

Ирина Лагутина
(ИМЛИ РАН)

К проблеме трансплантации произведений искусства: немецкие копии «Лоджий» Рафаэля в России*

В «Итальянском путешествии», в записи от 28 сентября 1787 г., сделанной Гете во время его пребывания в Риме, мне встретилось следующее место, которое стало почти случайным поводом к данному исследованию: «Господин надворный советник Рейфенштейн, который за долгие годы своей службы научился заботиться о чужестранцах и развлекать их, мог скоро обнаружить во время своей дея-

тельности, что люди, приезжающие в Рим с единственной целью — посмотреть и развлечься, нередко страдают от жесточайшей скуки, так как в чужой стране им не хватает привычного заполнения праздных часов. Он также заметил, насколько утомительны экскурсии, и поэтому необходимо развлекать и успокаивать своих друзей посредством самостоятельной деятельности. Для этой цели он избрал две области, на которые направлял их деятельность: живопись вос-

ковыми красками и изготовление слепков. Искусство использовать воск для связывания красок было недавно вновь введено в обиход, и так как в области искусства главная задача состоит в том, чтобы дать тем или иным путем работу художнику, то всякий новый способ под-



Гете в кругу итальянских друзей.

Рисунок Ф. Бури. Рим, 1787

* Я благодарю Дом наук о человеке в Париже (Maison des Sciences de l'Homme, Paris), при любезной поддержке которого было выполнено данное исследование.

ходить к привычной работе вызывает к себе удвоенное внимание, давая повод для применения новых приемов там, где не было желания работать по-старому. <...> Смелое предприятие — *создание для царицы Екатерины копий лож Рафаэля и повторение всей архитектуры с полным орнаментом в Петербурге* — стало возможным лишь благодаря этой новой технике и было бы, разумеется, без нее невыполнимо (курсив мой — И.Л.). Из прочных толстых досок и бревен каштана были изготовлены отдельные части стен, цоколь, пилястры, капители, карнизы, затем покрыты холстом, который стал надежной основой для грунтовки энкаустики. Эта работа, которой долгие годы занимался Унтербергер под руководством Рейфенштейна, была выполнена с огромной точностью и к тому времени, как я приехал, уже отправлена, так что я смог увидеть только остатки этого великого замысла»¹.

Столь длинная цитата оказалось необходимой, чтобы связать воедино несколько вопросов, сразу возникающих перед каждым любознательным читателем Гете, видевшим эти копии в Эрмитаже. Почему Екатерина II остановила свое внимание на изготовлении *копий* произведений искусства, и потратила для этого огромные средства? ведь коллекция Эрмитажа славится многочисленными оригинальными творениями великих мастеров. Если эти копии были выполнены в технике *энкаустики* (т.е. с добавлением в красочный слой воска), почему работники музея утверждают, что использовалась темпера (т.е. краски, растертые на яичном желтке)?² Не сохранилось ли неизвестных исторических документов, раскрывающих эту тайну: что произошло при пересадке (трансплантации) «Лоджий» Рафаэля на российскую почву? Какие же копии выставлены сейчас в Эрмитаже?

В данной работе используется понятие «трансплантации», впервые введенное в поле гуманитарных исследований академиком Д.С. Лихачевым, который связал «иностранные влияния» с «внутренними потребностями страны», считая, что «внешние воздействия оказываются явлениями внутренней жизни стран и народов»³ и «нужно говорить не о влиянии, а о переносе»⁴: «Памятники пересаживаются, трансплантируются на новую почву и здесь продолжают самостоятельную жизнь в новых условиях и иногда в новых формах, подобно тому как пересаженное растение начинает жить и расти в новой обстановке»⁵. Этот термин, используемый им для исследования древнерусской литературы, был усвоен и плодотворно использован в работах тартусско-московской семиотической школы (в рабо-

тах Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова⁶⁾ при анализе переводных памятников в русской литературе XVIII в., причем особая роль отводилась анализу переводов европейской литературы (в частности, французского «любовного» роман Талемана «Le voyage de l'isle d'Amour»), которые «вызывающе выделялись»⁷ из во многом остающейся религиозной русской культуры, и которые *трансплантировали породившую его культурную ситуацию*. В данном контексте необходимо упомянуть и концепцию В.М. Живова, на которой мы остановимся ниже, где понятие «культурной трансплантации» помогает точнее определить своеобразие русского просветительского дискурса: ведь именно тогда в Россию были «перенесены» «Лоджии» Рафаэля.

Современное отечественное гуманитарное знание, работающее вне поля традиционного компаративистского исследования, и использующее методологию «культурного трансфера», как она сложилась внутри лаборатории Мишеля Эспаня, еще не выработало четких теоретических критериев, методов и терминов, определяющих своеобразие данного подхода. Поэтому вопрос о корректном использовании в русских междисциплинарных или чисто литературоведческих, исторических или иных гуманитарных областях знания понятий и терминов «культурная трансплантация», «культурный перевод», «культурный трансфер» или «культурный перенос» еще требует обсуждения. Пойдет ли здесь речь о «путях культурного импорта»⁸, «культурных перемещениях» или «эстетических пересечениях», «культурном обмене» — в любом случае многообразие этих определений говорит о необходимости перевести интуитивно используемые понятия в ряд терміна, который бы выразил особенность этого межкультурного подхода, применяемого к специальным гуманитарным исследованиям. В данной статье используется термин «культурная трансплантация», авторитетность которого подкреплена целым рядом выше названных имен ученых.

Как было отмечено выше, важную роль в теории «культурной трансплантации» играют переводные произведения, которые становятся своеобразной «культурой-посредником», если воспользоваться определением Д.С. Лихачева — как это было с «рецензией» (редакцией) византийской культуры в Древней Руси⁹, или с «культурным переводом» европейской традиции в России XVIII в. Уже Лотман нашел важное типологическое единство между двумя эпохами России — древней Русью и XVIII в., когда перевод играл одну из важнейших ролей.

Копия произведения искусства может быть рассмотрена как своеобразный перевод, где художник, создающий копию, является соавтором культурного «текста», в котором отражаются его собственные представления об искусстве. В нашем случае (копии лоджий Рафаэля) речь идет именно о трансплантации, поскольку Екатериной II не просто было куплено отдельное произведение искусства, а *«персажен» целый пласт культуры* «с присущими ей религиозными, эстетическими, философскими <...> представлениями»¹⁰.

К концу XVIII в. уже существовал целый ряд гравюр, картин и альбомов, которые воспроизводили по частям или полностью так называемую «Библию» Рафаэля, т. е. сюжет его ватиканских Лоджий. От князя Н.В. Репнина¹¹



Джованни Вольпато. Лоджии в Ватикане.

Гравюра

Екатерина получила их изображение в 1775 г. — это были раскрашенные гравюры известных итальянских художников Джованни Вольпато и Джованни Оттавиани. Гравюры Лоджий Рафаэля также привез в 1777 г. из своего заграничного путешествия И.И. Шувалов и мог показывать их Екатерине (их видел и описал немецкий юрист и астроном Иоганн Бернулли, посетивший Шувалова в 1778 г.)¹².

Известное письмо Екатерины барону М. Гримму от 1 сентября 1778 г., в котором она пишет, что созерцание гравюр Вольпато и Октавиани в тот момент, когда у нее с утра было плохое настроение, послужило поводом к заказу копий Лоджий Рафаэля, создает иллюзию душевного порыва императрицы, и выстраивает образ страстной любительницы и ценительницы прекрасного: «Я умру, непременно умру: с моря дует сильный ветер, самый худший из того, что можно вообразить<...> Сегодня днем мне в руки попали плафоны лож Рафаэля. Я прошу

Вас, немедленно напишите Рейффенштейну скопировать в натуральную величину эти своды, а также стены, и я даю обет святому Рафаэлю во что бы то ни стало выстроить эти ложи и поместить в них копии, так как непременно нужно, чтобы я видела, каковы они. У меня к этим ложам и потолкам такое благоговение, что в честь них жертвую средства на постройку здания и не буду иметь ни покоя, ни отдыха, пока все не будет окончено»¹³.

Но, думается, что Екатерина при переписке с «просвещенным» европейским корреспондентом, слегка лукавила. Несомненно, этот жест не был импульсивным движением души, ведь данные гравюры она имела в своем распоряжении уже целых три года. Она упоминает «ложи» Рафаэля и раньше, например, в письмах Гримму от 5 октября 1777 г., 13 апреля 1778 г., 8 июня 1778 г. и т. д.¹⁴ Скорее, это был продуманный замысел, который мог бы стать еще одним символом ее власти. Ведь она заказывает не просто копии «плафонов», которые в основном и изображали почти все известные гравюры, а как бы переносит сюда в натуральную величину «кусочек» Рима, с которым, как она замечает в письме к Гримму от 11 апреля 1779 г., ни одна страна не может сравниться в области искусства: «Благодаря небу, Божественному Рейффенштейну и художнику Унтербергеру, которого я никогда не забуду, вот уже куплены пилястр и два контрпилястра и может быть они уже в пути <...> О Рим, Рим!!! Как весь мир далек от того, чтобы сравниться с тобой в искусствах, прекрасном наследии...»¹⁵.

Это отрывок из письма обнажает почти намеком высказанное намерение Екатерины создать при помощи «Лоджий» Рафаэля новую «вселенную», сравнимую с Римом. Для Екатерины — европейски образованной женщины, волей судьбы заброшенной в Россию, и всю жизнь стремящейся доказать прежде всего самой себе, что она может говорить на равных со многими выдающимися философами своего времени, выход России в европейское культурное пространство — а Лоджии Рафаэля символизировали для нее именно это — осознавался как личное дело. Доказательством этому может служить тот факт, что в широко известной переписке с Гриммом, которую она ведет по-французски, в письме от 17 декабря 1778 г., где она дает подробные указания о финансировании этого проекта, встречаются несколько немецких фраз, которые нарушают деловой стиль письма и придают ему интимный, дружеский характер. Ведь во многих письмах Екатерина зачастую переходила на немецкий язык, когда рассказывала о личных и семейных делах: о внуках и т. д. Она пишет, что в Риме «Бо-

жественный Райфенштейн закрутил всем головы и сделал уже все для копирования Лоджий <...> Я спешно приказала барону Фредериксу послать Гаспаро Сантини, банкиру в Риме, кредитное письмо, чтобы он переводил <...> кредиты по мере того, как Божественный Райфенштейн будет брать у него, вплоть до суммы 23 126 римских скуди. <...> *Was meinen Sie davon ?*»¹⁶.



