигуре филистимлянина, брошенного на землю, чересчур уж много преувеличения и в ракурсе, и в анатомии, в особенности в спине Банденелли<sup>445</sup>, современник Микеланджело, знаменитый рисовальщик и анатом, вводил в свои картины даже скелетов, становил их, сажал, бросал в самых изломанных и уродливых позах, для того только, чтобы пощеголять своим знанием остеологии... Но где же тут искусство?.. Величайший в мире художник-анатом, Микеланджело, в минуту скорби говаривал: «Моей анатомией я породил только мастеров-невежд». Приняв все это в соображение, право же, мешает быть иногда осторожнее с анатомией, и вспоминать кстати, что анатомия все-таки одно из средств искусства, а не цель его. В программе

---

<sup>442</sup> Гоголь Николай Васильевич (1809–1852) – писатель.

<sup>443</sup> Келлер (Келлер-Вилианди) Иван Петрович (1826-1899) – живописец, профессор ИАХ.

<sup>444</sup> Солдаткин Петр Илларионович (1824–1885) – живописец.

<sup>445</sup> Точнее, Баччо Бандинелли (наст. имя – Брандини Бартоломео) (1493–1560) – итальянский скульптор.

Волкова<sup>446</sup> «Смерть Сусанина» мы с удовольствием встретили патриотический сюжет. Зима, снег, иней, при самых волшебных средствах кисти на полотне, все-таки тот же горшок пролитых сливок и молока, как говаривал покойный К.П. Брюллов. На ученических исторических программах мы потому остановились долее, что в этих юных побегах даровитого творчества с сохранением школьных традиций и под влиянием еще своих наставников, мы ожидаем и лелеем нашу отечественную школу, и кто знает, в одном из них нашу будущую, может быть, славу. Перейдем к исторической образной живописи, представителями которой, на нынешней выставке, суть: Майков, Брюллов, Нефф<sup>447</sup> и Дузи. Как картины, они все прекрасны, но как об образах, с нашими понятиями о византийском и готическом, мы воздерживаемся от подробного их рассмотрения, из опасения назвать предметы не тем именем, и ошибиться в их назначении. Молдавского скромнее всех, но верно, может быть, художник так видит. На образа Дузи мы смотрели чисто как на картины. Превосходно! В «Тайной Вечери» Иуда представляет совершенно новый тип предателя. Прекрасно сделана голова! Иуда чувствует, что делает дурно; ему совестно, стыдно за свое дурное дело, но он все-таки его делает, потому что злой дух уж вошел в него. В своей картине «Положение во гроба Спасителя» Дузи, по нашему крайнему разумению, доходит до высочайшего христианского патетизма. Какое участие на всех лицах, какое скрытое страдание и немая скорбь в выражении лиц Магдалины и других жен. Нет ничего страстного, мирского, как у некоторых даже замечательных художников, как у того же Бандинелли в картине одинакового содержания. В картине Дузи нет суеты, нет притязания на эффект: все идет тихо спокойно, торжественно, и обито как бы какою-то невыразимую христианскую теплотой. В образах Дузи и колорит и краски настоящие, а не небывалые ни на палитре истинного художника, ни в семи цветах радуги. Колорит – дар природы, но с условием быть всегда ему верным. Величайшие колористы любили прежде всего природу, и никакие традиции, никакие влияния посторонние, никакая наука и толки не возмущали их. Леонардо да Винчи покидал Флоренцию на десять лет, уезжая в страну варваров, так называвшиеся тогда окрестности Миланские. Леонардо да Винчи всю жизнь свою изобретал, посредством химических процессов, новые масла, новые

---

<sup>446</sup> Волков Адриан Маркович (1827–1873) – живописец, педагог.

<sup>447</sup> Нефф Тимофей Андреевич (1805–1876) – живописец, профессор ИАХ, хранитель картинной галереи Эрмитажа.

лаки, новые краски, и, быв великим, признанным предшественником венецианских и ломбардских колористов, смешил народ, думая создавать колористов научным образом. Вспомните только про него анекдот с Папою Леоном X<sup>448</sup>. Папа заказал ему картину, а он принялся за составление нового лака. Папа пришел в отчаяние, говоря, что этот художник не может ничего сделать порядочного, потому что начинает с того, чем надо кончить... Где эти колористы по системе? Выходит, что нет ничего справедливее старого адажио, «что колористы родятся». Колорит – это невольное выражение души, самой себе большею частью неведомой, как сокровеннейший алорик в человеке; он звучит и в речи оратора, и в стихе поэта, и в мраморе скульптора, и выливается на полотно живописца, а главное, прямо из души. Хотя Микеланджело, рассердившись раз на Себастиана дель-Пиомбо<sup>449</sup> и называл колорит ничтожностью, а живопись масляными красками бабьей живописью, но из этого не следует еще, чтоб колорит Неффа был нехорош, и что не желательно было бы видеть такой же и в других произведениях живописи, имеющих значение и назначение религиозное. Все эти соображения о колорите подсказало нам уж конечно не «Моление о чаше» г. Рисса<sup>450</sup>... Какая странная картина! Какой чудный, высокодуховный сюжет, казалось бы, и как материально, грубо он трактован! Не говорим уже об очертании Христа, его виде и положении: всмотритесь в ангела; разве утешение в его экспрессии? Разве это духовное участие к скорби и унынию Богочеловека? Нет! скорее выражаются в ней самая мирская улыбка и житейская шутка. Мы помним картину Рисса: «Убиение Амвросия Каменского-Зердича в Донском монастыре в Москве, во время чумы». Там может быть и кстаги этот романтизм, и в композиции и в исполнении, романтизм, который в последнюю эпоху Россо<sup>451</sup> и Понтормо<sup>452</sup> словом, называли просто вертижем, но в сюжетах духовных и такого высокого значения ему – не место.

Копии [Г.К.] Михайлова утешительны. Некоторые из оригиналов мы видели и не раз. Михайлов верен, точен и, не говоря общих

<sup>448</sup> Лев X (1475–1521) – папа римский (1513–1521).

<sup>449</sup> Точнее, Пьомбо Себастьяно дель (ок. 1485–1547) – итальянский живописец, ученик Д. Беллини.

<sup>450</sup> Рисс Франц Николаевич (1804–1886) – живописец, портретист, почетный вольный общник ИАХ.

<sup>451</sup> Джованни-Баттиста ди-Якопо ди-Гаспаре деи Росси (прозванный Россо-Фьорентино) (1494/95–1540) – итальянский живописец, рисовальщик, декоратор.

<sup>452</sup> Карруччи Якопо (прозванный Понтормо) (1494–1556/57) – итальянский живописец, рисовальщик, монументалист.

мест, скажем, совестлив, как следует быть копиисту. Долее всех привлекла нас копия с Мурильо: «Иоанн Креститель». Но когда же Михайлов подарит всех ожидающих оригинальной картиной? Ученику К.П. Брюллова, смело, бойко и художнически приковавшему некогда Прометея к Кавказу, в своей ученической еще программе, можно подумать и о самобытном произведении... Копия г-жи Юнг с Ван Дейка. «Дети Карла I», может быть, и понравилась бы нам, если б мы не видали и так долго не любовались самим оригиналом и множеством других копий того же сюжета. Это конец (*cheval de bataille*) для всех художников, изучавших Ван Дейка, и не исключая американских. Копия Тимашевского<sup>453</sup> «Похищение Деяниры Кентавром», с Гвидо Рени, должна быть, кажется, в характере оригинала, но нам очень не нравится лошадиная часть похитителя, и потом, так как рук не дотянуло, является голубой кушачек, на котором будто бы может держаться такая массивная нимфа? Приторно! Но эта не вина копииста, разве за выбор только сюжета.

Взглянув на картины Цукколи, Анфилова<sup>454</sup>, Шарлеманя<sup>455</sup>, Кеппена<sup>456</sup> и Страшинского<sup>457</sup>, мы, кажется, закончим круг исторической живописи на нынешней выставке. Картина «Первые христиане-мученики», Цукколи, имеет в себе много достоинств по живописи, характеру лиц, по красоте некоторых головок и по ансамблю. Не знаю, почему мы долго стояли перед этой картиной и мысленно перебежали в памяти некоторые из глав истории четырех первых веков христианства Капфига<sup>458</sup>, одно из самых горячих сочинений об этой эпохе. Нас смущал только старик на первом плане: он несет и без того тяжелый крест первого христианского мученика: зачем же еще эта тяжелая драпировка? Вот в картине Анфилова: «Поклонение кресту в Колизее» драпировка легче, но мы не видим зато Колизея. За копию «Октябрь в Риме», с К.П. Брюллова, можно даже огорчиться: разве это та жемчужина, которою мы любовались за несколько лет пред сим

<sup>453</sup> Тимашевский Орест Исаакович (1822–1867) – живописец, академик ИАХ.

<sup>454</sup> Анфилов Петр Васильевич (1824–?) – живописец, пейзажист.

