

# ПИСАТЕЛИ ФРАНЦИИ В ЖИВОПИСИ, МИНИАТЮРАХ И РИСУНКАХ МУЗЕЕВ СССР

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОРТРЕТЫ ФРАНЦУЗСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В СОВЕТСКИХ СОБРАНИЯХ

Обзор и публикация М. Доброклонского

В то время как книгохранилища и архивы СССР оказываются обладателями совершенно новых и ценных для французской литературы документов, наши художественные собрания, со своей стороны, могут предъявить обширный материал, относящийся к кругу тех же интересов. Этот материал—портреты писателей и деятелей литературного мира Франции. Они никогда не составляли у нас специального предмета собирательства, но при тех тесных культурных связях, которые за два столетия сближали Россию и Францию, их наличие объясняется само собою. Здесь сказались и дань увлечения модными произведениями изящной словесности, и престиж философской мысли французов, и личные отношения, но более всего, пожалуй, моменты случайного порядка. Признание ведущей роли французской живописи и графики обусловило широкий прилив их произведений в русские собрания, а вместе с тем, пришли и портреты, где уже не иконографические соображения, но чисто художественная сторона определила состав. Лишь в отношении гравюр и литографий можно было бы говорить об известной полноте и равномерности подбора. Не являясь, однако, уникальными, они не представляют интереса новизны и выходят за пределы настоящего обзора, как выпадает из него и портретная скульптура, на которой останавливается другая статья этого сборника.

То, что могло быть выявлено по части остального—живопись маслом, рисунки, миниатюры,—отражает случайность своего происхождения и далеко от какой бы то ни было систематичности представленных имен. По существу дела, этот момент в данном случае безразличен. Почти каждый из приводимых ниже портретов значителен сам по себе, и притом под двойным углом зрения: то как важный иконографический документ, то в силу представляемого им искусствоведческого интереса.

В подавляющем большинстве случаев материал этот не только не был опубликован, но и вовсе не упоминается в печати. За несколькими исключениями, он не подвергался и исследованию, так что во многом лишь настоящая работа послужила поводом к выяснению ряда совершенно новых данных. Те единичные вещи, которые воспроизводились,—почти исключительно портреты маслом,—как правило, помещены в русских периодических изданиях и зарубежным читателям были мало доступны. Возможность впервые дать некоторые из них в цвете сообщает им характер тем большей новизны и позволяет точнее оценить их художественное значение.

За время до конца XVIII в. основная группа рассматриваемых портретов принадлежит коллекциям Эрмитажа. Для последующего периода на первый план выдвигаются московские собрания—Музей изобразительных искусств, Музей новой западной живописи, частные коллекции. Как исключение, несколько вещей принадлежит Русскому музею.

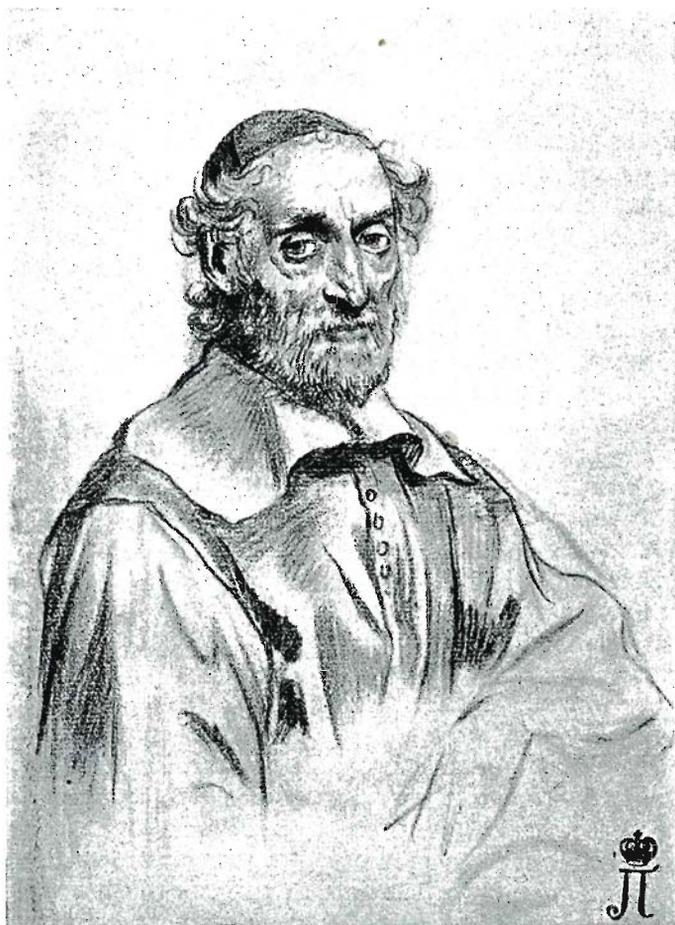
Обзор может быть начат с портрета Ронсара (см. т. II, табл. перед стр. 417 настоящего издания), недавний юбилей которого привлекает к его изображению особое внимание. Он принадлежит к обширной коллекции французских карандашных портретов XVI—XVII вв., поступившей в Эрмитаж, как часть приобретенного в 1768 г. собрания рисунков графа Кобенцля, и, ввиду богатства своего подбора, пользующейся мировой известностью. Портрет этот, исполненный итальянским карандашом и сангиною, уже репродуцировался, но именно здесь мы имеем один из тех случаев, где особенно желательно было в первый раз показать факсимильное воспроизведение оригинала<sup>1</sup>.