Надворный советник И.Ф. Рейфенштейн.

Рисунок Ф.Рееберга. Рим, 1787–1791

Вероятно, немецкий язык и, вообще, сфера немецкого осознается ею как интимное пространство. И этот факт стал одной из нескольких причин того, почему она заказывает копии немецким художникам, жившим в Риме. Работы по поручению Гримма организует прибалтийский немец, русский надворный советник Иоганн Фридрих Рейфенштейн — знаток античных древностей Вечного города, служивший гидом у многих коронованных и знатных особ разных национальностей, совершавших путешествие в Рим (именно он упоминается в выше цитированном письме Гете и в письмах Екатерины), который последнее время стал пристальным объектом для исследователей¹⁷. Но главным для нас является то, что

он был другом и учеником И.И. Винкельмана — теоретика искусств, оказавшим значительное влияние на формирование классицизма XVIII в. Именно ученики и близкие ему по духу немецкие живописцы А.Р. Менгс, Я.Ф. Хаккерт, А. Кауфман, тиролоец К. Унтербергер и были привлечены к этому проекту Екатерины. Судя по письму Рейфенштейна барону Гримму от 23 июня 1779 г., именно он, несомненно ориентируясь на теорию классицизма Винкельмана, рекомендует Екатерине сделать копии Рафаэля¹⁸.

Уже первые работы Винкельмана, в которых он *сближает античную культуру и искусство Рафаэля*, стали очень популярны среди це-

нителей искусства и содержали в себе основные идеи его собственной концепции античности. Это «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре» (*Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755) и «Пояснение к мыслям о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре; и Ответ на послание об этих мыслях» («*Erläuterung der Gedanken Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken*», 1756). И затем этот тезис с той или иной степенью полноты и разработанности повторяется в течение 1760-х гг. во многих его статьях и знаменитой книге «История искусства античности» («*Geschichte der Kunst des Alterthums*», 1764).

30 ноября /11 декабря 1778 г. в постскриптуме к письму Гримм представляет Екатерине «господина Губера из Лейпцига», который «делает точный перевод труда Винкельмана» («*Ce M. Huber de Leipzig <...> prépare une traduction exacte de l'ouvrage de Winkelmann*»)¹⁹. А сообщая 8 (19) августа 1781 г. известия о том же Губере, Гримм подчеркивает, что это «не великий Губер из Женевы, но Губер из Лейпцига, переводчик Винкельмана...» («*pour M. Huber qui n'est pas le grand Huber de Genève, mais celui de Leipzig, traducteur de Winkelmann...*»)²⁰

Несомненным доказательством знакомства Екатерины с именем и творчеством Винкельмана уже в конце 1770-х гг. может также служить письмо Рейфенштейна Гримму от 30 июня 1779 г., которое он пересылает Екатерине, и где Рейфенштейн выступает посредником в продаже «одной древней картины, превосходящей все, что было найдено в этом роде в Геркулануме и других местах» («*un tableau antique <...> surpassant tout ce qu'on avait trouvé dans ce genre*



Портрет И.И. Винкельмана. Худ. А.Марон. 1768. Художественные собрания Веймара

à Herculanum et ailleurs »), которая была описана и опубликована «самим Винкельманом в его “Истории искусства”, первое немецкое издание стр. 276, где вы найдете подробное описание сюжета, заслуг и размеров картины, и все то, что он о ней говорит — это чистая правда» («par M. Winkelmann même dans son Histoire de l'Art, première édition allemande page 276, où vous trouvez, monsieur, une ample description du sujet, mérite et mesure du tableau, et tout ce qu'il en dit est bien vrai...»). Он предлагает Гримму, если у него под рукой нет этого немецкого издания Винкельмана, «обратиться к его французскому переводу» («de consulter la traduction française»)²¹.

Первое немецкое издание Винкельмана, на которое ссылается Рейфенштейн, вышло в 1764 г в Дрездене, его французский перевод — в Амстердаме в 1766 г. (*L'Histoire de l'art dans l'antiquité*, par Robinet, Amsterdam, 1766), но к 1779 г. (год процитированного письма Рейфенштейна), т. е. к тому времени, когда Екатерина как бы «случайно», чтобы «избавиться от хандры», увлекается Рафаэлем, было издано несколько сочинений Винкельмана, их выдержки и аннотации публикуются в самой популярной французской газете того времени «Journal Encyclopédique», которую читал весь русский «просвещенный» двор. Так, в 1776 г. в Вене вышло второе немецкое издание «Истории искусства». В 1778 г. в Лейпциге вышло «Похвальное слово Винкельману» Х.Г. Гейне (*Lobschrift auf Winkelmann*, Leipzig), аннотированное в 1779 г. «Journal Encyclopédique»²². Чуть позже — «Письма Винкельмана к его друзьям в Швейцарии» (*Winkelmanns Briefe an seine Freunde in der Schweiz*, Zurich, 1778), и затем — его личные письма (*Lettres familières de M. Winckelmann*, Paris, 1781); «Journal Encyclopédique» (в 1779 и в 1782 гг.) опубликует также и из них огромные выдержки²³. Та же газета в нескольких номерах приводит и отрывки из «Истории искусства», привлекая к анализу его теории и другие сочинения²⁴. Как мы видим, в конце 1770-х — начале 1780-х гг. усиливается интерес к идеям Винкельмана, они становятся достоянием не только специалистов, но и широкой публики.

Таким образом, с большой долей вероятности, можно считать, что Екатерина, была знакома и с его именем, и с его идеями и работами — как непосредственно, так и через «общение» с Рейфенштейном. Возродившаяся благодаря Винкельману мода на классицизм коснулась и Екатерины — в частности, она заинтересовалась живописью Рафаэля.

Каковы же основные критерии сравнения искусства Рафаэля и античности, на которые указывает Винкельман? Именно у Рафаэля

он находит «истинный античный вкус», замечая, что у древних греков он научился придавать своим фигурам «благородный контур и величавую душу»²⁵, называет его «Аполлоном живописцев»²⁶, сравнивает «...строгость рисунка Рафаэля и древних...»²⁷. Он подчеркивает, что Рафаэль — великий художник, наделенный «чувством прекрасного, гением и знанием древности»²⁸. Винкельман сравнивает древнегреческую поэзию и живопись Рафаэля, исходя из своей теории аллегории. «Миф в живописи обычно называется аллегорией», — пишет он, т. е. боги Гомера, изображенные в каком-либо храме, представляли собой аллегорическую картину²⁹. Значит, аллегорическая картина сама по себе уже является подражанием античному искусству, и таким непревзойденным мастером аллегории Винкельман считал Рафаэля: «Благородная простота и спокойное величие греческих статуй являются истинной отличительной чертой греческих литературных произведений лучшего периода <...> но эти же качества придают произведениям Рафаэля то отменное величие, которого он достиг путем подражания древним<...> Произведения его следует созерцать оком, научившимся воспринимать эти красоты, судить о них с точки зрения истинного вкуса, свойственного древности<...> Два апостола [на одной из картин Рафаэля — *И.Л.*], если дозволено сравнить святое с язычеством, парят в облаках <...> как Гомеров Юпитер, движением век потрясающий Олимп...»³⁰.

Екатерину, которая стремилась быть истинной ценительницей прекрасного, не могло не заинтересовать следующее место из сочинения Винкельмана — с привлекательным названием «Трактат о способности чувствовать прекрасное в искусстве о воспитании этого чувства» (*Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben*, 1763): «Что касается обучения способности чувствовать прекрасное в искусстве <...> то ему можно предпослать один общий совет <...> Сперва посредством объяснения прекраснейших мест из древних и новых писателей, в особенности поэтов, следует разбудить его сердце и чувство и подготовить их к самому созерцанию прекрасного во всех его видах, ибо этот путь ведет к совершенству. Необходимо одновременно приучать его глаза к рассматриванию прекрасного в искусстве, что в известной степени может происходить во всех странах. Покажите ему для начала древние барельефы наряду с древними картинами, которые гравировал Бартоли, точно и со вкусом наметивший их красоты. Затем можно взять так называемую Библию Рафаэля, то есть историю

Ветхого Завета, изображенную этим великим художником на сводах открытой галереи Ватиканского дворца и написанную частью им самим, частью выполненную по его рисункам. Также и это произведение гравировано вышеупомянутым Бартоли. Эти два произведения будут для неизбалованного глаза тем, чем хорошая пропись служит для руки...»³¹ (курсив мой — И.Л.)

Итак, Винкельман советует для начального воспитания художественного вкуса побывать в Риме, чтобы полюбоваться на Лоджии Рафаэля: «...истинное и полное знание прекрасного в искусстве можно приобрести не иначе как путем созерцания самих подлинников [Рафаэля] и притом главным образом в Риме, так что путешествие в Италию желательно для тех, кто от природы одарен способностью познавать прекрасное и получил достаточную подготовку в этом направлении»³². Чувство прекрасного только в Риме может быть «полным, правильным и утонченным»³³.

Екатерина в письме Гримму от 1 сентября 1778 г. называет Рим — «городом образцов» («...dans la ville des modèles, dans Rome»)³⁴. Выше процитированный отрывок из ее письма Гримму от 11 апреля 1779 г., где она жалеет, что не может собственными глазами увидеть «прекрасные произведения искусства», несомненно написан под воздействием Винкельмана³⁵.

Если нет возможности посетить Вечный город, Винкельман предлагает другой путь воспитания вкуса — использовать созерцание гравюр Лоджий. Но любая гравюра — это «уменьшенная копия», которая является лишь «тенью правды», считает он. Интересно, что первоначально, пытаясь как-то получить представление о целостности творения Рафаэля, Екатерина, имеющая в своем распоряжении гравюры, хотела заказать и уменьшенную модель всей галереи Лоджий Рафаэля: «Ах, если бы сделали для меня маленькую модель строения, меня бы *приблизили к цели...*» («Hélas, si on me faisait un petit modèle du bâtiment <...> on m'approcherait du but»), — пишет она барону Гримму³⁶. Но уменьшенные копии Рафаэля, как и переводы Гомера, по мнению Винкельмана, «мертвы», и Екатерина задумывает перенести в Петербург Лоджии в натуральную величину.