<sup>455</sup> Шарлемань Адольф Иосифович (1826–1901) – живописец, профессор ИАХ.

<sup>456</sup> Кеппен Константин Иванович (?–после 1895) – живописец, основатель художественной школы в Тифлисе.

<sup>457</sup> Страшинский Леонард (Вильгельм-Давид) Осипович (1828–1878) – живописец, академик ИАХ.

<sup>458</sup> Капфиг Жан-Батист Оноре Раймон (1801–1872) – французский литератор, автор популярных работ на исторические темы.

на такой же академической выставке? Шарлемань и Кеппен избрали своими сюжетами нашего богатыря-полководца, но неужели в целой его истории, в этой героической поэме, даже и после истории 1799 г. Милютин<sup>459</sup>, не нашлось двух моментов лучше тех, которые выбрали художники? Картина [Г.Г.] Чернецова «Минин в Нижнем Новгороде» – во многом неудовлетворительна. В ней нет дыхания творческого (*souffle de vie*), которое воскрешало бы нам событие, в истории нашей Руси. В другой картине Худякова<sup>460</sup> «Куликовская битва» более жизни, более живописного движения, потому может быть, что там битва... Мы не знаем, какой только момент избрал художник, начало ли битвы, или тогда, как Дмитрий Волынский<sup>461</sup> с Владимиром<sup>462</sup>, внуком Калиты<sup>463</sup>, героем этого дня, повели засаду. В последнем случае Дмитрия Донского<sup>464</sup> уже не было: он уходит прежде с поля сражения, как известно, оглушенный ударом булавы. Вообще картина Худякова кажется нам прекрасным эпизодом из Куликовской битвы, но не самою еще битвой. Картина Страшинского: «Валленштейн в Богемии» нравится всем, а это лучше всего. И в самом деле, чего в ней нет? И замечательная историческая эпоха, и громкое имя, и оригинальная архитектура, и разнообразные костюмы, и целый археологический музей тогдашних времен, и дикие сцены Валленштейнова лагеря, и патетические, как сцена дочери, умоляющей за отца. В ней даже есть небрежности хороших картин... в недописанных некоторых деталях и фигурах, в особенности в пальцах и руках. И все это под вдохновительным влиянием сердечного поэта-историка, его трилогии и истории Тридцатилетней войны. Какое обширное и тучное поле предстоит художественной деятельности г. Страшинского, особенно если он сдержит, по нашему

---

<sup>459</sup> Милютин Дмитрий Алексеевич (1816–1912) – граф, генерал-фельдмаршал, военный министр (1861–1881), военный историк. Автор пятитомного труда – «История войны России с Францией в царствование императора Павла I в 1799 году» (СПб., 1852–1853).

<sup>460</sup> Худяков Василий Григорьевич (1826–1871) – живописец, профессор ИАХ.

<sup>461</sup> Дмитрий Михайлович Боброк Волынский (?–после 1389) – князь, боярин и воевода Дмитрия Донского.

<sup>462</sup> Владимир Андреевич Храбрый (Донской) (1353–1410) – удельный князь Боровский, Серпуховской, Углицкий, полководец.

<sup>463</sup> Иван Данилович Калита (ок. 1283 или 1288–1340 или 1341) – князь Московский.

<sup>464</sup> Дмитрий I Донской (1350–1389) – князь Московский, великий князь Владимирский.

крайнему разумению, свои новые и смелые порывы классической живописью! Есть два рода порывов (*fozgue*) во всех родах и видах искусства: один, увлекаясь высокою мыслью, создавая идеал, стремится к нему мимо всех препятствий, даже препятствий рока, и достигает его – это порыв самобытный. Порыв и значение какого-нибудь Микеланджело... Другой, без мысли высокой и идеала, растрчивает свои самые колоссальные силы и средства, или сам создавая странности в искусстве, или увлекаясь странностями других. Эти порывы большею частью художников последней эпохи школы эклектической. Но мы знаем, что те, которые были посмышленее из них, возвращались на путь истины, и Делароша<sup>465</sup>, написавшего «Леди Грей», не узнаешь уже в «Наполеоне», в одном из последних его произведений, и сколько мы смеем судить об искусствах, не узнаешь к его выгоде.

Баталический род ныне беден. Взята горячая сцена из «Баш-Кадыкларского дела», но слишком уже частный случай, и то как-то не решительно. Не знаешь чья же взяла. «Делибаш<sup>466</sup> ли уже на пике, или казак без головы...» Кавказцы дерутся решительнее, да и вообще в баталических картинах сюжеты должны быть определеннее – не то битвы делаются маневрами и одни кровавые и неприятные пятна в картине обозначают только разницу. Впрочем, в картине Микешина<sup>467</sup> нам более всего нравятся направо массы драгун или линейцев, хотя, кажется, этот план немного и далек от главной сцены, и пока они подлетят, турок успеет свалить русского, что и картине неприятно...

Самые обильные роды живописи на нынешней выставке, это портретный и *tableaux de genre*. Как вообще распространилась портретная живопись в последнее время! Вспомните, как за два столетия пред сим роскошью и почетом считалось попасть в фреску которого-нибудь из художников флорентийской, ломбардской и венецианской школ. Надобно же было флорентийским купцам, которые торговали с Неаполем, подарить Альфонсу I чей-то портрет масляными красками, работы Ван Дейка; надобно же было одному из римских художников, по имени Антонелло де-Мессина<sup>468</sup>, услышать об этом чуде, которого ни вода и ничто не берет. Он поехал к Ван Дейку, вкрался ему в дружбу, выведал секрет, вернулся в Италию, в Венецию, и здесь,

<sup>465</sup> Деларош Поль (1797–1856) – французский живописец, известный своими работами на исторические сюжеты.

<sup>466</sup> Турецкий солдат, смельчак.

<sup>467</sup> Микешин Михаил Осипович (1835–1896) – скульптор, живописец, иллюстратор, академик ИАХ.

<sup>468</sup> Антонелло да Мессина (1429/31–1479) – итальянский живописец.

среди довольства, роскоши и богатства, привлекая своим новым родом живописи, переписал все современное дворянство венецианское. Вот история и масляных красок, и жи-вописи портретной в Италии, и быстрого их распространения. Один Тициан написал более двух тысяч портретов, а ныне эта цифра множится мириадами. А все условия этого рода живописи остаются одни и те же, и еще старое адажио, «не в количестве, а в качестве», – должно и к нему применяться. Портрет та же историческая картина, та же история, но об одном лице, это биография на полотне, но не по числам, т. е. не по складкам платья. При теле и его оболочке дайте душу характеру и быть человеку, не жертвуя ни в чем одним для другого; характером, например, для бархата, душой для эполет, настоящими годами и возрастом для каприза, потому только что некрасивая старуха хочет быть хорошенькой и молодиться. Тициан обыкновенно не слушался подобных прихотей, а Доменикино бросал притом кисть и палитру. Не думаем также, чтобы введение дагерротипизма в портретную живопись было полезно. У всякого мастера свои средства, а тут мастер солнце: где же угоняться за ним в подражании, да и к чему? Слава Богу, наши портретисты перестали вдаваться в прежние крайности: нет казенных бликов на носу, нет вычурных поз, нет ничего натянутого и неестественного, и портреты гг. Тютрюмова<sup>469</sup> и Горавского<sup>470</sup> выдержали бы, по нашему крайнему разумению, самую строгую классическую критику. Профессор Зарянка составляет спорный пункт между знатоками и художниками. Пусть спорят: в одной посредственности только все согласны, зато и проходят ее молчалим. Мы знаем одно, что, по крайней мере, не за что обвинять художника, который и иначе видит, и больше чем другие. И в этом случае, после художников и знатоков, лучшие судьбы, по нашему мнению, люди, которые любят писать с себя портреты, а за ними, кажется, нет недостатка в мастерской Зарянка, если только манера его не медленна и не утомительна, и для него самого, и для тех, с которых он пишет. Ничего нет ужаснее, кажется, когда портретные сеансы делаются перемежающимися пароксизмами хронической лихорадки: тогда сам переходишь в состояние пациента, а на художника смотришь, как на медика, может быть, самого отличного, но все-таки неприятного.

Tableaux de genre наводняют залы академические. Оттого ли что этот род легче, или такое уже направление? Все роды, по нашему

<sup>469</sup> Тютрюмов Никанор Леонтьевич (1821–1877) – живописец.

<sup>470</sup> Вероятно, имеется в виду Горавский Аполлинарий Гиляриевич (1833–1900) – живописец, академик ИАХ.