К моменту, когда рисунки названной коллекции получали ту или иную атрибуцию, имена авторов подобных портретов давно были утрачены, и почти всем этим эрмитажным листам, без всякого внимания к явным различиям манеры и почерка, было дано единое обозначение: «Dimpoustier». Портрет Ронсара не составил в этом отношении исключения. Углубленные работы, ведшиеся с середины прошлого столетия в области французского портрета XVI в., значительно осветили общий вопрос. Труды Bouchot и Moreau-Nelaton позволили уже дифференцировать творчество отдельных мастеров, а вместе с тем, и указанный портрет поэта был приписан Бенжамену Фулону. С такою атрибуцией он был опубликован в «Старых Годах» при статье Pierre Marcel и фигурировал потом на ряде выставок Эрмитажа<sup>2</sup>. В своем вышедшем лет десять тому назад капитальном труде о французском портрете XVI в. Dimier первый отверг означенную атрибуцию и каталогизировал рисунок в качестве работы неизвестного мастера 1560—1570 гг.<sup>3</sup>. От наиболее достоверных произведений Фулона портрет Ронсара, действительно, отличается по фактуре, и, кроме того, против авторства этого художника говорят соображения хронологического порядка. Рисунок исполнен, по видимому, около 1566 г., между тем как деятельность Фулона, поскольку мы таковую знаем, падает на более поздний период: 1575—1610 гг.

Не меньшего внимания заслуживает второй рисунок того же происхождения, дающий на этот раз облик Клемана Маро (см. т. II, фронтиспис). Здесь техника та же, но с добавлением мела (25×19 см; инв. № 2979). Старинное обозначение пером у верхнего края листа гласит: «Clement Marot poete valet»<sup>4</sup>. Последнее слово написано иным почерком; и опять другою рукою XVI в. сделана слева надпись: «de chambre du roi»<sup>5</sup>. Несмотря на представляемый этим портретом интерес, он до сих пор не воспроизводился, хотя и упоминается в литературе.

Изображение Маро относится к последнему, наиболее беспокойному периоду его жизни и может быть датировано, как это делает Dimier, около 1540 г.<sup>6</sup>. Я не могу, однако, присоединиться к мнению названного автора, безоговорочно признающего его копией с неизвестного оригинала. Внимательное рассмотрение этого листа ни в чем не выдает типичных признаков работы копииста. Рисунок отличается уверенностью и свежестью. Есть тонкости, и в этом отношении отметим хотя бы то, как сделан рот. Наличие корректур в очертаниях головного убора, со своей стороны, дает повод

сомневаться, чтобы перед глазами рисовальщика был уже готовый портрет, и, наконец, свободная живописная фактура в трактовке костюма решительно расходится с теми робкими, схематическими приемами, которые не только характерны для французских копий той эпохи, но постоянно наблюдаются и там, где мастер, ограничиваясь фиксацией черт лица модели, предоставлял остальное своим помощникам.



НИКОЛА ПЕЙРЕСК  
Рисунок Клода Меллана, 1637 г.  
Эрмитаж, Ленинград

Если при таких условиях мы должны видеть в рисунке скорее оригинал, то вопрос об его авторе остается открытым. Старая атрибуция—«Dumoustier», как и в предыдущем случае, не говорит ничего. Среди работ французских художников XVI в. я не знаю аналогичных по манере. Мало того, фактура рисунка с ее тенденцией к свободе и живописности отличается в принципе от характерной для французского карандашного портрета середины означенного столетия сглаженной, лишенной всякой эскизности моделировки и указывает на мастера, сложившегося в кругу других художественных традиций.