Обратимся вновь к идеям Винкельману, который писал: «После изучения прекрасной натуры, контура, драпировки и благородной простоты и спокойного величия в произведениях греческих мастеров художникам необходимо направить свое внимание на исследование способа их работы для того, чтобы удачнее подражать ей»³⁷. Важней-

ший прием, которым пользовались древние живописцы, — использование воска (*энкаустика*), «которым они покрывали картины и который усиливал вместе с тем яркость красок» (в качестве примера он приводит несколько расписанных в этой технике зданий поблизости древнего Геркуланума)³⁸.

Логично предположить, что Рейфенштейн, ориентируясь на идеи Винкельмана и воссоздавая для Екатерины «Библию Рафаэля» как пространство идеальной античности, мог также использовать эту технику при копировании. Как было упомянуто выше, работой художников руководил австрийский (тирольский) художник Христов Унтербергер, который лично выполнил в Ватиканском дворце картоны в натуральную величину, а по ним несколько известных живописцев, копиистов, декораторов и пейзажистов³⁹, уже в самой мастерской художника, создавали *копии на холсте*⁴⁰, партиями увозившиеся в Петербург, через Ливорно, вплоть до 1787 г., о чем упоминается, среди прочих свидетельств, в выше процитированном тексте Гете.

Как мы постараемся доказать, вопрос об использовании энкаустики при копировании Лоджий становится особо актуальным только в середине 1780-х гг., когда часть копий уже была отправлена в Россию. Поэтому, вероятно, лишь последние партии Лоджий, посылаемых Екатерине, могли быть скопированы с использованием восковой живописи. Впрочем, как показывают архивные документы — например, счет за 1780 г. об оплате Лоджий Рафаэля, который Гримм переслал Екатерине — эта техника могла быть использована и ранее: среди прочих расходов там была и такая статья: «Расходы на транспорт пилястров в Ватикан для показа Его святости и на холст, покрытый воском — 17, 65 скуди» («Frais pour le

Nota distinta delle Imme. Rissate d'ordine di Sua. Maestà. Imperiali. di tutte le Pagine. &c. da. da. Pasquale Santini di Roma. a tutta luglio 1780.

<i>Lo Conto delle Loggie di Raffaello.</i>	
<i>Pagati all'Architetto</i>	<i>Sc. 264.50</i>
<i>Pagati al Pittore</i>	<i>Sc. 1684.00</i>
<i>Pagati all'Indagiatore</i>	<i>Sc. 137.142</i>
<i>Pagati al Falegname</i>	<i>Sc. 1731.95</i>
<i>Pagati all'Idrovalore</i>	<i>Sc. 966.28</i>
<i>Pagati al Coloraro</i>	<i>Sc. 713.90</i>
	<i>Sc. 11888.05</i>
<i>Spese occorse al primo affresco</i>	
<i>Spese al coloraro del solo</i>	
<i>Maestà Imperiali</i>	<i>Sc. 117.374</i>
<i>Spese per trasporto dell'6/6</i>	
<i>Spese al Vaticano per farli vedere a Sua Maestà</i>	
<i>Maestà Imperiali</i>	<i>Sc. 17.65</i>
<i>Spese per spedire il Modello della Loggia di S. Sisto a S. Pietro</i>	<i>Sc. 81.00</i>
<i>Pagamenti, e spese fatte per conto delle Loggie di Raffaello</i>	<i>Sc. 146.024</i>
<i>Pagamenti di viaggio di S. Sisto</i>	<i>Sc. 11203.4074</i>
<i>Pagamenti di viaggio di S. Sisto</i>	<i>Sc. 856.80</i>
<i>Pagamenti di viaggio di S. Sisto</i>	<i>Sc. 1824.50</i>
<i>Pagamenti di viaggio di S. Sisto</i>	<i>Sc. 8900.00</i>
	<i>Sc. 31133.874</i>

Счет за Лоджии (по-итальянски). РГАДА. Ф. 10, Оп. 3. Д. 504. Л. 139 об.

transport des pilastres au Vatican, pour les faire voir à Sa Sainteté et pour de la toile cirée17,65») (курсив мой — И.Л.)⁴¹.

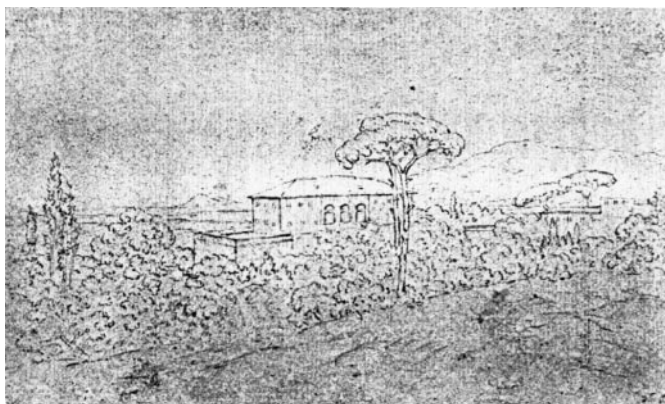
В 1784 г. выходит книга иезуитского аббата Винченцо Рекуэно «Очерки о восстановлении древнего искусства живописи у греков и римлян» (*Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' greci, e de' romani pittori del sig. Abate D. Vincenzo Requeno*. In Venezia 1784), которая привлекла внимание всех художников в Риме, поскольку в ней предлагался еще один способ восстановить утраченный метод античной живописи с использованием воска. Автор довольно убедительно описывал приемы *стенной, монументальной живописи в энкаустике*, что не могло не заинтересовать Рейфенштейна, руководившего копированием для русского двора живописью именно такого рода. Кроме того, появилась возможность использовать для энкаустики не деревянные дощечки⁴², а холст и камень, что было гораздо удобнее и практичнее. В 1785 г. в журнале «*Memorie per le belle arti*», выходившем в Риме и посвященном искусству, в нескольких номерах публиковались выдержки из книги Рекуэно⁴³, которые в следующем, 1786 г., были перепечатаны в «*Journal Encyclopédique*»⁴⁴. Началась публичная дискуссия о разных способах восковой живописи⁴⁵, которая не могла пройти мимо Екатерины.

10 января 1787 г. Рейфенштейн посылает барону Гримму (который, как обычно, пересылает это русской императрице) небольшой кусочек лоджий Рафаэля, расписанный в энкаустике по методу Рекуэно, а в прилагаемом, подробном и обстоятельном письме сообщает о своих экспериментах по копированию Лоджий в энкаустике. Этот уникальный документ, большой отрывок из которого мы приводим ниже, подтверждает, что, по крайней мере, последняя партия Лоджий, с большой долей вероятности, могла быть сделана с применением восковой живописи (примерно в это же время, об этом же факте сообщает и Гете, со свидетельства которого мы начали статью).

Итак, Рейфенштейн сообщает Гримму, что к письму прилагается посылка с чем-то вроде миниатюры, написанной в стиле арабески, «которую вы найдете на дне ящичка, и которая представляет кусочек Лоджий Рафаэля, написанной в манере энкаустики, согласно античной системе, вновь открытой аббатом Рекуэно, ученым и бывшим испанским иезуитом в Ферраре». Вот уже несколько лет литературная общественность в Италии часто о нем говорит и либо слишком ругает, либо слишком хвалит. «Я долго болел прошедшей осенью и зимой, — продолжает Рейфенштейн, — и был вынужден почти три ме-

сяца не покидать свою комнату. Я углубился в публикации об этих новых открытиях античной манеры живописи в энкаустике, очень отличающейся от всех тех, которые стали популярны во Франции примерно тридцать лет назад, благодаря поддержке господина графа де Кейлюса». <... > Мои друзья, посещавшие меня во время моей болезни, Хаккерт, Анжелика Кауфман, Унтербергер, приняли с удовольствием исследования этого любителя искусств и начали делать отличные вещи в этой манере <... > В продолжение нескольких месяцев моя комната и моя небольшая библиотека была маленькой академией энкаустики, в которой Унтербергер и написал одну из арабесок на черном фоне, которую я могу назвать одной из лучших». Следуя этому методу, «не обязательно рисовать на каменных стенах, я рисую и буду рисовать на всех видах ткани, бумаги, холста, дерева, стены и мрамора, начиная с таких требующих тонкости изображения жанров, как миниатюра, головы, фигуры, исторические сюжеты и пейзажи, морские картины, декорации — в манере очень изящной и чистой, и кончая видами живописи на каменных руинах — и все удастся равным образом хорошо».

И далее: «Итак, я поручу Унтербергеру и его ученику, которые написали для меня часть арабесок, положенные в маленький ящичек для ее императорского величества, показать в Ватикане лучшие образцы моей коллекции, и они будут удовлетворены, увидев там свои произведения, которые, я уверен будут приняты с восторгом и полу-



Вилла Рейфенштейна во Фраскати. Рис. Гете. 26 сентября 1787
(*Corpus der Goethezeichnungen (Каталог атрибуций)*). Lpz. 1960, Bd.II, № 266

чат поощрение, более эффективное, более действенное, чем мое». <...> Я сейчас провожу кое-какие эксперименты по нанесению воска <...> для ученика Унтербергера (как раз в той самой манере), который сделал копии лож для ее величества и если получится, как я надеюсь, уже показал наш маленький эксперимент, можно будет передать эти копии Унтербергера в Россию. <...> Через месяц последняя часть копий Лоджий должна быть завершена, упакована в ящики и отправлена в Ливорно. Я присоединю к ним и тот фрагмент, который был сделан по уже известному вам образцу, и я не премину вас информировать обо всем том, что касается исполнения поручения ее императорского величества относительно копирования этих Лоджий Рафаэля»⁴⁶.

Красота живописи с применением воска не могла не заворочить Екатерину, поскольку, по словам художника Д. Габриела, она «обладает светящимися свойствами фрески, богатством оттенков акварели и мощным тоном масляной живописи»⁴⁷.