мнению, трудны, когда смотришь на них как следует, и исполняешь свое дело совестливо. В этом случае, «Солдаты ополченный» Тейхеля<sup>471</sup>, право, стоит иной исторической картины. Более всех понравилась нам картина Трутнева<sup>472</sup> «Крестьянин благословляет сына в ополчение». И верно, и просто, и трогательно. Группы не сбиты, и каждая фигура совершает свое дело. Очень характерно и значительно лицо сотского; много чувства в девушке: вероятно это сестра ополченного, и прекрасно заканчивает эту сцену нашего семейного крестьянского быта мальчик, играющий с кровати с котом. Нам эта картина напомнила лучшую эпоху нашего покойного Венецианова, и мы, кажется, этим сравнением не унижаем самолюбия художника. Эффектны картины обоих Сверчковых<sup>473</sup> – одного, очень верно обставленные средневековой древностью, другого – взятая из самой обыкновенной жизни и далеко не веселой. Что может быть скучнее тащиться в дилижансе, и на таких еще клячах, какие впряжены у г. [Н.Е.] Сверчкова. Всех менее, кажется, заботится об этом скучном путешествии собачка, выглядывающая из окна кареты, милый, чудный King Charles! Зная специальность г. Сверчкова, мы уверены, что эта собачка непременно портрет. Есть «Нищие» Дмитриева<sup>474</sup>, «Нищие» Егорова<sup>475</sup> и «Нищие» К. Максютова. Последний бойчее и вернее всех уловил эту проказу общества, и по преимуществу общества итальянского. «Спящая путница» Хлебовского<sup>476</sup> притворилась спящею, а не спит: мало правды. «Дворовые люди», картина Попова, была бы вполне удовлетворительна: все верно, ловко и игриво, если б не это Клод-Лорреневское<sup>477</sup> освещение, которое бывает у нас в год раз, которого мы почти никогда не видим и не помним, и которое никак не вяжется с таким простым домашним русским сюжетом. При сереньком небе и этот поваренок, и горничная, и рыбак, и мужик, что рубит дрова, – кажется, вдвое выиграли бы. От Гороневича<sup>478</sup>, ученика К. Брюллова,

<sup>471</sup> Тейхель Франц (1816–?) – живописец.

<sup>472</sup> Трутнев Иван Петрович (1827–1912) – живописец, академик и почетный вольный общник ИАХ.

<sup>473</sup> Сверчков Владимир Дмитриевич (1820?–1888) – живописец, офицер и Сверчков Николай Егорович (1817–1898) – живописец, профессор ИАХ.

<sup>474</sup> Дмитриев Дмитрий (?–после 1855) – живописец.

<sup>475</sup> Вероятно, Егоров Евдоким Алексеевич (1832–1891) – живописец, гравер.

<sup>476</sup> Хлебовский Станислав (1835–1884) – польский живописец.

<sup>477</sup> Лоррен Клод (настоящая фамилия – Желле) (1600–1682) – французский живописец и гравер.

<sup>478</sup> Гороневич Андрей Николаевич (1818–1867) – живописец, получил от ИАХ звание «назначенного».

мы ждем еще чего-нибудь дельнее его «Отдыха Бухарского каравана». Да простят нам эту смелость тона, с которым высказываем мы наши желания и ожидания. Любовь к искусству поневоле иногда заносчива. Этюд «Итальянки» Красовского<sup>479</sup> написан прекрасно, напоминает нам девушку с тамбурином Тыранова, но, к крайнему нашему прискорбию, мы не можем уничтожить в себе сомнения: полно, итальянка ли это? ... Вот у Тимашевского – «Римляне у фонтана», так уж это римлянки, без хитрости, и какие дивные римлянки!.. «Вдова» Бутковского<sup>480</sup> проникнута своим положением: грусть, скорбь на лица; но эти чувства еще сильнее отражаются и яснее разыграны на лице няни. До слез грустно смотреть на нее. Клодт (второй)<sup>481</sup> всматривается в натуру по-отцовски, и его «Финны рыбаки» тешат за настоящее и обещают прекрасное будущее. После картины Рисса – «Служба в Суздальском монастыре, по случаю открытия могилы кн. Пожарского», (где, говорили нам, будто бы много есть схожих портретов с присутствовавших при этой службе, а другого достоинства мы не заметили), доставил нам большое удовольствие г. [К.К.] Шульц своим «Сватовством столярного подмастерья». Мы невольно вспомнили Федотова, Хогарта<sup>482</sup>, которого видели не в гравюрах, а в таких же картинах, и пожелали в душе г. [К.К.] Шульцу идти далее на этом поприще, и не в одном только веселом роде и юмора, а испытать себя и в печальном, как Федотов<sup>483</sup>, как Хогарт. С вашими средствами вас станет и на контрасты драмы жизни человеческой. Пейзажная и перспективная часть тоже замечательны и разнообразны на выставке. «Сибирские виды» Кошарова<sup>484</sup> дают, кажется, верное понятие о широкой и машистой природе этого края. Нам более понравился «Вид Телецкого озера». Пейзажи Фрикке удовлетворительны, но не знаем, отчего нам все мерещатся еще его ученические программы, которые так много произвели эффекта в свое время и так много

<sup>479</sup> Красовский Герасим Николаевич (?–после 1855) – живописец, педагог.

<sup>480</sup> Бутковский Густав Яковлевич (1813–1884) – живописец, портретист, занимался также жанровыми сценами.

<sup>481</sup> Клодт Михаил Петрович (1835–1914) – живописец, академик и действительный член ИАХ.

<sup>482</sup> Хогарт Уильям (1697–1764) – английский гравер, иллюстратор, теоретик искусства.

<sup>483</sup> Федотов Павел Андреевич (1815–1852) – живописец, поэт, академик ИАХ.

<sup>484</sup> Точнее, Кошеров (Кашеров) Павел Михайлович (1824– после 1886) – живописец, почетный вольный общник ИАХ.

наобещали. Ни большой разницы, ни шага значительного вперед – мы не замечаем; нам кажется даже, что в первых пейзажах Фрикке, что в первых его задушевных знакомствах с роскошной и цветистой природой, не говорим уже, что было более теплоты и свежести, но было даже более смелости и мастерства. Упрекали только, помним мы, что они были чересчур жирны; но разве щедрость и скудость в краске, а главное, в масле, может что-нибудь значить?.. «Окрестности Петербурга» Оже<sup>485</sup>; «Вид Петербурга» Рюмина<sup>486</sup>, «Павловска» Сорокина<sup>487</sup> – могут доставить самую приятную прогулку, не трогаясь с места, и вознаградить с лихвою невозможность никуда высунуть носа с нашей милой петербургской осенью. «Вид церкви Василья Блаженного» Моисеева<sup>488</sup>, перенес нас самым приятным образом в Москву, но, напоминая этот драгоценный антик нашего зодчества, представляет его слишком уж подновленным и подчищенным. Впрочем, мы давно не бывали в Москве, а его, кажется, несколько раз в это время реставрировали. Бывают небольшие произведения, небольшие картины, которые останавливают вас и заставляют невольно призадуматься над ними, долее чем саженные полотна. Что такое, казалось бы, несколько деревьев и какой-то вид, один из тысячи видов, вами виденных; чему тут удивляться? Что вас тянет и приковывает? А есть что-то... Мы помним, как К.П. Брюллов любовался, бывало, деревьями, сучками, ветвями и пнями [М.И.] Лебедева: «Посмотрите, сколько тут жизни, выражения, силы и физиономии своего мира, мира растительного, а отчего? Оттого, что Лебедев живет с этими деревьями, чувствует жизнь этой ветви, и замирает с этим пнем. Так только и можно быть пейзажистом, а не иначе». Нам кажется, эти слова нашего незабвенного художника можно целиком применить к пейзажам Калама<sup>489</sup>, конечно, не исключая «Швейцарского вида», что теперь перед нами, и разумеет в нем редкого пейзажиста по праву, и по любви его и сочувствию к природе. «Виды» Чернецовых все те же интересные листы из бесконечного их путевого альбома. Два вида на о. Валааме, Клодта 1-го<sup>490</sup>, верны, выдержаны, сколько мы помним местность, словом, прекрасное, юное

<sup>485</sup> Оже Григорий Николаевич (1834–после 1906) – живописец, фотограф.

<sup>486</sup> Рюмин Алексей (?–после 1855) – живописец.

<sup>487</sup> Вероятно, Сорокин Василий Семенович (1833?–1918) – живописец, пейзажист.

<sup>488</sup> Моисеев Петр Иванович (?–1865) – живописец.

<sup>489</sup> Калам Александр (1810–1864) – швейцарский художник-пейзажист.

<sup>490</sup> Клодт Михаил Константинович (1833–1902) – барон, живописец, профессор и член Совета ИАХ.

начинание и, кажется, поощренное первою серебряною медалью. Но всех видов и пейзажей нет средства осмотреть, не только что оценить по своему крайнему разумению и описать посылно. Это просто бесконечная панорама, обильно и прекрасно составленная, но отходите только скорее вот от этого окошка, откуда вам виден «Рукав Дуная» К. Масальской, и стойте далее, и любуйтесь пред тем, из которого открывается «Чудная перспектива Венеции ночью», Боголюбова. Наш будущий Каналетто<sup>491</sup> восхитил нас своей воздушной перспективой. Как это легко, постепенно вяжется и делится в одно и то же время, а не раньше, не резано, не рублено, не обточено, как иногда у самого даже Каналетто. Замечают, что г. Боголюбов<sup>492</sup> соединил несколько видов в одном, и что нет точки в Венеции, с которой можно было бы видеть все, что видно в его картине. Пусть, может быть, и так, пусть это будет фантастическим пейзажем Венеции, но, сохраняя характер и верность в частях и каждой по себе местности, он верен, как художник в картине, соединив и сдвинув их с толком, вкусом и со знанием мастера.