Двумя приведенными листами занимающий нас в настоящей работе материал по XVI в. исчерпывается. Литературный мир Франции последующего периода отражен в русских собраниях значительно обильнее. На первую половину XVII столетия падает группа превосходных карандашных портретов, представляющихся почти сплошь неизвестными. Исключение в последнем отношении—лишь подписной портрет Даниэля Дюмустье, изображающий одного из основателей Французской академии и центральную фигуру первых десятилетий ее существования, канцлера Сегье (45×35 см; инв. № 15166). Поступивший в середине XVIII в. вместе с коллекцией Ив. Ив. Бецкого в Академию художеств, а после революции переданный Эрмитажу, он был недавно опубликован Е. Г. Нотгафт в ее статье о рисунках названного художника<sup>7</sup>. Помещенное при последней одноцветное воспроизведение давало, однако, далеко не полное представление о выдающихся качествах этой работы. Дюмустье не только живо уловил характерные черты своей модели, но отличается здесь и достоинствами колористического порядка, мастерски используя итальянский карандаш, сангину и желтоватого тона пастель (см. табл. перед стр. 929).

Портрет датирован 1635 г., когда Сегье был назначен канцлером, а несколькими годами позднее мы встречаем его снова на другом рисунке Эрмитажа. Автором в данном случае является Клод Меллан. Для всех, кто сколько-нибудь интересовался старинными эстампами, это имя знакомо, и нет элементарного обзора истории гравюры, который не отмечал бы яркого своеобразия гравированных им портретов. Значение Меллана, как автора этих портретов, лежит, однако, не только в техническом совершенстве его несколько парадоксальной манеры резьбы на металле, но и в том, что, в отличие от большинства своих собратьев по резцовой гравюре, он исполнял эти портреты, пользуясь, как правило, собственными рисунками. Указанная сторона творчества Меллана освещена, однако, мало, и объяснение тому в значительной степени следует искать в редкости его работ этой категории. Достаточно отметить, что в богатейшем по части французских рисунков собрании Лувра их имеется всего три, причем аутентичность одного не безусловна, а приобретение в 1924 г. парижской Школой изящных искусств трех других отмечалось, как существенное пополнение ее коллекций<sup>8</sup>. В том же 1924 г., благодаря статье Wengstrom<sup>9</sup>, стало известно о существовании ряда аналогичных произведений мастера в Стокгольмском музее, но до сих пор мало кто знает, что основная масса портретных рисунков Меллана, насчитывающая до полусотни листов, хранится в Эрмитаже. Их происхождение то же, что и приводившихся выше портретов Ронсара и Маро, с которыми они составляли одну коллекцию, вероятно, еще до поступления к графу Кобенцлю. Длинною вереницею проходят выдающиеся современники мастера: прелаты, сановники, ученые, литераторы, и многие листы являются подготовкою к его наиболее знаменитым гравюрам.

Портрет Сегье (см. т. I, табл. перед стр. 529), как и подавляющее большинство остальных, выполнен исключительно итальянским карандашом и является по размерам одним из самых крупных (30,5×22,5 см; инв. № 1822). Изображенный был опознан лет тридцать назад тогдашним хранителем графических коллекций Эрмитажа, Б. К. Веселовским, но автором рисунка продолжал значиться Шампень. Исключительная близость к работам Меллана, никогда не вызывавшим сомнения, решительно говорит за него. Существование гравированного портрета Сегье, выполненного с этого оригинала



ФЕНЕЛОН

Портрет маслом неизвестного художника французской школы с оригинала Жозефа Вивьена  
Литературный музей, Москва

и указывающего в надписи на принадлежность последнего самому Меллану—«*Cl Mellan Gall del. et sculp*», устраняет всякие колебания в атрибуции, если бы таковым оставалось место. Та же подпись дает и время исполнения: 1639 г. Подавление канцлером в этом году восстания в Руане выдвигало его на первый план внимания. Припомним тот великолепный портрет работы Лебрёна из собрания Де ла Шеврёльер, ставший известным в связи с недавней выставкой парижской Национальной библиотеки, ознаменовавшей трехсотлетие Французской академии, на котором Сегье изображен въезжающим в названный город<sup>10</sup>. Датировка меллановского портрета тем же годом едва ли случайна.