Вероятно, в ответ на это письмо Гримма, она сообщает (4 апреля 1787): «У меня нет времени комментировать Божественного, впрочем, это и не нужно; князь Потемкин пришел в восторг от посылки энкаустики Рейфенштейна; очень жаль, что Унтербергер не мог ранее применять ее в копировании лоджий Рафаэля...»⁴⁸

Итак, заказ копий Лоджий Рафаэля был обусловлен идеями Винкельмана о формировании художественного вкуса, а их исполнение ориентировалось на идеалы эпохи классицизма, которые воплощали его ученики и последователи — немецкие художники, живущие в Риме. Таким образом, одним из важнейших механизмов трансплантации стало использование «культуры-посредника», причем в прямом смысле слова, поскольку была *перенесена немецкая редакция и немецкая модель*. В данном случае мы имеем дело с тремя социокультурными пространствами: *немецкая* копия XVIII в. *итальянского* произведения эпохи Возрождения, заказанная *русской* императрицей. В таком виде копии «лоджий» становятся не просто произведением искусства, не только способом постижения «чужой» культуры (итальянской), но и важнейшим приемом создания собственной: заказ Екатерины исполняли художники-классицисты, как бы воссоздавая идеал античности, но сама императрица воплощала собственный проект, выстраивала «новую» вселенную, подобную Риму, идеальный христианский мир, близкий русскому сознанию. Для нее было важно органично соединить русскую ментальность и новые «просвещенные» идеи, сформировать новую «европеизированную» русскую



*Деталь росписи на пилястре. Ватикан
(слева)*



*Деталь росписи на пилястре. Эрмитаж
(справа)*

культуру, поскольку именно в это время светская идеология активно вторгается в религиозное православное сознание.

Важнейшей составной частью идеологии Просвещения, как в Европе, так и в России была мифология государства, а популярнейшим мотивом европейского классицизма — изображение монарха как «гаранта» мировой гармонии, который соотносит свою волю с мудрыми и справедливыми законами и «всеобщим благом». Россия, которая благодаря внешней и внутренней политике Екатерины включается в идеологическое пространство европейской культуры, не просто заимствовала европейскую схему. Как убедительно доказывает В.М. Живов, «европейская (европеизированная) культура имела в России особый *трансплантированный* характер, гипертрофировавший черты европейского развития»⁴⁹. По его мнению, русская мифология государства в эпоху Просвещения привела к «беспрецедентной сакрализации царя», в которой отразились прежние мессианистические представления, сформулированные в концепции «*Москва — третий Рим*», определявшей многие государственные идеи традиционного русского сознания. «Из медиатора космического порядка, — пишет Живов, — монарх превращается в демиурга, в творца нового царства, которое должно преобразить мир»⁵⁰, т. е. в этой идеологической схеме император замещает Бога-творца, а государство — церковь.

Если в западном сознании укрепляется мысль об ограничении воли монарха законом, то в России, напротив, монарх определяет закон, соответственно «меру» вольности», обладая неограниченной властью над жизнью своих подданных⁵¹. Просветительская идеология Екатерины была вынуждена «адаптироваться» к традиционному православному сознанию — к миру, который творит Божественная воля. Более того, русскому классицизму XVIII в. с четко выстроенной логической системой вполне соответствовал Ветхозаветный «закон», а создание образа грозного и строгого ветхозаветного Бога-демиурга и судии становится одним из центральных мотивов литературы классицизма, формирующей культурное сознание эпохи. Лишь в самом конце XVIII в. в кругу Н.М. Карамзина формируется образ «страдающего» и «сострадающего», человеческого Бога — Иисуса Христа, во многом соответствующая сентиментализму с его культом «сердца».

Одним из источников формирования жанров «высокого» торжественного стиля в русской культуре XVIII в. являлось Св. Писание и богослужение⁵², огромную роль играет в этой связи система образов ветхозаветной Псалтири, парафразы (подражания) которой создавали почти все поэты-классицисты, воспевая творца вселенной и красоту сотворенного мира. Вероятно, интерес и к ветхозаветным сюжетам в изобразительном искусстве имеет тот же самый источник, поскольку в эту эпоху происходило перенесение церковнославянского «материала» в секуляризованную «форму».

Лоджии Рафаэля становятся в этом контексте грандиозным символом эпохи Екатерины, отражая это взаимопроникновение двух составляющих русской культуры конца XVIII в. — христианско-православной традиции и мировоззрения светского человека, но с другой стороны, как бы подчеркивая ее идеологическую концепцию — создание «новой» России, «нового Рима», культура которого способна противостоять Западу. Ветхозаветный «закон» символически маркирует сущность «самодержавия» Екатерины, воплощая русский вариант Просвещения. На сводах галереи (по четыре сюжета на каждом своде) изображена так называемая «Библия Рафаэля» (52 сцены): 48 сцен представляют Ветхий завет и лишь четыре посвящены истории Нового завета. Екатерину, вероятно, привлекла перспектива символически подчеркнуть противостояние Ватикана и России, что и создает смысловое напряжение русских Лоджий. «Пересаживая» их на русскую почву, она не только меняет сакральное пространство Ватиканского дворца на светское пространство

Эрмитажа, хотя и это — весьма существенная инновация, но воплощает чисто русскую идею: *Екатерина сакрализует императорскую власть*, вполне в духе «государственного мифа», о котором мы говорили выше.

В этой связи интересны изменения, внесенные художниками в сами росписи Рафаэля (они известны и описаны⁵³), и те инновации, которые внес архитектор Д. Кваренги, выстраивая для них галерею в Петербурге. Но в данном контексте нас интересуют лишь некоторые из них, воплощающие смысл

идеологической конструкции Екатерины: это замена геральдических шаров Медичи на медальоны, изображающие Рафаэля, и замена герба папы Льва X на герб Российской империи (двуглавый орел с вензелем Екатерины II). Именно этот герб становится как бы смысловым центром композиции русских Лоджий, поскольку он расположен в их центральном секторе (компарimente). Интересно, что Рейфенштейн вполне отдает себе отчет, что он организует не просто копирование произведения искусства, но принимает участие в политическом проекте Екатерины. В центре плафонов ватиканских Лоджий находятся двенадцать фигур Славы (державших в руках части папского герба). Рейфенштейн намеревался в копиях заменить их эмблемами, в которых, — по его сло-



*Лоджии в Эрмитаже.
Фрагмент с Рафаэлем*



*Центральный плафон с российским гербом
и вензелем Екатерины II*

вам, — не будет «ничего панегирического, ничего льстивого. Они будут выражать некоторые факты и события, которые какой-то историк выразил примерно так: «В счастливый век Екатерины науки, искусства, торговля и навигация в России культивировались, распространялись, им покровительствовали. Победы и триумфы совер-

шались на земле и на море» (Письмо Рейфенштейна барону Гримму от 27 сентября 1780 г)⁵⁴.

Напомним, что именно во второй половине 1770-х г., т. е. когда у Екатерины созревает замысел заказать копии Лоджий Рафаэля, формируется концепция знаменитого «греческого проекта» Потемкина, в основе которого лежит идея создания под эгидой России и на основе восстановленной Греции новой христианской империи со столицей в Константинополе⁵⁵. Идеологическая метафорика этого проекта опирается на образы классической античности, но тем не менее его суть — сотворение новой христианской «вселенной», противопоставленной Риму, и в этом проекте вполне уместна «Библия Рафаэля» в новой винкельмановской системе координат, размещенная в новом, созданном специально для нее пространстве.

Кваренги, который приступает к строению здания под «Лоджии», так же, как и художники, создающие копии, делает ряд инноваций, которые (сознательно или бессознательно) подчеркивают ту же самую идею. Важнейшим отличием галереи русских Лоджий от Ватиканских является как бы их зеркальное перевертывание: окна в Эрмитаже расположены на противоположной стороне и заменены зер-



*Фрагмент Лоджий в Эрмитаже.
Современный вид*

калами, в которых отражается застекленная аркада, создающая бесконечность пространства, «символически расширяя ее до масштабов Вселенной»⁵⁶. Целостную Вселенную создавали и Ватиканские Лоджии, поскольку Рафаэль и его ученики так расположили декоративные элементы в галерее, что они подчеркивали и бесконечную перспективу (на потолке многих сводов видны кусочки уходящего в бесконечность неба с птицами и облаками), и красоту и удивительное многообразие сотворенного мира (стены и колонны покрыты множеством гротесков, изображающих причудливых существ, птиц и животных). Так творится

«новый» Рим и одновременно, уже пространственно, подчеркивается ветхозаветная история, рассказывающая о сотворении прекрасной «вселенной» и появлении первых людей.

Как известно, строительство здания под Лоджии проходило с 1783 по 1792 гг. и, вопреки утверждению Н.Н. Никулина, что «в России почти не сохранилось документов, касающихся постройки Лоджий Рафаэля»⁵⁷, документы эти существуют и выстраиваются в целостную систему, предоставляющую нам систематические сведения о ходе и точных датах строительства. Кроме имен архитектора Кваренги и И. Дункера, наблюдавшего непосредственно за строительством, каменных дел мастеров Д. Лукини и М. Кеза, о которых упоминают опубликованные источники, архивные документы позволяют впервые узнать имена и других строителей, мастеров, поставщиков и купцов, на чьих кораблях были доставлены Лоджии в Санкт-Петербург. Сохранились поэтапные планы Лоджий архитекторов Родионова (1780–1793 гг.) и Л.И. Шарлеманя⁵⁸, указы Екатерины, платежные ведомости и ежемесячные протоколы «Конторы строений ее величества домов и садов» за все годы строительства; некоторые из этих документов мы приводим в нашей статье (см. Приложение I).



*Общий вид Лоджий.
Акварель Ухтомского*



*Лоджии в Ватикане.
Современный вид*

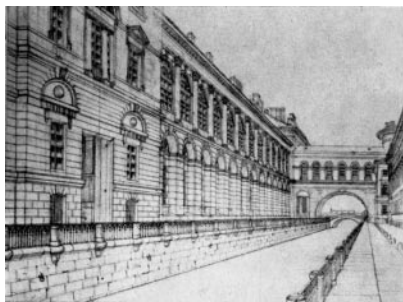


Плафон с изображением истории Исаака

Итак, это был грандиозный проект, один из великолепных спектаклей Екатерины, в котором задействованы были многие люди (от немецких художников до папы римского, от итальянских ювелиров и банкиров — до российских плотников и печников), несколько европейских «просвещенных» стран, вложены огромные средства. Но выполненные как целостное произведение, символизирующее идеологию и эстетические ценности конкретной эпохи, впоследствии, включившись в контекст русской культурной традиции, они стали восприниматься по-другому. В эпоху Александра I и Николая I целостность и знаковость Лоджий уже не ощущается. Они неоднократно подвергаются реставрации, воспринимаясь следующим поколением царствующего дома, обитавшего в Эрмитаже, как декоративный элемент убранства дворца.