Первым представителем морских видов все тот же г. Айвазовский. То же знание и та же душевная приязнь к морю, та же смелость и ловкость ловить моменты, когда этот старый друг вздумает рассердиться или застрадает сердечною скорбью и унынием, словом, все тот же Айвазовский, влюбленный в дивную стихию, будто бы все еще обдумывающий, как написать такую волну, чтоб захлестнула она и зрителей, и всю выставку... все тот же восторженный, эксцентрический маринист<sup>493</sup>. Сухопутный вид его «Малороссийская степь и «Чумаки» поразителен. То же море – степь, те же пловцы чумаки, на возах только... так же безгранично, без конца, сверх того еще тепло и ярко. Удивительное освещение! Если бы можно было, посредством какого-нибудь оптического процесса, раздвинуть лучи этого заходящего солнца, дать им жизненную, светящую силу, стоило бы повернуть, кажется, эту картину ко всей выставке, и, за неимением настоящего солнца, осветить ее самым удовлетворительным образом. Право, глазам больно, – так светло и ярко. «Буря» Шульмана<sup>494</sup> имеет много

---

<sup>491</sup> Канале Джованни-Антонио (1697–1768) – итальянский живописец, пейзажист, известный под именем Каналетто.

<sup>492</sup> Боголюбов Алексей Петрович (1824–1896) – живописец, профессор, член Товарищества передвижных художественных выставок.

<sup>493</sup> Писатель морских видов. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>494</sup> Шульман Владимир Карлович (1814–1872) – живописец, почетный вольный общник ИАХ.

достоинств, зато «Синоп»... После Нахимова<sup>495</sup> ему еще досталось! По акварельной части нам более всего понравилось «Прогулка верхом», работа Пиратского<sup>496</sup>. С большим вкусом и без притязания, не водяно, но и не зализо. Из пастельных работ «Мария Магдалина» копия с [А.А.] Иванова<sup>497</sup>, г-жи Лобри, каждый раз как мы были на выставке, напоминала о себе, и каждый раз с возрастающим удовольствием мы возвращались к ней. Все-таки карандаш, но он исчезает и кажется масляными красками, особенно, если всмотришься в волосы; да и что за дивная голова вообще, какой прекрасный выбор!

Цветы, плоды и овощи не удовлетворительны на нынешней выставке, в особенности арбузы, дряблые и не сочные... А цветы г. Сатори<sup>498</sup>, может быть, и хороши, но, побывав в обоих полушариях и насмотревшись вдоволь и на тропическую флору, – таких мы не видали или не узнали в его букете.

Гравюрный род представляет слишком малую добычу, может быть, даже и для любителя этого искусства. Гравюры нынешней выставки мы пройдем лучше молчанием, не поднимая археологического хлама о предметах, за которые мы давно уже ратовали и небезуспешно<sup>499</sup>.

Перейдем к архитектуре и скульптуре. *Великокняжеский загородный дворец, Академия художеств, Почтамт в столице и казармы* – вот предметы архитектурских проектов на нынешней выставке. Надобно очень хорошо понимать искусство зодчества, чтоб в чертеже оценить уже все его достоинства. Знаем одно, что задачи нынешних проектов представляют выгодный случай развиться всеми средствами и гениальному, и смышленому, и благонадежному архитектору. В ученических программах мы не встретили ни одного блистательного акварелиста, как бывало прежде, да оно, может быть, и к лучшему. Загородные дворцы, академии и храмы в рисунках могут казаться самыми совершенными архитектурными фантазиями, пред которыми фантазии Пиранези<sup>500</sup> делаются даже прозаическими; но кто знает, соблюдены ли там самые необходимые требования строительного

---

<sup>495</sup> Нахимов Павел Степанович (1802–1855) – адмирал.

<sup>496</sup> Пиратский Карл Карлович (1813–1871) – живописец, баталист.

<sup>497</sup> Иванов Александр Андреевич (1806–1858) – живописец, академик ИАХ.

<sup>498</sup> Сатори Иосиф Август (1803–1868) – живописец, мастер натюрморта.

<sup>499</sup> Смотри статью о г. Уткине. Отечественные Записки, первый год их издания. *Примечание П.П. Каменского.*

<sup>500</sup> Вероятно, Пиранези Джованни-Баттиста (1720–1778) – гравер, рисовальщик, архитектор, реставратор.

искусства? За этими прекрасными фасадами, в этих прекрасных планах, разрезах вдоль и поперек, есть ли печи, например, указано ли место для них? Мы убеждены в одном, что, трудясь несколько лет по какому-нибудь роду искусства, работая по несколько месяцев над каким-нибудь проектом, приобретаем сами к себе уважение, неразлучное с любовью к искусству, и на этом основании мы уверены, что проекты Каминского<sup>501</sup>, Рахау<sup>502</sup>, Щедрина<sup>503</sup>, Кольмана<sup>504</sup>, Тихобразова<sup>505</sup>, Марселя<sup>506</sup>, Винтергальтера<sup>507</sup>, Штрома<sup>508</sup> и других представляют нам последствия самой совестливой проективной деятельности архитекторской, а вновь произведенных профессоров Петцольда<sup>509</sup> и Скаржинского<sup>510</sup>, даже и совершенно безукоризненной. Проект архитекторский все еще сухая, алгебраическая задача, где слишком много неизвестных, и по одной известной, т. е. такой-то прожектор архитектор, трудно еще составить уравнение... Взглянем на род искусства, где не нужно математики, где нужны только глаз и чувство, не без врожденного, математического смысла, конечно. Взглянем на скульптуру. Барельеф Штрома<sup>511</sup> «Иосиф, проданный братьями», поразил нас своею экспрессией; за нее, кажется, художник получил первую золотую медаль. Все, что мы сказали об ученических программах по исторической живописи, относительно к костюму и к couleur locale, повторяется в тех же изящных формах и в барельефе Штрома. Для собственного нашего убеждения мы невольно прибегаем

---

<sup>501</sup> Каминский Александр Степанович (1829–1897) – архитектор.

<sup>502</sup> Рахау Карл Карлович (1830–1880) – архитектор, профессор и член Совета ИАХ.

<sup>503</sup> Щедрин Александр Аполлонович (1832–1892) – архитектор, академик ИАХ.

<sup>504</sup> Кольман Карл Карлович (1831–1889) – архитектор, профессор ИАХ.

<sup>505</sup> Тихобразов Абрам Иванович (1825–1897) – архитектор, профессор ИАХ.

<sup>506</sup> Марсель Герман (?-после 1857) – архитектор, академик ИАХ.

<sup>507</sup> Винтергальтер Георгий-Иван Иванович (1822–1894) – архитектор, академик ИАХ.

<sup>508</sup> Штром Иван Васильевич (1823–1887) – архитектор, профессор ИАХ.

<sup>509</sup> Петцольд Август Вильгельм Фридрихович (1823–1891) – архитектор, профессор ИАХ.

<sup>510</sup> Скаржинский (Скуржинский) Ксаверий Алоизиевич (1819–1875) – архитектор, академик ИАХ.

<sup>511</sup> Штром Николай Васильевич (1828–после 1883) – скульптор, академик ИАХ, в 1855 году его работа «Братья продают Иосифа» была удостоена первой золотой медали.

к сравнению, и барельеф Штрома напоминает нам юную эпоху нашего даровитого скульптора Терebeneва<sup>512</sup>, его барельеф, за который он тоже, кажется, получил золотую медаль, и который висит и поныне в одном из коридоров академических, с чрезвычайно экспрессивным стариком. «Русский, защищающий болгара» Фадеева<sup>513</sup> вылеплен совестливо; «Терм» Подозерова<sup>514</sup>, еще окончательнее, а в некоторых местах тронут даже мастерски. Великое дело истинный мастер, и как чуешь и видишь его. В каждом ударе кисти, в каждом движении стеки, в каждом звуке, в каждом слове он тот же истинный мастер. От первого момента до последнего его художественной деятельности нет ни упадка, ни ослабления, даже временного, а напротив постоянный и разительный нарост и в идеях, и в их олицетворении. Пименов<sup>515</sup> начал прекрасным произведением свое скульптурное поприще, и, кажется, не ослабел в новых, украшающих нынешнюю выставку...