Среди рисунков художника это один из самых значительных и такой, в котором наблюдаемые у него, как у рисовальщика, живописные тенденции получили особенно явственное выражение в насыщенности тона, контрастах светотени, в широкой трактовке одежды. Он необычен для Меллана—и в этом отношении примечателен—подходом к модели, где начало случайности, моментальности сообщает характеристике особую остроту. Канцлер взят в полоборота, откинувшись в сторону художника и положившим руку на приходящийся за его спиной барьер. Последний, как и нижняя часть корпуса, едва намечен, и та небрежность, с которой нарисована правая рука, свидетельствует, что Меллан с самого начала не имел в виду перенести свою композицию в гравюру полностью. Помимо мелких изменений—воротник, складки, намеченный фон,—гравюра придала фигуре чуть большую фронтальность, а пришедшаяся значительно выше линия среза окончательно вернула ей типичную сдержанность меллановского стиля, к невыгоде сравнения гравюры с рисунком. Не уцелела в ней и тонкость экспрессии оригинала.

Сопоставление с эстампами позволяет, равным образом, отождествить ряд лиц, фигурирующих на других рисунках Меллана. Так, в погрудном изображении пожилого человека с небольшою острою бородою и в круглой шапочке (инв. № 4638) мы узнаем члена Академии Франсуа Де ла Мотте-Вайэ (1588—1672), приобретшего известность как своим скептическим умом и эрудицией в вопросах истории, так и выпавшей ему ролью наставника сначала герцога Орлеанского, а затем Людовика XIV. Гравюра Меллана, воспроизводящая рисунок, помечена 1648 г., т. е. до занятия Ла Мотом этого последнего поста. Она придерживается размера оригинала (19,5×14,5 см) и отклоняется от него лишь в деталях костюма, которому, между прочим, этот «Плутарх Франции», как называл его Ноде, придавал большое значение. В сравнении с портретом Сегье, рисунок выдержан в более светлой тональности и более линейрен по фактуре.

Живописные элементы при той же технике карандаша вновь усиливаются с тремя следующими листами. Они связаны с особенно славящимися гравюрами: Мароль, Пейреск, Гассенди<sup>11</sup>.

Мишель де Мароль, аббат де Виллелуэн (1600—1681), чье имя вызывает у искусствоведа не столько представление об обширных оставленных им мемуарах, сколько о его коллекциях и стихотворном трактате, посвященном художникам, неоднократно называет Меллана. В XXXIX строфе своей «Книги о живописцах и граверах» он славит его талант словами:

Claude Mélan, qui seul donneroit à sa ville  
Quelque nom glorieux, excelle en son burin,  
Qui figure d'un trait l'humain et le divin,  
Ouvrage non pareil dont s'honore Abbeville<sup>12</sup>,

а несколькими страницами ниже («Les Livres Armoriaux», строфа VIII) вновь упоминает мастера в числе лучших граверов своего времени<sup>13</sup>. Эрмитажный портрет поэта<sup>14</sup> может служить свидетельством, что рисовальщик в лице Меллана не уступал граверу (см. табл. перед стр. 257).

Рисунок, судя по дате на гравюре, относится к тому же году, что и предыдущий. Более ранний портрет Пейреска (1580—1637)—гравюра помечена годом его смерти—являет то же мастерство. Это вообще одна из лучших портретных работ Меллана, и образ знаменитого археолога, авторитет



ФЕНЕЛОН

Портрет маслом неизвестного художника французской школы с оригинала  
Жозефа Вивьена

Картинная галерея, Севастополь

которого был непререкаем далеко за пределами Франции, остался в памяти потомства именно таким, каким он запечатлен на этом рисунке (см. выше, стр. 907). В отличие от предыдущих, последний дает поворот в ту же сторону, что и гравюра, расходясь с нею в некоторых деталях костюма, шапочки и волос. Гравированный портрет Пьера Гассенди также причисляется к шедеврам Меллана. Приветливое лицо философа и астронома кажется на рисунке еще живее и выразительнее. Указанную группу по-полняет портрет библиотекаря Мазарини, Габриэля Ноде (1600—1653), нарисованный Мелланом, согласно данным существующей с него гравюры, в 1649 г. (20,5×16 см). Он принадлежит к той же коллекции, но

был передан несколько лет тому назад из Эрмитажа в московский Музей изобразительных искусств.

Век Людовика XIV представлен снова единичными портретами. В Эрмитаже их два: академик Гудар де Ламот и журналист де Ла Фон, первый написан Гриму, второй Гаскаром. Оба пришли в Эрмитаж вместе с собранием картин М. И. Мятлевой, где входили в состав какой-то старой портретной коллекции французского происхождения. В специальной искусствоведческой литературе указания на них встречаются неоднократно, но цветных репродукций не имелось<sup>15</sup>.