Какие части Лоджий Рафаэля были созданы в технике энкаустики, вероятно, теперь восстановить невозможно. В 1816 г., — как показывает архивное свидетельство, платежная ведомость — были выделены *деньги на реставрацию живописи* и лепку в Лоджиях Рафаэля⁵⁹; часть росписей галереи пылилась в «кладовых Эрмитажа», часть была вывезена в Царскосельский дворец, где в 1824 г. заменила «полинявшие» копии (см. Приложение II), в галерею были встроены различные витрины, в которых выставлены то минералы, то антики, то другие коллекции, (Приложение III); в 1830 г. разобраны и вывезены в Петергоф изразцовые печи, выстроенные внутри галереи для ее отопления⁶⁰.

В эпоху Николая I было реконструировано и здание Лоджий, перестройкой которого, по иронии судьбы, занимался также немецкий художник и архитектор Лео фон Кленце. Корпус Лоджий Рафаэля был разобран, передвинут к югу почти на 11 метров, и с двух сторон галереи было добавлено по кабинету. Наружный фасад здания, выполненный по проекту Кленце, сегодня не имеет ничего общего с прежним фасадом Кваренги. И уже в 1839 г. остроумный маркиз А. де Кюстин называет эту галерею «пародией». Но даже если мы можем



Корпус Лоджий Рафаэля на Зимней канавке в СПб. Проект архитектора Дж. Кваренги. Рисунок С.Ф.Галактионова. 1820–1830-е гг.



Корпус Лоджий Рафаэля на Зимней канавке в СПб (Современный вид) Проект архитектора Л.Кленце

сомневаться в том, является ли сегодня галерея Рафаэля в Эрмитаже целостным произведением искусства XVIII в, то несомненно, что значительным фактом культуры, который живет своей жизнью в контексте русской традиции, она остается. И доказательством этого является фильм А. Сакурова «Русский ковчег», где автор размышляет о взаимосвязи России и Европы и где важнейшим культурным пространством является пространство русских Лоджий Рафаэля.

¹ Goethe J.W. Gesaemtliche Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 10. S. 407.

² В брошюре Т.М. Соколовой «Лоджии Рафаэля» (Л.: Аврора, 1975, с. 15) и в альбоме «Лоджии Рафаэля в Эрмитаже» (СПб.: Государственный Эрмитаж, 2005), утверждается, что при копировании использовалась техника темперы. Так, автор весьма информативной сопроводительной статьи в альбоме Н.Н. Никулин, пишет, ссылаясь на то, что в «химической лаборатории Эрмитажа были сделаны соответствующие анализы» (с. 30, Прим. 39): «Картины написаны темперой» (Там же. Прим. 66). Он обстоятельно отрицает возможность применения восковой живописи в русских Лоджиях; мы приводим это место полностью: «Хотелось бы заметить, что в литературе о Лоджиях и об участниках копирования существует неточность: почти везде указывается, что копии выполнены в технике энкаустики, тогда как они написаны темперой. Действительно, художники, жившие в Риме в ту эпоху, увлекались энкаустикой <...> Горячим поклонником и пропагандистом этой техники был Рейфенштейн <...> Получилось так, что энтузиазм Рейфенштейна заразил авторов старых документов, а вслед за ними и современных исследователей, которые сделали технику энкаустики критерием

при отборе возможных участников копирования Лоджии. Эта неточность объясняется еще и тем, что российская императрица и другие русские заказчики часто покупали картины, написанные восковыми красками. Таким образом, эти заказы и копирование Лоджий как бы наложились одно на другое и тем самым смешались...» (Там же. С. 23–24).

³ Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л., 1973. С. 19.

⁴ Там же. С. 21.

⁵ Там же. С. 22.

⁶ Лотман Ю.М. «Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины 18 века // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985; Топоров В.Н. У истоков русского поэтического перевода «Езда в остров любви» Тредиаковского и «Le voyage de l'isle d'Amour» Талемана // Wiener Slawistischen Almanach. Bd. 33. Wien. 1992. S. 79–117

⁷ Топоров В.Н. У истоков русского поэтического перевода... С. 591.

⁸ Клейн Иоахим. Пути культурного импорта. Труды по русской литературе 18 века. М., 2005.

⁹ Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X – XVII веков... С. 30.

¹⁰ Там же. С. 30.

¹¹ Трубинов А. А. Материалы для истории царских собраний. Лоджии Рафаэля // Старые годы. 1913. Июль-сентябрь. С. 35.

¹² Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder und Menschenkenntnis dienender Nachrichten. Jahrgang 1781; французский перевод: Bernoulli Jean. Voyages de Branderbourg, Poméranie, Prusse, Courlande, Russie, et Polone. V.1. Voyages de Berlin à Danzig, Varsovie, 1782.

¹³ Ср. : «Je mourrai, je mourrai pour sûr : il fait un très grand vent de la mer, le pire de tout pour l'imagination <...> et cet après-midi les plafonds des loges de Raphaël me sont tombés entre les mains. Il n'y a absolument que l'espérance qui me soutient, je vous prie de me sauver : écrivez tout de suite à Reiffenstein, je vous en prie, de faire copier ces voûtes en grandeur naturelle, de même que les murs, et je fais vsu à Saint-Raphaël de faire construire ses loges coûte que coûte et d'y placer les copies, car il faut absolument que je les voie comme elles sont. J'ai une telle vénération pour ces loges, ces plafonds, que je leur voue la dépense de ce bâtiment et que je n'aurai ni paix ni repos jusqu'à ce que cela soit sur pied» (Lettres de Catherine II à Grimm. Publiées par Jacques Grot. СПб, 1878. P. 101–102.

¹⁴ Lettres de Catherine II à Grimm... P. 66, 86, 92 и др.

¹⁵ «Grâce au ciel et au divin Reiffenstein, et au céleste baron, et aux plafonds en estampes des loges, et au peintre Unterberger, que j'allais oublier, voilà donc un pilastre et deux contrepilastres achevés et peut-être déjà en chemin. <...> п Rome, Rome! que tout le reste de l'univers est loin de t'atteindre en fait de beaux-arts, de beaux restes, de,de,de...» Ibid. P. 134.

¹⁶ «...à Rome, où le cher divin Reiffenstein, <sur la pancarte du celeste baron> a mis en l'air toutes les têtes et a commencé déjà les échaffaudages pour la copie des loges. <...> je n'ai eu rien de plus pressé que d'ordonner au très ample baron Friedrichs d'envoyer à Gaspard Santini, banquier à Rome, une lettre de crédit pour qu'il tire sur lui, Friedrichs, à mesure que le divin Reiffenstein prendra chez lui, Gaspard Santini, jusqu'à l'occurrence de 23,126 scudi romani <...> *Was meinen Sie davon ?*» Ibid. P. 117–118.

¹⁷ *Frank Christoph*. 'Plus il y en aura, mieux ce sera': Caterina II di Russia e Anton Raphael Mengs. Sul ruolo degli agenti «cesarei» Grimm e Reiffenstein» // *Mengs*. La scoperta del Neoclassico / Hg. v. Steffi Roettgen. Ausstellungskat. Padua: Palazzo Zabarella, 2001. S. 86–95; *Frank Christoph*. 'et que je n'aurai ni paix ni repos jusqu'à ce que cela soit sur pied...': Johann Friedrich Reiffenstein, consigliere e agente di Caterina II // *Pinakothek*. 2003. Nr. 16-17. S. 44–48; *Noack Friedrich*. Aus Goethes römischem Kreise. Hofrat J. F. Reiffenstein // *Goethe-Jahrbuch*. 1909. Bd.20. S. 132–140; *Noack Friedrich*. Aus Goethes römischem Kreise. Hofrath J.F. Reiffenstein // *Goethe-Jahrbuch*. 1910. Bd. 21. S. 169–179; *Noack Friedrich*. Das Deutschtum in Rom. Darmstadt, 1974.

¹⁸ Приложение к переписке Екатерины и Гримма, сообщения различных лиц из разных городов Европы // РГАДА. Ф. 10. Оп. 3. Ед. хр. 504. Л. 80–80 об.

¹⁹ *Lettres de Grimm à l'Impératrice Catherine II*. Publiees par Jacques Grot. СПб, 1885. P. 26.

²⁰ Ibid. P. 199.

²¹ Приложение к переписке Екатерины и Гримма // РГАДА. Ф. 10. Оп. 3. Ед. хр. 504. Л. 84 об.

²² *Journal Encyclopédique*. 1779 (1 Juillet). Tome V. Partie I. P. 361.

Французский перевод этого сочинения был опубликован в той же газете: *Journal Encyclopédique*. 1783 (1 octobre). Tome VII. Partie I. P. 107–118.

²³ Ibid. 1779 (15 Août). Tome VI. Partie I. P. 164–165; Ibid. 1782 (15 mai). Tome IV. Partie I. P. 72–87.

²⁴ Ibid. 1782 (1 juin). Tome IV. Partie I. P. 246–263; Ibid. 1782 (15 juin). Tome IV. Partie III. P. 427–437.

²⁵ *Винкельман И.* Избранные произведения и письма. М., 1996. С.101.

²⁶ Там же. С. 155.

²⁷ Там же. С. 247

²⁸ Там же. С. 197

²⁹ Там же. С. 159, 171–172.

³⁰ Там же. С.110–113.

³¹ Там же. С. 231–232.

³² Там же. С. 234.

³³ Там же. С. 239.

³⁴ *Lettres de Catherine II à Grimm...* P. 102.

³⁵ Ibid. P. 134.

³⁶ Ibid. P. 101–102.

³⁷ Винкельман И. Избранные произведения и письма. С.114.

³⁸ Там же. С. 440–441.