Вряд ли и завистливая критика найдет в чем-нибудь упрекнуть и сочинение, и расположение, и лепку его. Какое достоинство в обоих изображениях Иисуса Христа! Как характерны летящие пророки в преображении, а в ангеле, его движении, его экспрессии – вы видите в них, вы читаете и разумеете совершающееся... Но всего более поражает нас полет фигур. Ни гипс, ни медь не задержит его, все летит, летит легко, естественно, летит каждая складка драпировки, и как смело и машисто раскинуты эти складки! В своих моделях для фонтанов и других будущих предназначений в больших размерах, Пименов и поучителен, и научен. В модели «Ян-Усмович» вся история славяно-норманская, с ее богатырями, русалками, одинами, с ее мифологиею и демонологиею пронеслась в памяти для нас, и надобно еще заметить, что все эти русалки и богатыри, быв верны своему характеру, верны в то же время и натуре: женщина – так женщина, богатырь – так богатырь, что, кажется, составляет главное и в скульптуре, и в искусствах вообще. Каждый недюжинный художник, с сознанием своего достоинства, с гордою душой в энергическом и красивом теле, не может не отражаться своею изящною личностью в своих художественных произведениях, особенно если эта личность вяжется с характером избираемых ею сюжетов. И мы очень ясно

<sup>512</sup> Вероятно, Терebeneв Александр Иванович (1815–1859) – скульптор, академик ИАХ.

<sup>513</sup> Фадеев Василий (?–после 1854) – скульптор.

<sup>514</sup> Подозеров Иван Иванович (1835–1899) – скульптор, профессор ИАХ.

<sup>515</sup> Пименов Николай Степанович (1812–1864) – скульптор, профессор ИАХ.

понимаем, отчего «Ермак» Пименова так верно почувствован, и так грозно поставлен; отчего так много величия в «Александре Невском» и во «Владимире», с совершенным отсутствием всякой театральности. Да и что такое театральное в этом случае? Разве Каратыгин<sup>516</sup> не был пластичен до ногтя, когда не рисовался, а входил настоящим образом в характер роли Ляпунова или гладиатора? Кто же из скульпторов отказался бы тогда лепить с него героя русского или потешного бойца римского?.. Аллегии: *С.-Петербурга* и *Москвы* замечательны по сочинению, по артистическому сочетанию исторических фактов, по расчету, по изобретению и находчивости, но скоро ли мы увидим все это в настоящих величественных размерах и на месте их предназначения? «Большому кораблю большое плаванье», – говорит русская пословица. Мы прибавим только – необходимо. «Четыре возраста жизни» Гюлиона, из обожженной глины. Право, мы не поняли, отчего это четыре возраста жизни. Впрочем, очень ловко и со вкусом вылеплено. «Статуэтки» и группы Ковшенкова<sup>517</sup>, с тем же достоинством в скульптурном отношении, гораздо проще, понятнее и занимательнее по своим патриотическим сюжетам. Чтоб не пропустить ничего замечательного, назовем еще работу Стребулаева<sup>518</sup>, голову из дерева, чрезвычайно изящно и отчетливо вырезанную, и мозаику Юневича<sup>519</sup>, о которой забыли упомянуть в своем месте, но которая так утешительно пророчит нам будущие успехи вновь водворившегося у нас мозаического искусства. Превосходно заканчивает и скульптурный род, и вообще всю нынешнюю выставку колоссальный бюст блаженной памяти государя императора Николая I, работы графа Толстого. В течение тридцати лет весь наш художественный мир жил и одушевлялся мановениями воли в Бозе почивающего монарха. Любовь к искусствам и щедрое их поощрение не будут забыты в страницах его истории, и эта выставка – как бы живой, намогильный памятник этой любви и щедрости, а этот бюст живой созерцатель своего высокого подвига.

---

<sup>516</sup> Каратыгин Василий Андреевич (1802–1853) – актер Александринского театра в Петербурге.

<sup>517</sup> Ковшенков Иван Федорович (1824–1898) – скульптор, академик ИАХ.

<sup>518</sup> Стребулаев (?–после 1855) – скульптор.

<sup>519</sup> Юневич Казимир Давыдович (?–после 1873) – живописец, мозаичист, фотограф.

## Именной указатель

- Авнатомов (Авнотомов, Овнатанян) Аг.М. 171  
Авнатомов (Авнотомов, Овнатанян) Ак.М. 171  
Агриппина Младшая 72  
Адамс 120  
Адт, специалист по папье-маше 125  
Айвазовский И.К. 19, 26, 51–53, 55, 167, 201  
Албини 121  
Александр II, рос. имп. 120  
Александр Македонский 124  
Александр Невский, кн. 86, 91, 186, 187, 205  
Александр I, рос. имп. 70, 74, 91, 94, 124, 140, 142  
Александра Федоровна, рос. имп. 94, 95, 119, 127  
Алквиад 135  
Алеферовская А.П. 121  
Алфераки А.Д. 172  
Альбани Ф. 48  
Альбрехт VII Австрийский, штатгальтер 131  
Альфонс I 196  
Амалия Гессенская, ланграфиня 112  
Амбаров Я. 81  
Аммиан Марцеллин 181  
Андре Ж.-Б. 147  
Антонелло да Мессина 196  
Антонов С.А. 170  
Анфилов П.В. 194  
Апраксин В.С. 120  
Апулей 29, 30, 32, 104, 151, 152, 154  
Аракчеев А.А. 86, 87, 116, 119, 187  
Аристарх Самосский 185  
Архимед 124  
Ахвердов Н.И. 119  
Ахвердов Ф.И. 119  
Ахвердова (урожд. Меллер) Е.Б. 119  
Баженов (Бажанов) П.И. 125  
Байрон Д.Г. 73  
Балашов А.Д. 119  
Бальдини Б. 110, 111  
Бандинелли см. Баччо Бандинелли (наст. имя – Брандини Б.)  
Баранов В.В. 118, 121  
Баранов Д.О. 120  
Барберини 65  
Барклай де Толли М.Б. 25, 125, 179  
Басин П.В. 20, 61, 165, 188  
Бассано Я. 164  
Баумгартен К.И. 120  
Бахарева Г.В. 5  
Бахтурин К.А. 44  
Баччо Бандинелли (наст. имя – Брандини Б.) 191  
Безбородко И.А. 125  
Белинский В.Г. 6, 9, 10  
Беллини Д. 193  
Беллори 29, 151  
Беляев А.Н. 172  
Беляев Н.С. 5, 27  
Бенкендорф А.Х. 87, 95, 187

- Бервик Ш.К. 113–115  
 Берлинский 56  
 Бернардский (Бернадский) Е.Е. 175  
 Бестужев-Марлинский А.А. 6–9, 157, 168  
 Бианки Ц. 172  
 Блюхер Г.-Л. 178  
 Богданович И.Ф. 11, 15, 28, 30, 105, 151  
 Боголюбов А.П. 26, 201  
 Болоњи И.(Ж.) 120  
 Болсверт Б. 111  
 Болсверт С.-А. 111  
 Бонами де Бельфонтен Ш.О.Ж.-Б.Л.Ж. 167  
 Борисполец (Бориспольц) П.Т. 165, 168  
 Боровиковский В.Л. 116  
 Боуссард Ж.Ф. 16  
 Брант (Рубенс) И. 132  
 Брипе, арх. 173  
 Бруни Ф.А. 19, 28, 48, 49, 164, 166, 191  
 Брунуа И. 131  
 Брюллов А.П. 12, 97, 127, 128, 172  
 Брюллов К.П. 8, 17, 18, 26, 28, 35–41, 43, 52, 56–58, 60, 73, 98, 101, 147, 164, 172, 188, 192, 194, 198, 200  
 Будкин Ф.О. 172  
 Булгарин Ф.В. 8, 9  
 Бурдин Н.А. 170, 171, 174  
 Бутковский Г.Я. 199  
 Бутовский 121  
 Бутовская 121  
 Буяльский И.В. 116  
 Бьенеме Л. 11, 104, 105  
  
 Вагенхайм М. 171  
 Вазари Д. 110  
 Валленштейн А. фон 195  
 Вальпреде (Вальпред) И.О. 173  
  
 Ван Дейк А. 57, 103, 117, 161, 194, 196  
 Вандам, ген. 167  
 Ваннуччи П. (прозв. Перуджино) 134  
 Варнек А.Г. 12–15, 109, 116, 118–122  
 Василевский А.А. 69  
 Васильев, живоп. 171  
 Васильев А.Я. 167  
 Васильев М.В. 189, 190  
 Васильчикова К.Л. 121  
 Васильчикова Т.В. 121  
 Васменов 168  
 Вейдеман 189, 190  
 Величко 87, 187  
 Вен ван О. (прозванный Вениус) 130, 135  
 Венецианов А.Г. 54, 122, 198  
 Верне П. 167  
 Верне Э.-Ж.-О. 19, 44–46, 190  
 Веронезе П. 164  
 Виаль, живоп. 165, 169, 172  
 Виас 116  
 Виллевальде Б. (Г.) П. 167  
 Вилль П.-А. 113  
 Вильгиамс, живоп. 169  
 Вилькен Л.-Г. 166  
 Винкельман И.-Й. 29, 65, 122, 151  
 Винтергальтер Г.-И.И. 203  
 Винтергальтер Ф.К. 171  
 Винченцо I Гонзага, герц. Мантуи и Монферрата 130  
 Висконти П.-Э. 57  
 Витали И.П. 172  
 Витковский А.В. 171  
 Владимир Андреевич Храбрый (Донской), кн. 195  
 Владимир I Святославич, вел. кн. 90, 150, 205  
 Волков А.М. 192  
 Волконский М.К. 165