Поэт, отрицавший поэзию во имя рассудка, имевший претензию исправлять Гомера, притом чуть ли ни слова не зная по-гречески, не лишенный, однако, и литературных достоинств, Гудар де Ламот (1672—1731)—скорее курьезная, чем значительная фигура. Отображение воплощенного ею таланта и безвкусия на холсте Гриму иконографически любопытно, но портрет не менее интересен, как работа видного живописца, и его надо видеть в красках (см. т. I, табл. перед стр. 257).

То же можно сказать о гаскаровском Ла Фоне (собственно, Шавиньи де Ла Бреттоньер, ум. 1698 г.). Автор портрета, подобно Гриму, находится здесь под влиянием голландцев, проявляя, вместе с тем, незаурядное техническое мастерство (см. табл. перед стр. 433). На последнее указывал еще А. Н. Бенуа, опубликовавший этот портрет в недолговечном «Золотом Руне» и тогда же познакомивший русского читателя с личностью изображенного. В той же статье отмечалось, что портрет повторяется в гравюре Пьера Ломбара, расходясь с ней в одной детали. Изображенная [на картине в руках журналиста газета «Nouvelles extraordinaires de divers endroits» заменена гравером другим изданием, «La Gazette ordinaire d'Amsterdam», где, как и в первой, он долго безнаказанно обличал Людовика XIV и его двор, пока, по собственной неосторожности, не попался в ловушку, раскинутую всесильным Лувуа, которого уязвила сатира Ла Фона на его брата. Самодовольный человек, глядящий на зрителя из рамы, далек от мысли об ожидающем его каземе в Мон-Сен-Мишель и многих годах заточения в страшной клетке<sup>16</sup>.

В других собраниях мне известны еще три работы маслом: в одном случае представлен Мольер, и две дают изображение Фенелона. Первый из этих портретов, блещущий своими художественными достоинствами, является счастливою находкою самого последнего времени (1938 г.) и ныне приобретен московским Музеем изобразительных искусств. Он приписывается Лебрёну и составляет предмет особой публикации настоящего сборника. Что же касается Фенелонов, то это два близкие друг к другу экземпляра, из которых один был обнаружен под именем Клода Лефевра в Севастопольской картинной галлерее, а второй принадлежит Литературному музею в Москве, где значится, как произведение неизвестного художника<sup>17</sup>. Оба восходят к прототипу, написанному Жозефом Вивьеном и известному по ряду эстампов, в том числе по гравюре Долле. Их отношение к этому прототипу, при имеющихся в моих руках материалах, не может быть вполне установлено. Московский портрет (см. выше, стр. 909), единственный из них известный мне в натуре, реставрирован и чрезвычайно записан, но мог бы быть, в основе, собственноручным повторением Вивьена. Еще вероятнее, впрочем, видеть в нем копию современную оригиналу, и то же, повидимому, с еще большим основанием, приложимо к экземпляру Севастопольской галлерей (см. выше, стр. 911).



ПЬЕР СЕГЬЕ  
Рисунок Даниэля Дюмустье, 1635 г.  
Эрмитаж, Ленинград

Два следующих портрета, выполненных в той же технике, приближают нас к середине XVIII столетия. Наибольшего внимания заслуживает из них портрет Фонтенеля кисти Риго (см. т. II, стр. 48—49). По сравнению с более известным экземпляром работы того же мастера, гравированным Доссье и В. Пикаром, писатель представлен здесь в более преклонном возрасте. Портрет принадлежал ранее Эрмитажу, ныне же находится в московском Музее изобразительных искусств<sup>18</sup>. Подробно о нем говорит другая статья сборника. Менее интересен эрмитажный портрет аббата Прево. Опубликованный, еще в бытность его в собраниях Олив, как произведение Карла Ванлоо, он неоднократно бывал предметом суждения исследователей, и общее мнение теперь склонно видеть



ЛУИ РАСИН

Миниатюра неизвестного художника французской школы XVIII в.

Эрмитаж, Ленинград

в нем не оригинал, но хорошее повторение мастерской названного художника<sup>19</sup> (см. т. I, стр. 83).

Следующие десятилетия дают сравнительно обильную жатву, и одним из первых, на чем следует остановиться, является ряд работ, пополняющих иконографию Вольтера. В специальной статье настоящего сборника В. Ф. Левинсон-Лессинг публикует один портрет, который он мог определить, как произведение Гюбера (см. ниже, стр. 945), и останавливается на интереснейшей сюите картин (см. их воспроизведение в I т.) того же художника, иллюстрирующей различные эпизоды из повседневной жизни философа в Ферне. Существование этой сюиты было известно, но до недавнего поступления ее в Эрмитаж мало кому доводилось ее видеть.