³⁹ Об организации работ и именах конкретных художников, привлеченных Унтербергером к копированию Лоджий см.: Никулин И.Н. Лоджии Рафаэля в Эрмитаже... С. 22. (в статье помещена также библиография вопроса, Прим. 59).

⁴⁰ Трубников А. А. Материалы для истории царских собраний... С. 34–38; Левинсон-Лессинг В.Ф. История картинной галереи Эрмитажа. Л., 1985. С. 99.

⁴¹ Общий счет составлял 16 000 скуди. (Оригинал на франц и итал.). См.: Приложение к переписке Екатерины и Грима // РГАДА. Ф. 10. Оп. 3. Ед. хр. 504. Л. 138 об.

⁴² Античная энкаустика была найдена на некоторых стенных декоративных украшениях, открытых к этому времени в Геркулануме и Помпее, о которых писал Винкельман. Тогда же появились несколько исследований по восковой живописи, предлагавших разные способы восстановления античной техники: «Записка о живописи в энкаустике» художника Башелье (*Bachelier. Mémoire sur la peinture И l'encaustique*, 1755); Дидро в том же году откликнулся на входящую в моду энкаустикой памфлетом «История и тайна восковой живописи» («L'histoire et le secret de la peinture en cire», 1755). Самый популярный метод предложил археолог и гравер граф А. де Кейлюс в «Записке о древней живописи в энкаустике» (*Caylus de Le comte. Mémoire sur la peinture à l'encaustique de Anciens*). Подробнее см.: *Avy, Jean. La peinture à l'encaustique. La technique des anciens pour les peintres d'aujourd'hui. Paris, 1992.*

Алоизий Хирт, немецкий художник, входивший в дружеский круг Рейфенштейна и Гете в 1880-е гг., в «Истории античного изобразительного искусства» дает описание этой техники, связывая ее с живописью на деревянных дощечках: «Античные художники рисовали двумя способами — кистью и грифелем. Второй род живописи грифелем создавался в воске и, скорее всего, только на небольшой дощечке, чтобы ее можно было легко держать в руке. Основа наносилась общая, предположительно, белым воском, так, как покрывали дощечку для письма. На этой загрунтованной дощечке выскребалось пространство по контуру того предмета, который нужно было изобразить и где художник затем начинал наносить свою восковую краску. Собственно говоря, художники держали перед собой восковые краски различных цветов, которые хранились отдельно друг от друга в особых ячейках ящика, чтобы грифелем наносить друг за другом подходящие цветовые оттенки; затем краски растирались небольшой лопаточкой, более или менее разогретой на жаровне с углями, и контур размывался так, как хочет художник. Таким способом постепенно вся дощечка покрывалась красками и картина завершалась вплоть до последнего цветового перехода. Затем, чтобы еще больше размыть контур красок и окончательно разгладить все шероховатости, готовую картину, вероятно, подсушивали на огне — снова слегка на-

гревая ее поверхность» (*Hirt Aloys. Die Geschichte der bildenden Kuenste bei den Alten. Berlin, 1833. S. 162–163*)

⁴³ *Memorie per le belle arti. 1785. Giugno P. LXXXIX–XCIV; 1785. Luglio. P. CVI–CX (Pittura.); 1785. Luglio. P. CXXI–CXXVI (Architettura).*

⁴⁴ *Journal EncyclopOdique. 1786 (1 mai). Tome III. Partie III. P. 561; 1786 (1 juillet). Tome V. Partie I. P. 100–105 и др.*

⁴⁵ Нашей задачей не является конкретный анализ различий, предлагаемых разными художниками для воспроизводства этой античной техники. Приведем лишь несколько номеров журналов того времени, где можно найти избыточный материал по этому поводу: *Memorie per le belle arti. 1786. Novembre. P. CCLVII–CCLVIII (Pittura all'encausto); 1788. Giugno. P. CLI–CLII (Pittura all'encausto); Journal EncyclopOdique. 1784 (1 septembre). Tome VI. Partie II. P. 511–515 (Observations sur la peinture И l'encaustique en usage chez les anciens, adressées à un amateur des arts, par M. Pingeron, ancien secrétaire du musée de Paris) и др.*

⁴⁶ «J'ai cru devoir aussi joindre à cet envoi une espèce de miniature, en arabesque que vous aurez trouvée au fond de la petite caisse, représentant un petit compartiment tiré des Loges de Raphaël, peint en encaustique suivant le Système des anciens, nouvellement recherché et retrouvée par M^r Requeno, savant ex-jésuite Espagnol à Ferrare. Depuis quelque temps les feuilles littéraires et publiques d'Italie en parlent souvent trop ou trop peu favorablement <...> La longue maladie qui l'automne et l'hiver passés m'oblige de garder presque trois mois ma chambre, me donna publié sur ses nouvelles découvertes dans l'ancienne manière de peindre en encaustique, bien différente de celles qui sous les auspices de Monsieur le Comte de Caylus furent faites, il y a trente ans environ, en France. <...> Mais il n'est pas nécessaire qu'on peigne toujours sur le mortier ses murailles, j'ai peint et j'ai fait peindre sur toutes sortes de canevas, papier, vélin, toiles, bois, muraille et marbre, depuis le genre le plus fine comme de miniature, têtes, figures et sujets historiques, paysages, marines, décorations dans les manières très-finesses ou brossées comme la sorte les peintures sur les murailles antiques, et tout a également réussi. <...> Je chargeai donc M. Unterberger et son élève, qui a peint pour moi la pièce en arabesque qui est dans la petite caisse de Sa Majesté Impériale, de présenter au Vatican les meilleures pièces de ma collection, et ils eurent la satisfaction d'y voir leurs ouvrages applaudis de manière à espérer des encouragemens plus efficaces que les miens... <...> Je fais actuellement quelques essais sur enduire de cire <...> par un élève d' Unterberger précisément de la même manière dont les copies des Loges pour Sa Majesté Impériale ont été faites, et si cela réussit, comme je l'espère par une petite expérience déjà faite, on pourrait en rendre les copies d'Unterberger en Russie...<...> Dans un mois de temps le dernier morceau de ces copies des Loges doit être fini, encaissé et expédié pour Livourne. J'y joindrai alias le morceau de l'expérience indiquée, et je ne manquerai pas de vous informer de tout ce qui concerne l'exécution des ordres de Sa Majesté Impériale par rapport à ces Loges de Raphaël copiées» (Письмо

Рейффенштейна барону Гримму из Рима от 10 января 1787 г. // СПб ИИ. Ф. 203. Оп. 1. Ед. хр. 165. Лл. 8–10. Мы сохранили во французском оригинале, насколько возможно, орфографию Рейффенштейна).

⁴⁷ «La peinture à l'encaustique <...> possède les qualités lumineuses de la fresque, la richesse de la détrempe et la puissance de tons de la peinture à l'huile» (*Déneux Gabriel*. La peinture à l'encaustique avec les couleurs inallérables. Paris, 1892).

⁴⁸ «Je n'ai pas le temps de commenter le divin ; d'ailleurs cela ne manquerait pas. Le prince Potemkine s'est emparé de l'envoi encaustique du divin ; c'est bien dommage que Unterberger n'aient pu employer cela pour les copies des loges de Raphaël...» (Lettres de Catherine II à Grimm... Р. 402).

⁴⁹ *Живов В.М.* Государственный миф в эпоху Просвещения и его разрушение в России конца XVIII века // Из истории русской культуры. Т. 4. М., 2000. С. 675.

⁵⁰ Там же. С. 664.

⁵¹ В книге Е.Н. Марасиновой «Психология элиты российского дворянства последней трети XVIII века» (М., 1999), проанализировавшей переписку высших слоев русского дворянства эпохи правления Екатерины, доказывається, что в бессознательном поле культуры, т.е. «в повседневной практике, отразившейся в письмах», просвещенный слой дворянства не испытывают негодования по поводу деспотической сущности российского самодержавия, а «образ верноподданного» предполагает «смирение перед неоспоримым правом монарха распоряжаться его судьбой, карать и миловать» (с. 71).

⁵² См. об этом: *Живов В.М.* Кошунственная поэзия в системе культуры конца 18-начала 19 века// Из истории русской культуры. Т.4, М., 1996. С. 701–755; *Лотман Ю.М.* Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова// Там же. С. 637–657; *Лотман Ю.М.* Несколько слов о статье Живова («Кошунственная поэзия») // Там же. С. 755–763.

⁵³ См.: *Соколова Т.М.* Лоджии Рафаэля. Л.: Аврора, 1975. С. 15.

⁵⁴ Цит. по: *Никулин И.Н.* Лоджии Рафаэля в Эрмитаже... С. 16. Сейчас вместо них в центре потолка каждого из двенадцати компартиментов Лоджий подвешены лампы-фонари (там же).

⁵⁵ Подробнее см.: *Зорин А.* Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети 18 — первой трети 19 века. М., 2001.

⁵⁶ Интересно, что то же использование зеркал можно увидеть в празднике 28 апреля 1791 г., устроенном Г. Потемкиным для Екатерины в честь взятия Измаила и возрождавшем образы его «греческого проекта». См.: *Зорин А.* Последний проект Потемкина (Праздник 28 апреля 1791 г. и его политическая эмблематика) // НЛЮ. 2000. № 43.

⁵⁷ *Никулин И.Н.* Лоджии Рафаэля в Эрмитаже... С. 2, 8.

⁵⁸ РГИА (С-П). Ф.485. Планы и чертежи учреждений Министерства императорского двора. Оп. 2. Д. 174; Ф. 485. Планы и чертежи учреждений Министерства императорского двора. Оп. 2. Д. 175.

⁵⁹ Ложи Рафаэля. О выдаче денег на реставрацию живописи и лепку. 1816 // РГИА (С-П). Ф. 471. Оп. 1. Ед. хр. 554.

⁶⁰ В «Реестре вещам, назначенным для употребления к отделке Петергофского дворца в английском саду» указано: «Четыре фаянсовые печи из Рафаэлевых Лоджий» (цит. по: *Никулин И.Н.* Лоджии Рафаэля в Эрмитаже... Прим. 49.)

ПРИЛОЖЕНИЕ I.