- Вонлярлярский В.А. 62  
 Воробьев М.Н. 12, 19, 50–52, 81, 92, 94, 167  
 Воробьев П.М. 170  
 Воробьев С.М. 22, 51, 98, 99  
 Воронихин А.Н. 125  
 Воронцов М.С. 95  
 Востоков А.Х. 122  
 Врангель 60, 61, 172  
 Вуллетт У. 113
- Габерцеттель И.И. 165  
 Гайдн Ф.Й. 104  
 Галактионов С.Ф. 175  
 Гальберг С.И. 21, 25, 62, 70–73, 75, 163, 172, 175–177  
 Гамалей П.Я. 116  
 Гамбургер И.И. 177  
 Ган С.-Г.Г. 173  
 Ган Э.(Е.)Л. 173  
 Гаревая (Клейнмихель) 120  
 Гатто Н.-М. 144, 147  
 Гау В.И. 172, 174  
 Гверчино (Джованни Франческо Барбьери) 62  
 Ге Н.Н. 26, 189  
 Гевертц 133  
 Гедеонов А.М. 9  
 Генрих IV, фр. кор. 132  
 Герман, ск. 77, 128  
 Герцен А.И. 6  
 Гесиод 28  
 Гете И.В. фон 65  
 Гиппиус 60  
 Гиппократ 124  
 Глинка М.И. 8  
 Глуховской, живоп. 170  
 Глушков И.Л. 169  
 Гнедич Н.И. 190  
 Гоголь Н.В. 191  
 Голицын, кн. 87, 187  
 Голицын А.Н. 57, 119
- Голицын Д.В. 121  
 Голицына Н.П. 120, 121  
 Голицына Т.В. 121  
 Голц 111  
 Гольпейн Г. 165, 169, 172  
 Гомер 15, 28, 44, 81, 116, 190  
 Горавский А.Г. 197  
 Гораций Квинт Флакк 44  
 Горецкий Ф.А. 174  
 Горностаев А.М. 22, 97  
 Горонович А.Н. 198  
 Грей Д. 196  
 Гренье Ф. 106, 108, 109  
 Григорович В.И. 5, 16, 19, 121, 166  
 Григорович К.В. 165  
 Губарев П.К. 43, 101  
 Гурко, полк. 120  
 Гурко, супруга полк. 120  
 Гурьев 121  
 Гюден Т.-Ж.-А. 53, 168  
 Гюлион, ск. 205
- Давид Д'Анже П.Ж. 145  
 Давиньон А.(А.)Я. 174  
 Давыдов см. Орлов-Давыдов В.П.  
 Дасси Ж.-Ж. 164  
 Деладвез (Де-Ладвез) С.Ф. 43, 101  
 Деларош П. 196  
 Делла-белла см. Стефано делла-Белла  
 Демадриль, гравер 175  
 Демидов А.Н. 116  
 Демидов В.К.(К.) 43, 44, 165  
 Демидова А. 57  
 Демосфен 124  
 Демут-Малиновский В.И. 12, 15, 109, 123, 141  
 Депрерадович Н.И. 119  
 Дерекер 175  
 Державин Г.Р. 25, 69, 116, 161, 175–178

- Джованни-Баттиста ди-Якопо ди-Гаспаре деи Росси (прозв. Россо-Фьорентино) 193
- Дмитриев А. 124, 125
- Дмитриев Д. 198
- Дмитрий I Донской, кн. Московский, вел. кн. Владимирский 90, 195
- Дмитрий Михайлович Боборок Волынский, кн. 195
- Доменикино (Доменико Ц.) 5, 17, 35, 36, 57, 73, 165, 197
- Дондуков-Корсаков Н.И. 121
- Дорогов А.М. 171
- Дубовицкая Н.А. 168
- Дузи К. 164, 169, 172, 192
- Дюкорне Л.Ж. 164
- Дюпре О. 144, 147
- Дюрер А. 110, 111
- Евсевий Кесарийский 181
- Егоров А.Е. 12, 15, 19, 48, 81–86, 141, 179–189
- Егоров Е.А. 198
- Екатерина II Алексеевна, рос. имп. 21, 71, 72, 92, 95, 116, 176
- Екимов (Якимов, Акимов) В.П. 124
- Елизавета Алексеевна, рос. имп. 62, 183
- Ермак Тимофеевич 43, 44, 205
- Ермилов А. 171
- Ермолов А.П. 167
- Жак Т.-Ж.-Н. 22, 77
- Жарков П.П. 169, 170
- Жданов С. 168
- Желязевич Р.А. 174
- Жерен И.И. 171
- Живаго С.А. 62, 164, 169, 172
- Жуковский В.А. 116
- Жуковский К.К. 43
- Жуковский Р.К. 171
- Завьялов Ф.С. 188
- Замараев, куп. 122
- Заметт 167
- Заряно С.К. 101, 197
- Захаров И.С. 120
- Зеленский А.(А.)А. 165, 172
- Зельгейм В.(В.)Ф. 167
- Зиген Л. фон 112
- Зиндменг, арх. 173
- Злобин В.А. 120
- Зубова Н.А. 172
- Иван Данилович Калита, кн. Московский 195
- Иванов, коллекционер 122
- Иванов, формов. мастер 122
- Иванов А.А. 202
- Иванов А.И. 141
- Иванов Ант.А. 21, 67, 68, 172, 179
- Иванов (Иванов-Голубой) Ант.И. 168
- Иванов Г.М. 173
- Игин Ф.И. 171
- Иголкин, куп. 19, 48, 87, 88
- Изабелла Клара Евгения, исп. инфанта, правительница Испанских Нидерландов 131, 132
- Иков П.П. 189
- Иппократ см. Гиппократ
- Каверин, сенат. 120
- Казарский А.И. 80, 148
- Калам А. 200
- Калло Ж. 111
- Каменецкий О.К. 119
- Каменская М.Ф. 6–9
- Каменский-Зердич А. 193
- Каминский А.С. 203
- Камуччини В. 183
- Канале Д.-А. 201
- Каневский (Каниевский) К.Я. (И.-К.К.) 165
- Канова А. 30, 72, 104, 116, 151, 177, 183

Капков Я.Ф. 166, 171  
 Каподистрия А. 87, 187  
 Капфиг Ж.-Б. О. Р. 194  
 Караваджо (Меризи да) М. 184  
 Карамзин Н.М. 116, 172, 178  
 Каратыгин В.А. 205  
 Карло Регинальд Урсельский, аббат  
 Жамблу (Abbe Gembloux) 133  
 Карл XII, швед. кор. 88  
 Карл I, англ. кор. 194  
 Карраччи А. 184  
 Карруччи (прозванный Понтормо)  
 Я. 193  
 Кашенко И.З. 122  
 Келлер Е.Е. 140, 141  
 Келлер (Келлер-Вилианди) И.П.  
 191  
 Кепинг, живоп. 167  
 Кеппен К.И. 194, 195  
 Киль А.И. 120  
 Киль, супр. А.И. Киля 120  
 Кино Ф. 30  
 Кипренский О.А. 147, 191  
 Клавдий, рим. имп. 72  
 Кларк М.Е. 124, 125  
 Климченко (Климченков) К.М. 21,  
 25, 67, 69, 103, 172, 175, 177, 178  
 Клодт М.К. 200  
 Клодт М.П. 199  
 Клодт П.К. 22, 75, 76, 177  
 Клюндер А.И. 169  
 Княжнин Б.Я. 119  
 Ковшенков И.Ф. 205  
 Козлов А.А. 101  
 Козловский М.И. 25  
 Колокольников А.Я. 170  
 Колокольникова В.А. 170  
 Кольман К.К. 203  
 Коми, живоп. 172  
 Коновницын П.П. 119  
 Константин Николаевич, вел. кн.  
 116  
 Константин I Великий, рим. имп.  
 181, 187  
 Кордентг, живоп. 172  
 Корицкий А.О. 166  
 Корнель П. 30, 75  
 Корреджо (Аллегри) А. 57, 62, 90,  
 184  
 Корсаков А.И. 121, 122  
 Корсаков А.Н. 119  
 Костенецкий Я.И. 6  
 Коцебу А.Е. 167  
 Кошеров (Кашеров) П.М. 199  
 Краевский А.А. 8  
 Кракау А.И. 96, 97  
 Крамп (Крамн) Х. 173  
 Красовский Г.Н. 199  
 Круг Ф.И. 140, 141  
 Круглова В.А. 13  
 Круговихин К.В. 168  
 Крылов И.А. 116  
 Ксенофонт 76  
 Кудинов А.С. 174  
 Кузнецова Э.В. 13  
 Кукевич К.Ф. 101  
 Кукольник Н.В. 5, 8, 11, 16, 56  
 Кур Ж.-Д. 57-60, 169, 172  
 Куракин А.Б. 116  
 Кусов Н.И. 87, 121, 122, 187  
 Кусова Е.Н. 121  
 Куторга С.С. 78  
 Кутузов М.И. 25, 178  
 Кутузов П.В. 119  
 Кушелев-Безбородко А.Г. 125  
 Лавель, гравер 175  
 Лавров Н.А. 171  
 Ладюрнер А.И. 54, 166  
 Лангваген (Ландгваген) В.(В.)Я. 97  
 Ланжерон А.Ф. 119, 121  
 Ланская В.И. 120  
 Лафонтен Ж. де 30, 151  
 Лебедев, живоп. 170