Не получило сколько-нибудь широкой известности и другое произведение, теснейшим образом связанное с пребыванием Вольтера в том же

Ферне. Произведение это—миниатюра на эмали из основного собрания Эрмитажа (см. т. I, стр. 87). Профильное изображение писателя, увенчанного лаврами (диаметр 38 см; инв. № 376), вставлено в золотую с эмалью оправу очень тонкой работы. По внутреннему ободку ее бегут слова: «Erroris tenebras hic quanta luce fugavit»<sup>20</sup>. Та же оправка дает на обороте написанное золотом по темносиней прозрачной эмали посвящение, из которого явствует, что миниатюра была поднесена Вольтеру и его племяннице г-же Дени обитателями Ферне в 1775 г.:

Voltario  
 et Denisae  
 Fernesii  
 fundatoribus  
 coloni, quos fecit  
 amor milites, se, suas  
 artes ipsamque  
 vitam  
 devovent  
 L. D. F. <sup>21</sup>.

Вокруг приведенных строк, на бледно-голубом фоне, надпись: «Omnibus hoc unum votum est o vivat uterque. J. L. W. 1775»<sup>22</sup>.

Лицевая сторона миниатюры воспроизведена, без упоминания в тексте, на одной из страниц истории миниатюрной живописи Williamson<sup>23</sup>, но специальной литературе по иконографии Вольтера и, в частности, капитальному по этому предмету труду Desnoiresterres<sup>24</sup> она осталась неизвестной. Последний отмечает, однако, существование двух медалей, описание которых совпадает с миниатюрой, и приводит относительно их данные, заимствованные из мемуаров секретаря Вольтера, Жана-Луи Ваньера<sup>25</sup>. Согласно этим данным, первая медаль была изготовлена в 1775 г. на средства фернейских драгун, в ознаменование радости населения по случаю выздоровления Вольтера, и предназначалась служить призом на состязании в ружейной стрельбе. Вторая была выбита тремя годами позднее, по заказу Ваньера, и отличалась лишь добавлением на реверсе его инициалов и даты 1778. Непосредственно за приведенным указанием Ваньер говорит, что портретное сходство было в данном случае настолько велико, что он не нашел ничего лучшего, как поднести это изображение философа Екатерине II<sup>26</sup>. В контексте с соседними фразами понять это место мемуаров Ваньера иначе, как в том смысле, что речь идет о поднесении медали, едва ли возможно. И здесь загадка. Ни в наличном собрании Эрмитажа, ни в старых его описях подобной медали не имеется, но есть миниатюра, о которой нет ни слова в мемуарах. Документальных данных о ее поступлении мною не найдено, но то, что миниатюра принадлежала Екатерине II, можно считать безусловным. Упоминание ее в числе предметов, находившихся в «антресолях императрицы Екатерины II в Зимнем дворце» и присланных в Эрмитаж для хранения при ордере придворной канторы от 17 марта 1826 г., служит достаточным тому подтверждением<sup>27</sup>.

Свидетельство о сходстве портрета, идущее от лица, столь близко стоявшего к Вольтеру, как Ваньер, сообщает миниатюре исключительно важное иконографическое значение.

С той же, иконографической, точки зрения заслуживает внимания один анонимный портрет маслом, находящийся в московском Историческом



МОЛЬЕР

Рисунок Энгра, 1843 г.

Музей изобразительных искусств, Москва

музее. Вольтер изображен здесь еще молодым; он представлен по пояс, три четверти вправо и с книгою в руке (см. т. I, стр. 125). Очень близкий по типу экземпляр из собрания музея в Дижоне был опубликован Ch. Oulmont<sup>28</sup>, который выдвинул при этом, взамен его старой атрибуции Антуану Вестье, новую: Турньеру. В деталях, в частности, в положении рук, оба портрета расходятся, и, тем не менее, принадлежащий Историческому музею едва ли может быть признан за оригинал.

Ввиду сравнительной редкости портретов молодого Вольтера, можно отметить также экземпляр, находящийся в Институте мировой литературы им. Горького в Москве (по грудь,  $\frac{3}{4}$  вправо; масло; овал 25,2×21,1 см). Приписываемый ошибочно Ларжильеру, он повторяет тип известного портрета Латура, написанного в 1731 г., и является, вероятно, одной из тех копий, которые заказывались самим Вольтером (см. т. I, стр. 289).