I. Дело об отпуске из кабинета на строение для помещения рафаэлевых лож денег (17 октября 1783 — 11 февраля 1792) (РГИА (С-П) Ф.470. Оп. 1 (82/516). Ед. хр. 67. Лл. 152)

(Л. 3) 18 октября 1783.

По указу Ее императорского величества контора строений ее величества домов и садов, по предложению господина действительного тайного советника Ивана Ивановича Бецкого, с приложением при оном копии с именного повеления ее Императорского Величества, последовавшего сего октября 17 числа Его высокопревосходительству Адаму Васильевичу Алсуфьеву <...> отпустить 106 тысяч руб. в течении будущего 1784 и начале 1785 года.

(Л. 107) 3 января 1788.

(108–110) Ведомость по строению Рафаэлевых Лож.

Налицо состояло суммы 112.000 руб. Из них в расход употреблено:

За слом старого каменного строения — 1735 руб.

За вырытые рвов земли — 2373 руб.

За побитие свай — 7828 руб 80 коп.

За постройку лесов снаружи и изнутри, на загораживание моста состоящего между строениями р.л. и бывшего шепелевского дома <...> канала для отвращения дурного вида забором с калиткою. На заготовление кирпича, намошение черных полов и на обшивку стен для постановления картин, за другие материалы и плотникам за работу — 10260 руб. 95 коп.

По каменной <части>

За цокольный камень с положением вдоль — 4836 руб.95 коп.

За ступени лестницы — 1065 руб.

За кирпичи, плиту, известь и прочие материалы и инструменты, за мраморные подоконники — 34510 руб. 79 коп.

За подвоз материалов — 1941 руб.

Каменщиками за исправленные каменные работы — 11420 руб.

Да каменному мастеру за присмотр работ — 500 руб.

Итого: 54273 руб. 96 коп.

По кровельной

За листы кровельные железные, также кровельщику за покрытие кровли — 5140 руб. 80 коп.

За известь и прочие мелочные материалы 2860 руб.97 коп.

ИРИНА ЛАГУТИНА

По квадратной

Квадраторам за работу — 1119 руб.

Итого: 3980 руб. 71 коп.

По лепной

За материалы, как то алебастр и пр. 370 руб.

Работным людям находящимся у толчения алебаstra и у носения воды 58 руб.

По печной

За сделанные фаянсовые печи — 5000

За материалы к печам, глину, глину, песок, гвозди, печникам за работу 362

По кузнечному <делу>

За железо и уголье — 825 руб.

Кузнецам и молотобойцам за работу — 1033 руб.

Итого: 1858 руб. 44 коп.

За замки, шпингалеты и прочая и прочая — 2593 руб. 44 коп.

По столярному

За сделанные полы — 6700 руб.

За ошоничные, лицевые и нутряные рамы, двери простые, дубовые, сделание модельной рамы — 3530 руб.

Итого: 10230 руб.

По оконичной

За стекло — 3703 руб.

За насыпку пустоты мусором — 388 руб.

Бумагу, перья, чернила, тушь и карандаши,

Архитектору Дункеру

Да печному мастеру Штапу жалованье — 1331 руб.

Итого: 111989 руб.

Еще требуется

Квадраторные работы, лицевание фасадов, на устроение в арках галерей материалов и прочих припасов на 505 руб. и за работу 1550 руб.

На постройку лесов для квадратной работы, материалов и работу

Всего:

29029 руб. 43 коп

(Л. 111): Из кабинета ее императорского. Величества. В контору строения домов и садов:

Именным Ее императорского величества Указом, данным кабинету 19 февраля <1790>, повелено отпустить в оную контору на заплату за окончание строения для помещения Рафаэлевых лож сверх суммы = 21 тыс. 436 руб.

(112–113): 1790 года февраля 25 дня По указу ее Императорского Величества «Контора строения ее величества домов и садов, слушав сообщение полученного из

кабинеты ее императорского Величества, в коем написано: именным ее императорского Величества собственноручно подписанным указом данным кабинету в 19 день сего февраля, повелено отпустить в оную контору на заплату за окончание строения для помещения Рафаэлевых лож сверх отпущенной уже суммы остальные деньги 21436 руб. 98 коп, о чем от кабинета и уведомляется с тем, чтобы оные деньги по временам из кабинета отпущены будут» — но оказалось, что «на заплату работным людям за исправленные работы и поставщикам, за поставленные материалы» нужно выплатить 24706 руб. — за «квадраторную работу лицевой фасады» и за «выстроенную через канал на арках галерею» — 2055 руб. и другие «мелочные» работы — всего 29029 руб.

(116–119): *Ведомость расходов 21436 руб.*

Заплатить поставщикам

Петербуржским купцам

Акиму Ахлестину — 217 руб.

Илье Армянину — 147 руб.

Алексею Овчинникову — 67 руб.

Резному мастеру Миллеру за сделанные им по заказу господина архитектора Гваренги 8 мраморных баз — 256 руб.

За разные материалы — 989 руб.

Итого: 1677 руб. 23 коп.

Акиму Ахлестину

Илье Армянину

Алексею Овчинникову

Федоту Сверенкову

Тихвинскому купцу Дмитрию Дмитрию Анисомову за доски и бревна.

Здесьнего гончарного цеха умершего мастера Петра Смирнова жене, вдове Татьяне Логиновой.

В контору невских кирпичных и черепичных заводов за поставленные от нее материалы.

За отпущенное крестьянину Пичугину.

За железо черное кровельное.

В сумму на сооружение монумента.

Ведомства конторы строений исакиевской соборной церкви мастеру <Пениетисе — неразб> за купленные у него подоконники итальянского белого мрамора.

Умершего путиловского каменщика Михайлы Антонова наследникам за поставленные по обязательству плиты подоконные.

Гончарному мастеру Луке Ефимову за сделанные им по обязательству фаянсовые печи.

Мещанину Борису Сосину по обязательству печные работы.

Столярному мастеру Якиме Изымову за сделанные по обязательству оконные рамы.

Оконичному мастеру Селиверстру Мимсову за поставленные стекла и за вставление стекол в рамы и за выкрашивание лицевых рам.

Лепного дела мастерам Ивадри Ицыхтину за исправленные им лепные работы

Крестьянам за исправленные по обязательству работы.

За плотничные — Агафону Матвееву, Никифору Иванову, Ефиму Иванову, Ивану Астафьеву, за кровельные — Петру Кишкину.

Извозщику Филипову за езду на его лошадях.

архитектором Дункером и печным мастером Штопом в Царское село для осмотра сделанных гончарным мастером Кондрадием в сие строение фаянсовых печей.

Тульскому оружейнику Роману Гнидину за сделанные им замки бронзовые, шпингалеты бронзовые, также печные и трубные дверцы.

Господину надворному советнику и архитектору Дункеру за сентябрьскую 1787 г. третть жалованье.

Печного дела мастеру Штопу за за оную третть жалованье.

Итого: 12462 руб.56 коп.

Сверх того потребно будет:

На заплату лепного дела мастерам Квадри и Цыхтину, когда ими вставятся на место 14 капитолей и сделаны будут — 26 розеток 200 руб.

Тульскому оружейнику Гнидину за доставленные им к бронзовым замкам личинок, скоб и бляшек — 515 руб.

За окончание некоторых столярных и квадраторных работ как у одного строения Рафаэлевых лож так и у переходной у Эрмитажа через канал галереи — 4982 руб

Всего: 21436 руб

[Далее идут ведомости расходов и рапорты казначея капитана Егора Дирина о принятии сумм в контору за весь 1790-1792 год на «заплату»(1 февраля, 31 мая 1791, 14 августа, 21 августа 1791; 31 января 1792)].

2. Дело об отпуске в строение для помещения Рафаэлевых лож для свайнной бойни и других работах (1783—1789).

(РГИА (С-П). Ф. 470. Оп. 1 (82/516). Ед. хр. 68. Лл. 1—281)

Протоколы по кузнечным каменным работам.

(Л. 6): Рапорт от 1 января 1784 года о необходимости «на первый случай» «бревен длиной трех сажень», доски разной длины и толщины и т.д.

(Л. 74): Рапорт от 28 октября 1785: — об отпуске по изделию недоделанных сводов — красного кирпича, извести — для печной работы.

(Л. 79): Рапорт (подан 27 января 1786) в контору от надворного советника архитектора инспектора над мастеровыми Ивана Старова:

Мастер Шпок, по ордеру от 20 января предоставил рапорт, что в строении для помещения Рафаэлевых Лож имеет быть печей фаянсовых восемь, кафельных белых 14, кирпичных две. Для них нужен материал — кафеля 4 тыс 550, кирпича 15 тыс., красного 35 тыс.

Протокол: По рапорту мастера Шпока выдать кафеля 4 тыс 550., кирпича 15 тыс., красного 35 тыс.

(Л. 141): 10 апреля 1787: Протокол по рапорту лепного дела мастера Волкова и архитектора Дункера: выдать алебастру казанского 1700 пудов, проволоки. Масла деревного четыре пуда. 6 пудов гвоздей, глины, чаш больших, кадок дубовых три., холста темного для покрывания модели пятьдесят аршин.

(Л. 192): 19 июля 1787 протокол о заделке печной трубы,

(Л. 281): 23 мая 1789: рапорт печного дел мастера Штопа о требовании замазки для фаянсовых печей в Рафаэлевых ложах,

3. Именные указы Екатерины

1783 г.: (РГИА (С-П) Ф. 468. Оп. 1. ч. 2. Ед. хр. 3898)

(Л. 346.) Адам Васильевич.

На строение для помещения Рафаэлевых лож при Эрмитаже назначенных повелеваем отпустить из Кабинета в контору строения домов и садов 106.000 руб в течение следующего 1784-го и в начале будущего 1785-го года.

Петербург, октября 1783

1788, № 47 (РГИА (С-П) Ф. 468. Оп. 1. ч. 2. Ед. хр. 3903)

(Л. 77) Степан Федорович, столяр-макеру приказываю заплатить семи тысячи; он считает, что кабинет ему должен за столярную работу в Ложи Рафаэлены

Екатерина. Марта 16 дня 1788

1788 (РГИА (С-П) Ф. 468. Оп. 1. ч. 2. Ед. хр. 3903)

(Л. 197) Степан Федорович, посылаю я вам вложенный счет на 7362 руб 36 коп от архитектора Гварни мне поданный. Прикажете заплатить оные деньги из кабинета и возобновите контракт с мастером каменного дела Берти на прежних условиях, и с тем же жалованием, которое он получал.