- Лебедев М.И. 23, 99, 200  
 Лебедянец П.И. 171  
 Ле-брён 111  
 Лев X, папа рим. 193  
 Ле-Клер 111  
 Ле-Крерк см. Ле-Клер  
 Лейтон Я.И. 116  
 Лемер Ф.О. 22, 77  
 Леонардо да Винчи 18, 136, 191, 192  
 Лермонтов М.Ю. 6, 62  
 Лжедмитрий I 116  
 Либаний 183  
 Ливен, полк. 116  
 Лиль М. де 130  
 Линьков Е. 168  
 Липин И.И. 171  
 Липинский К.И. 60  
 Лисенок М. 172  
 Лобри, живоп. 202  
 Ломакин (Ламакин) М. 55  
 Ломоносов М.В. 116, 179  
 Лоренс Т. 60  
 Лоррен К. (наст. фам. Желле) 198  
 Луи-Филипп I, фр. кор. 164  
 Лукин Д.А. 181  
 Людовик IX Святой, фр. кор. 98  
 Людовик XIII, фр. кор. 147  
 Ляпунов П.П. 205
- Майков Н.А. 166, 192  
 Макаров И.К. 170, 171  
 Максимов А.М. 170  
 Максимова-Пономарева 170  
 Максютов К. 198  
 Малов М.Я. 6  
 Мантенья А. 111  
 Мария Медичи, фр. кор. 132  
 Мария Николаевна, вел. кн. 116, 164, 174  
 Мария I (Мария Стюарт), кор. Шотландии 8, 188  
 Мария Федоровна, рос. имп. 125
- Маркезини Ф. 173  
 Марков, ген.-майор 120  
 Марков А.Т. 62, 165, 188  
 Марсель Г. 203  
 Мартин Д. 47  
 Маргос И.П. 121, 141, 179  
 Мартынов Д.Н. 189, 190  
 Марушина Г.А. 143  
 Масалов 87, 187  
 Масальская К. 201  
 Маффей 29, 151  
 Мейер И.-Х.-Л. 168  
 Меккенем ван И. 110  
 Менгс А.Р. 116  
 Менелас А.А. 124  
 Менсбир, коммерсант 106  
 Менцов Н. 148  
 Меншиков А.С. 95  
 Мерзляков Я.И. 171  
 Меттерних К. фон 142, 143  
 Мещерская С.С. 119  
 Микеланджело Б. 39, 138, 191, 193, 196  
 Микешин М.О. 26, 196  
 Милорадович, гр. 87, 187  
 Мильгаузен Ф.К. 120  
 Милютин Д.А. 195  
 Минин К. 195  
 Михаил, митропол. Петерб. и Новгород. 116, 119  
 Михаил Павлович, вел. кн. 124, 166  
 Михаил Федорович, рус. царь 90  
 Михайлов, живоп. 170  
 Михайлов Г.К. 42, 166, 193, 194  
 Мнишек М.Ю. 116  
 Моисеев П.И. 200  
 Мокрицкий А.Н. 43, 44  
 Молдавский К.А. 58, 60, 188, 192  
 Моллер Ф.А. 171  
 Мольер (Поклен Ж.-Б.) 30, 151  
 Монферран (О.-Р.) А.А. 125  
 Мордвинов Н.С. 119

Мослеченин, арх. 174  
 Мохов М.А. 170  
 Моцарт В.А. 104  
 Муравьев М.Н. 116  
 Муравьев Н.А. 116  
 Мурильо Б.-Э. 62, 184, 194  
 Мусин-Пушкин В.А. 57  
 Мюллер И.-Г. 116  
 Мягков Т.Е. 171  
 Мясоедов А.П. 169

Навуходоносор 47  
 Надеждин Н.И. 7, 8  
 Наполеон I, фр. имп. 12, 95, 106–108, 139, 142, 147, 196  
 Наумов А.Е. 121  
 Нахимов П.С. 202  
 Нерон, рим. имп. 72  
 Нерсисян С.А. 167  
 Нестеренко Г.И. 166  
 Нефф Т.А. 192, 193  
 Низовцев А.И. 173  
 Николай I, рос. имп. 27, 94, 119, 205  
 Нилов П.А. 120, 122  
 Новосильцева Е.В. 95  
 Норт ван А. 130, 135

Огер де 120  
 Одоевские 8  
 Одран 111  
 Одран Ж. 113  
 Оже Г.Н. 200  
 Озеров 91  
 Оленин А.Н. 5, 42, 116, 119  
 Оленина Е.М. 119  
 Орлов И.П. 166, 170, 172  
 Орлов П.Н. 101  
 Орлов-Давыдов В.П. 57  
 Орловский Б.И. 21, 25, 70, 73–75, 172

Павел I 92, 125, 195  
 Павсаний 66

Палладио (ди Пьетро) А. 164  
 Панаев И.И. 7  
 Папильйон 110  
 Пеликан В.В. 57  
 Перикл 30, 31, 152, 153  
 Пермезан 111  
 Перовский А.А. 56  
 Петр I, рос. имп. 76  
 Петровский П.С. 42, 166  
 Петцольд А.В.Ф. 203  
 Пиано 55  
 Пилат Понтий 90, 172  
 Пименов Н.С. 26, 204, 205  
 Пиранези Д.-Б. 202  
 Пиратский К.К. 202  
 Писарев А.А. 5  
 Пихлер Л. 144  
 Платон 32, 64, 76, 116, 136, 154  
 Плешанов П.Ф. 189, 190  
 Плюшар Е.А. 60  
 Подозеров И.И. 204  
 Пожарский Д.М. 90, 199  
 Полторацкая (урожд. Бакунина) Е.П. 62, 86, 187  
 Помпео 55  
 Пономарев Ф.П. 81, 173  
 Попов 171, 198  
 Порселло, живоп. 169  
 Потоцкий И.О. 120  
 Потоцкий С.О. 120  
 Пракситель 21, 66  
 Прейс Г.-Г.А. 173  
 Принцева Г.А. 13  
 Прокофьев И.П. 141  
 Прост Д.Л. 39  
 Пуссен Н. 183  
 Пушкин А.С. 62, 116, 158  
 Пушкин Л.С. 120  
 Пьомбо С. дель 193

Раев В.Е. 47  
 Раевский Н.Н. 167

- Раймонди М. 111  
 Рамазанов Н.А. 5, 21, 23, 25, 65–67, 70, 78, 102, 172, 175, 177  
 Рафаэль С. 30, 37, 39, 62, 71, 78, 103, 104, 131, 134, 136, 151, 165, 166  
 Рахау И.К. 173  
 Рахау К.К. 203  
 Рашетт (Ришет) Я.И. (Ж.-Д.) 25, 177  
 Резанов А.И. 22, 96, 97  
 Реймерс И.И. 78, 79  
 Реймерс К.И. 22, 97  
 Рейнольдс Д. 56, 60  
 Рейтблат А.И. 8, 9  
 Рембрандт ван Рейн 57, 60, 111  
 Рени Г. 62, 194  
 Рикорд П.И. 116  
 Рисс Ф.Н. 193  
 Робертсон К. 60  
 Робусти (Тинторетто) Я. 164  
 Роза С. 111  
 Розенцвейг К.Ф. 116  
 Роллер А.-Л. 174  
 Романо Д. 131  
 Росси К.И. 124, 125  
 Ростопчин Ф.В. 92  
 Рубенс А. 133  
 Рубенс И. 130  
 Рубенс П.П. 16, 37, 39, 43, 57, 103, 111, 117, 129–133, 161  
 Рубенс Ф. 133  
 Рубенс Я. 130  
 Рубио Л. 169  
 Румянцев С.П. 92  
 Румянцев-Задунайский П.А. 92  
 Рюмин А. 200  
  