Интерес полнейшей новизны, но затрагивающий, главным образом, историка русского искусства XVIII в., представляет затем другая миниатюра с изображением Вольтера. Она вправлена в золотой перстень, который, принадлежал императрице Екатерине II и служит отражением ее философских симпатий, имея на обороте совершенно аналогичный портрет Монтескье<sup>29</sup> (см. т. I, стр. 121). Маленький овал (2,1×1,7 см), в который заключены эти портреты, укреплен на шарнирах таким образом, что может быть повертываем наружу то одной, то другой стороной. Обе миниатюры исполнены пером с необычайной тонкостью и снабжены по краю микроскопической надписью, в одном случае: «Портретъ Вольтеровъ. Писаль перомъ Иванъ Кашинцовъ 1773 года Мар. 19 же дня», в другом: «Портретъ Монтескиевъ писаль перомъ Иванъ Кашинцовъ 1773 года Мар. 20 дня». Названный мастер искусствоведческой литературе не знаком, но в старом фонде Эрмитажа имелся переданный недавно в Русский музей рисунок пером, изображающий общество музицирующих в парке кавалеров и дам. Он подписан тем же почерком: «Писаль перомъ подпорутчикъ Иванъ Кашинцовъ»<sup>30</sup>. Как и портреты, рисунок не представляет собою оригинальной работы, он копия с гравюры Нильсона «Le concert champêtre», но отличается, подобно первым, тою же технической ловкостью. Тремя указанными вещами данные об Иване Кашинцове исчерпываются. Последний лист указывает, что он принадлежал к тем чинам инженерного ведомства, среди которых искусные графики были не редкость. Круг этот, из которого, напомним, вышел и наш лучший гравер XVIII в., Е. П. Чемесов, остается, к сожалению, неисследованным. Восполнение означенного пробела составляет одну из очередных задач всестороннего и углубленного изучения нашего художественного наследия.

Говоря об изображениях Вольтера, здесь уместно нарушить хронологический порядок обзора и привести два более поздних рисунка. Обнаруженный в собрании Севастопольской картинной галереи лист с профильными изображениями Вольтера и Руссо (свинцовый карандаш, 19,5×32,5 см) заслуживает внимания, главным образом, как подписная, датированная 1821 г. работа А. О. Орловского (см. выше, стр. 3). Последний пользовался здесь, повидимому, бюстами типа Мюнье, вторения которых в различных техниках были к началу XIX в. широко распространены. Второй рисунок несравненно более значителен. Его автором является не кто иной, как Энгр (см. т. II, табл. перед стр. 17). Совсем недавно этот лист совершенно неожиданно всплыл в фонде Русского музея, попав туда из собрания Аргутинского-Долгорукова,

и сейчас находится в Эрмитаже<sup>31</sup>. Свинцовым карандашом в бледной, линейной манере эпохи классицизма зарисовано какое-то помещение, типа музейной кладовой, и здесь на первом плане—гудоновская статуя сидящего в креслах Вольтера. К ее пьедесталу прислонены папка с бумагами и несколько подрамников; правее—пустой постамент, а в глубине полка с книгами и над ней два бюста, статуэтка обнаженной женщины и фрагмент ноги. У нижнего края рисунка исполненная тем же материалом надпись: «du polytheisme romain Bertier (?) Quai des Augustins 2»<sup>32</sup>. Это рука Энгра, но и принадлежность ему рисунка несомненна. Качество, техника, манера—всё подтверждает подлинность. Ограничиваясь единичными примерами и приводя первое, что оказывается под руками, укажем на полное тождество графических приемов и почерка, наблюдаемое в таких рисунках, как портрет художника Шарля Тевенена (1816) или этюд фигуры св. Изабеллы (1844), оба из собрания Бонна<sup>33</sup>. Эрмитажный лист относится к раннему периоду Энгра. Монографией о Гудоне Hart и Biddle<sup>34</sup> устанавливается, что с момента своего водворения в 1781 г. в фойе старого театра Французской комедии статуя Вольтера не покидала его вплоть до пожара 1799 г., а с 1806 г. уже находилась в вестибюле теперешнего здания, который затем, в 1864 г.,



*Comte Xavier de Maistre*

КСАВЬЕ ДЕ МЕСТР

Рисунок Гампельна, 1820-е гг.