Екатерина. В Санкт Петербурге 14 ноября 1788

4. Протоколы строительной конторы домов и садов.

1. *Октябрь 1784* (РГИА (С-П) Ф. 470. оп. 5 (76/188). Ед. хр. 755)

(Л. 39) 1 октября 1784: подрядчикам Никифору Карпову и Козьме Иванову уплатить за поставленную ими извезть (1500 бочек) для строительства Рафаэлевой ложи — 1267 руб. 50 коп. <...>

(Л. 172) 19 октября 1784: По подношению крестьянина Никифора Иванова и мастеров плотничного и строительного дела — постановили. Для совершения плотничных и строительных работ для расплаты с работными людьми 750 руб. выдать.

2. *Март-апрель 1784* (РГИА (С-П) Ф. 470. оп. 5 (76/188). Ед. хр. 749)

Реестр конторы строения Ее императорского величества домов и садов. Рассматривался вопрос (о найме плотников и т.д.) в следующие дни:

(Л. 24) 1 марта 1784

(Л. 114) 18 марта 1784

(Л. 300) 10 апреля:

(Л. 331) Подписано 16 апреля 1784

3. *Июнь 1785* (РГИА (С-П) Ф. 470. Оп. 5 (76/188). Ед. хр. 760)

(Л.35) 2 июня 1785 <получен> рапорт от гончарного мастера Альбрехта Фридриха Конради о сделании в строении для помещения Рафаэлевых лож четырех фаянсовых печей.

4. *Сентябрь 1787* (РГИА (С-П) Ф. 470. оп. 5 (76/188). Ед. хр. 787)

(Л. 52) 2 сентября 1787: слушалось доношение поданое от вольного гончарного мастера Конрадия коим объявил, что сделанные им четыре большие фаянсовые печи на месте в строении рафаэлевой ложи поставлены.

(Л. 95) 3 сентября 1787 по указу ее императорского величества данного Конторе строения ее величества домов и садов, по рапорту господина коллежского асессора и квадраторного мастера Насонова определили: в строение для помещения Рафаэлевых лож нужно для покраски стен и потолков («в среднем апартаменте») 20 пудов мелу французского, екатеринбургской зеленой краски два пуда — отпустить из магазина сей конторе — поручику Манахтину по данной ему из сей конторы инструкции отпустить мастеру Насонову. Подписан 13 сентября.

(Л. 103) 2 сентября 1787: по указу ее императорского величества данного Конторе строения ее величества домов и садов, по рапорту плотничного и истопничного дела мастера Ракитина определили: предоставить, что в строении для помещения Рафаэлевых лож, в котором производятся разные работы, по требованию архитектора Гваренги о найме в строение рафаэлевой ложи местных плотников.

Подписано 13 сентября.

(Л. 109) 9 сентября 1787: по указу ее императорского величества данного Конторе строения ее величества домов и садов, по доношению трубочистного мастера Штопа по учиненному расписанию определили: ему Штопу за содержание причислить 50 руб. в год

(Л. 163) По указу ее императорского величества данного Конторе строения ее величества домов и садов, по рапорту квадраторного дел мастера Насонова и со свидетельствованием надворного советника архитектора Гваренги по учиненному прошению определили: крестьянину Михаилу Пичугигу за исправление им в строении для размещения Рафаэлевых лож квадратурной работы <...> выдать семьсот рублей ассигнациями. Подписано 23 сентября.

5. Июнь 1790 (РГИА (С-П) Ф. 470. оп. 5 (76/188). Ед. хр. 820)

(Л. 35) 1 июня 1790 по рапорту господина надворного советника архитектора Дункера и плотничного мастера Миллера определили: вольным месячным плотниками Матвеем Васильеву со товарищи 10 человек платить — по 10 руб в месяц каждому.

5. Указы о доставке Петербург Лоджий Рафаэля.

1785: (РГИА (С-П) Ф. 468. Оп. 1. ч. 2. Ед. хр. 3900. Л. 230.)

В Ведомость расходов: «Употребленных в расход, по изустным повелениям в июле месяце 1785 года из комнатной суммы деньги, а именно»: от 21 числа — Об уплате купцу Лилару за провоз на его корабле Рафаэлевых Лож 4126 руб. 44 коп.

1786: (РГИА (С-П) Ф. 468. Оп. 1. ч. 2. Ед. хр. 3901. Л. 277 об.)

В Ведомость расходов: «Употребленных в расход, по изустным повелениям в августе месяце 1786 года из комнатной суммы деньги, а именно»: 12 числа купцу Северину за провоз из Ливорно Рафаэлевых лож и мраморных бюстов 4195 руб.

1789: (РГИА (С-П) Ф. 468. Оп. 1. ч. 2. Ед. хр. 3904. Л. 21 об.)

В Ведомость расходов: 21 января (по письму графа Безбородки) в контору купцов Сутерданда, Бока и Со за привезение в Петербург Рафаэлевой Ложи — 1419 руб.

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Дело «О перемене пилястр и плафонов Рафаэлевой Ложы
в Царскосельском Дворце» (1824)
(ОР Эрмитажа/ Ф. 1. Оп. 2. Ч. 1. Ед. хр. 15. 1824. Л. 37–61)

(Л. 37) В Придворную Его Императорского Величества кантору
Действительного статского советника Лабинского
Рапорт

По случае переделок в Царскосельском дворце, убранного раскрашенными эстампами пилястр и плафонов Рафаэлевой ложи, Государь Император, нашедши оны весьма полиневшими в красках, высочайше повелеть соизволил г. Стасову справиться у меня, не находится ли таковых пилястр и плафонов в кладовых Эрмитажа, и если имеются, то бы несколько из них, прислать в будущий вторник в Царское село для сличения их с тамошними в свежести красок, и когда эрмитажные окажутся превосходнее, то заменить ими царскосельские. О чем сим к сведению Придворной канторы рапортую и для отпуска вышесказанных имеющихся в Эрмитаже эстампов прошу оную дать мне предписание.

Апрель 21 дня 1824 года.

(Л. 38) Из Придворной Канторы г. действительному статскому советнику Лабзину Г. Генерал-адъютант князь Волконский в отношении своем его превосходительству Господину Гофмаршалу и Кавалеру от 22го сего апреля сообщил: что Господин Император высочайше повелевает отпустить архитектору Стасову из кладовой Эрмитажа эстампы пилястр и плафонов из Рафаэлевой Ложы, ежели какие окажутся годными для переделываемой комнаты в Царском Селе; об исполнении чего придворная кантора Вашему Превосходительству и рекомендует с тем, чтобы вы о последствии рапортовали.

Апреля 22 дня 1824 года

Секретарь Дмитрий <Свичин?>

(Л. 39) Милостивый государь Василий Петрович

Препровождаю при сем Вам с чиновником четыре плафона и три пилястры раскрашенных эстампов Рафаэлевой Ложы, в рамках за стеклами, те самые, которые вы видели прошедшего 20 числа сего месяца, и если они окажутся годными, то прошу Вас прислать рисунки нижних и верхних частей каждой пилястры и сюжеты плафонов, которые вам будут нужными, чтобы было удобнее и мог отыскать их.

(Л. 40) Милостивый государь Франц Иванович!

Препровождаю при сем Вашему Превосходительству реестр эстампов из Рафаэлевой ложи, имею честь уведомить, что присланные <неразб> 4 плафоны и 3 пилястры высочайше удостоены на перемену полинявших; а притом его величеству угодно, чтобы они были обложены <неразб> бумагой с писанной по ней из золота рамочкой, я думаю из оничкова или ласточкова или какого вам угодно.

С истинным почтением имею честь быть ваш

Милостивый государь

Покорный слуга Василий Сте <неразб>

2 марта 1824 года

(Л. 41) Рапорт

Во исполнение посланного мне сею конторою ордера от 22 апреля сего года, отправленных мною в Царскосельский дворец 4 плафона и 3 пилястры раскрашенных эстампов Рафаэлевой Ложи оказались годными, о чем уведомил меня г. архитектор Стасов, требуя при том, в дополнение к оным еще 9 плафонов и 10 пилястр, внесенных в приложенном при сем рапорте, которые все имеются в кладовых, исключив только трех пилястр, вероятно находящихся в Петергофском дворце Английского сад, ибо получено бывшей там мебелировки прошедшего 20 года июля 20 числа, и сей коллекции помещено их там 18. А потому и почитал необходимым оттуда оные взять и заменить находящимися в кладовых Эрмитажа.

Мая 3 дня 1824

(Л. 42) Из Придворной Конторы г. действительному статскому советнику Лабзину

По рапорту вашему от 4 сего мая, касательно отпуска из кладовой Эрмитажа эстампов, плафонов и пилястр для передельваемой комнаты в Царскосельском дворце, согласно предложению его превосходительство г. гофмаршала и кавалера, журналом оной конторы сего мая числа определено: означенные в рапорте вашем эстампы, пилястры и плафоны из кладовой Эрмитажа отпустить и взять некоторые из Петергофа и заменить их другими, о чем и рекомендуется Вашему Превосходительству с тем, чтоб по исполнению оного конторе рапортовать.

Мая 7 дня 1824 года

Советник <неразб>

ПРИЛОЖЕНИЕ III

**Дело «О передаче минералогического кабинета,
находящегося в Рафаэлевой Ложи» (1832)
(ОР Эрмитажа Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 13. 1832)**

Г. действительному статскому советнику Келлеру

Государь император высочайше повелеть соизволил находящийся в Рафаэлевой Галерее Минеральный кабинет сдать по описи в Горный Кадетский корпус, а в шкафы, в коих хранились до сего времени минералы, доделать к ним ножки несколько повыше, разместить антики из Библиотеки; прежние ж античные шкафы сдать в Гардемебельскую. Во исполнение чего придворная контора рекомендует Вашему превосходительству по сдаче минерального кабинета тому кто от Горного Кадетского корпуса для принятия оного уполномочен будет немедленно приступить к предписанному устройству шкафов в Рафаэлевой Галерее и по размещении в оных антиков об исполнении донести Придворной конторе.

Советник Щук <неразб>