 Савельев Д.С. 172  
 Садовников В.С. 98  
 Салтыкова Е.П. 57  
 Сарычев Г.А. 116  
 Сатори И. 202  
 Сведенборг Э. 33, 155  
 Сверчков В.Д. 198  
 Сверчков Н.Е. 198  
 Свиньин П.П. 122  
 Сегерс Г.-П. 112  
 Семенова Е.С. 116  
 Семечкин П.П. 171  
 Сен-При Ф.-Э. 119  
 Сен-При Э.Ф. 167  
 Сен-Приэст К.Ф. 119  
 Сенковский О.И. 8  
 Серафим, митропол. Петерб. и Новгород. 119  
 Серебряков В.А. 62  
 Серяков, ск. 173  
 Сестренцевич-Богущ С. 119  
 Симонсен 53  
 Скаржинский (Скуржинский) К.А. 203  
 Скобелев И.Н. 167  
 Скотт В. 161  
 Скотти М.И. 169  
 Славянский Ф.М. 168, 174  
 Слатвинский Я.И. 120  
 Смит Д. 113  
 Сократ 76, 116, 121, 164  
 Солдаткин П.И. 191  
 Солнцев Е.Г. 168  
 Сорока Г.В. 54  
 Сорокин В.С. 200  
 Сорокин Е.С. 165  
 Ставассер П.А. 20, 21, 62, 63, 67, 70, 103, 172  
 Стасов В.П. 12, 124, 127  
 Стерлиговы 10  
 Стернин Г.Ю. 10  
 Стефан Баторий, пол. кор. 166  
 Стефано делла-Белла 111  
 Страшинский Л.(В.-Д.) 194, 195  
 Стребулаев 205  
 Строганов, гр. 121  
 Строганов А.П. 120  
 Строганов А.С. 91, 119

- Строганова (урожд. Голицына) С.В. 121  
Струтт 110  
Ступин А.В. 122  
Суворов А.А. 10  
Суворов А.В. 25, 92, 116, 179  
Сусанин И. 192  
Суходольский Я.(Я.) 45, 166  
Сципион Африканский 116  
Сывороткина 121
- Таваэт К. 121  
Тейхель Ф. 198  
Тенерани П. 11, 104, 105  
Теребенев А.И. 204  
Тимашевский О.И. 194, 199  
Тимм В.Ф. 101  
Тинторетто см. Робусти (Тинторетто) Я.  
Тиолье Н.-П. 144, 147  
Тиртей 44  
Тихобразов А.И. 203  
Тихобразов Н.И. 170  
Тициан В. 40, 57, 71, 132, 164, 184, 197  
Толстой Ф.П. 7, 8, 10–13, 15, 28, 29, 31, 34, 79, 81, 116, 138–140, 142, 148–150, 152, 156–158, 172, 205  
Томаринский (Тамаринский) П.А. 43  
Томмазо ди-Антонио (прозв. Фини-гуэрра) 110  
Тон К.А. 174  
Торвальдсен Б. 74, 177  
Тоски П. 14, 115  
Травин А.И. 172  
Трифон Афинский 29, 151  
Троду А.-Э.-А. 22, 77, 78  
Тропинин В.А. 172  
Трутнев И.П. 198  
Турчин В.С. 13  
Тыранов А.В. 20, 58–60, 172, 199  
Тютрюмов Н.Л. 197
- Уваров Д.П. 120  
Уваров И.А. 121  
Уваров С.С. 116  
Уварова (урожд. Горчакова) Е.В. 120  
Уварова П.И. 121  
Угрюмов Г.И. 141  
Урусова Е.И. 120  
Уткин Н.И. 12–15, 109, 110, 114–116, 148, 175, 202  
Ухтомский К.А. 174
- Фабий Плансиад Фульгенс см. Фульгенций Фабиус Плансиад  
Фаддеев В. 204  
Фалес 116  
Фальк (Фалк) А. 81  
Фальконе Э.М. 76  
Федоров Д.А. 171  
Федотов П.А. 199  
Фейген Е.И. 122  
Фейсткорн, живопр. 171  
Ферстейг 62  
Фидий 21  
Фикельмон А.-Е.К. 57  
Фикельмон К. 57  
Филипп II, исп. кор. 131  
Филипп II де Лален, граф 130  
Филипп III, исп. кор. 131  
Философов Д.Н. 122  
Философова М.М. 122  
Флавицкий К.Д. 189, 190  
Флакман Д. 28  
Фосс И.-Г. 190  
Фрей, грав. 109  
Фрей Я. 113  
Фридрих Вильгельм III, прус. кор. 94  
Фридрих Вильгельм IV, прус. кор. 95  
Фрикке Л.Х. 23, 51, 98, 99, 199, 200  
Фрост У.Э. 165

- Фульгенций Фабиус Плансиад 29, 151  
 Фурман (Рубенс) Е. 133  
 Хатов А.И. 120  
 Хвостов Д.М. 7  
 Хитрово А.З. 119  
 Хлебовский С. 198  
 Хогарт У. 199  
 Хруцкий Е.Ф. 168, 169, 171  
 Хруцкий И.Ф.(Т.) 19, 56  
 Худяков В.Г. 195  
 Цукколи, живоп. 194  
 Чекалевский П.П. 141  
 Чернецов Г.Г. 51, 195  
 Чернецов Н.Г. 51  
 Чернецовы 19, 26, 200  
 Черник И.Д. 173  
 Чмутов И.И. 43, 101  
 Шамшин П.М. 188  
 Шарлемань А.И. 194, 195  
 Швабе И.-А.-Г.П. 167  
 Шебуев В.В. 97  
 Шебуев В.К. 12, 13, 19, 46, 81, 87, 91, 103, 116, 141, 164  
 Шебуев Д.А. 97  
 Шевченко Т.Г. 23, 54, 170  
 Шевырев С.П. 8  
 Шекспир В. 73  
 Шер Д.А. 173  
 Шестаков В.Д. 97  
 Ширяев Д.А. 166  
 Шлейфер П.И. 172  
 Шмидт А.Х. 120  
 Шмидт И.-Г. 116  
 Шонгауэр М. 110  
 Шопен А.Ф. 190  
 Шпиндлер К. 165  
 Шредер, ротмистр 120  
 Штакеншнейдер А.И. 174  
 Шталь-фон-Гильштейн 164  
 Штейбен Ш.(К.К.) 12, 106–109  
 Штейнгель Е.П. 7, 9  
 Штернберг В.И. 23, 54, 55, 100  
 Штреме, арх. 173, 174  
 Штром И.В. 203  
 Штром Н.В. 203, 204  
 Штыряков В.И. 170  
 Шувалов, гр. 116  
 Шульман В.К. 201  
 Шульц К.К. 174, 199  
 Шухвостов С.М. 170  
 Щедрин А.А. 203  
 Щедрин С.Ф. 21, 70, 162, 172  
 Щедрин Ф.Ф. 141  
 Эделинк Ж. 113  
 Энгр Ж.-О.-Д. 164  
 Эппингер М.-А.И. 174  
 Эсхил 28, 33, 155  
 Юнг, живоп. 194  
 Юневич К.Д. 205  
 Якобс (Якобсон) П.Э. 169, 172  
 Яковлев Г.И. 171  
 Яковлев И.Е. 121, 171  
 Янсен 172  
 Boussard J.F. см. Боуссард Ж.Ф.  
 Brulloff С. см. Брюллоф К.П.  
 Demidoff А. 57  
 Metternich К. см. Меттерних К.  
 Pichler L. см. Пихлер Л.  
 Torwaldsen см. Торвальдсен Б.

## Оглавление

Предисловие (Н. Беляев) .....	5
Душенька. Сочинял и рисовал граф Ф.П. Толстой .....	27
Выставка русских художественных произведений в Санкт-Петербурге и Риме. 1839 .....	34
Мастерские русских художников. [А.Е. Егоров, В.К. Шебуев, М.Н. Воробьев] .....	80
Письмо в Италию .....	94
Художественные новости в Эрмитаже .....	102
Картины гг. Штейбена и Гренье .....	105
Мастерские русских художников [Н.И. Уткин, А.Г. Варнек, В.И. Демут-Малиновский] .....	108
Зимний дворец .....	125
Петр-Павел Рубенс .....	128
Мастерские русских художников. Граф Ф.П. Толстой .....	137
Выставка произведений в 1842 году Императорской С.-Петербургской Академии художеств .....	158
Алексей Егорович Егоров .....	179
Выставка Императорской Академии художеств в 1855 году .....	188
Именной указатель .....	206

**Каменский  
Павел Павлович**

*Труды по истории изобразительного искусства  
Художественная критика*

*Составитель, автор предисловия и примечаний  
Н.С. Беляев*

*Рецензент  
Е.А. Плюснина*

*Корректор Е.А. Саламатова  
Редактор Ю. Холмагорова*

Формат 60 x 84  $\frac{1}{16}$ .  
Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Тираж экз. (1-й завод 50 экз.). Печ. л. . Заказ № .

Отпечатано в ОПП Библиотеки Российской АН  
(199034, Санкт-Петербург, Биржевая л., 1)