Собрание Н. И. Тютчева, Москва

переменила на вновь отстроенный там же зал. Рисунок изображает ее не в этих помещениях и должен—если только он сделан не со слепка, что едва ли—приходиться между 1799 и 1806 гг.

Энгр принадлежит к числу тех рисовальщиков, каждая работа которых заслуживает особого внимания. Тема настоящего обзора дает в этом отношении случай привести еще один лист, хотя и отмечаемый каталогами<sup>35</sup>, но известный, в сущности, очень немногим. Он принадлежит Музею изобразительных искусств и представляет собою ретроспективный портрет Мольера (см. выше, стр. 913), изображенного пишущим за столом (свинцовый карандаш и кисть тушью и белилами; 21,5×16,5 см; инв. № 1445). В противоположность предыдущему это рисунок позднего периода Энгра—1843 г.—и выдает в деталях инсценировки свою принадлежность эпохе Луи-Филиппа.

XVIII век—век миниатюры, и естественно, что в таком богатом собрании по этой отрасли искусства, как Эрмитажное, изображения писателей не ограничиваются приведенными. Посетители Эрмитажа уже давно могут видеть включенный в постоянную экспозицию французской школы хороший портрет Руссо<sup>36</sup> (см. выше, стр. 735). Последний представлен по грудь, на нем серый камзол и такой же жилет, поворот  $\frac{3}{4}$  вправо. Задумчивое, мягкое выражение сентиментально, как надпись на монтировке: «Coeurs sensibles venez je le confie a Vous»<sup>37</sup>. Автор этой миниатюры остается невыясненным, и то же имеет место в отношении одной новинки, недавно приобретенной для Эрмитажа закупочной комиссией при Комитете по делам искусств. Речь идет о миниатюре гуашью, на картоне (около 3×2,5 см), очень хорошей по качеству и опять-таки французской (см. выше, стр. 915). Согласно традиции, она изображает Буало, но все известные мне портреты последнего этому решительно противоречат. С другой стороны, миниатюра исключительно близка к изображению Луи Расина, как он представлен на гравюре Мигера с оригинала Аведа. Черты лица, поворот, детали костюма дают полное основание считать, что перед нами действительно этот поэт, и не кто другой.

В 1923 г. состоялась передача Эрмитажу графических коллекций библиотеки бывш. Центрального училища рисования Штиглица, а вместе с ними поступили два отличных, впервые отмечаемых портретных рисунка. В пышном аллегорическом окружении, среди атрибутов наук и искусств изображены Бюффон и Женти-Бернар. Сами портреты исполнены в тщательной и мелкой технике итальянским карандашом, с добавлением местами белил, и вклеены в готовые обрамления. Последние сделаны пером и кистью—на портрете Бюффона бистром, у Женти-Бернара тушью<sup>38</sup>.

Автор ни в том, ни в другом случае не назывался. Общий характер оформления листов и то обстоятельство, что имеющиеся на втором из них среди атрибутов надписи даны в обратную сторону<sup>39</sup>, позволяли надеяться найти их в гравюрах. Портрет Бюффона (см. т. I, табл. перед стр. 305), действительно, существует. Он был награвирован, приблизительно в том же масштабе, Винченцо Ванджелисти, с добавлением на оставленном в рисунке у нижнего его края пустом прямоугольнике четверостишия Делиля:

La nature pour lui prodiguant sa richesse  
 Dans son génie ainsi que dans ses traits  
 A mis la force et la noblesse.  
 En la peignant il paya ses bienfaits<sup>40</sup>.

Имеющаяся на гравюре подпись указывает, что автором портрета является Пюжо, исполнивший его с натуры в 1776 г.<sup>41</sup>.

Приведенное указание представляет с искусствоведческой точки зрения существенный интерес, так как собственноручные работы этого мастера крайне редки. Рисовальщик портретов и миниатюрист Андре Пюжо известен, главным образом, по гравюрам с его оригиналов, исполнявшимся профессиональными представителями этой техники, как Ванджелести, Вензак, Легран, Линье. Из его рисунков, упоминавшихся до сих пор в специальной литературе, я не знаю другого воспроизведенного, кроме портрета кардинала де Рогана, принадлежавшего Мариусу Пому<sup>42</sup>. Не играя, повидимому, никогда особенно крупной роли, Пюжо был забыт, и настолько, что, когда в середине XIX столетия барон Порталис составлял свой ценнейший труд о французских рисовальщиках XVIII в., он мог только отметить художника работавшим в конце XVIII в. и назвать пять его рисунков из частных коллекций. Биографические данные, которыми мы располагаем о нем, ныне не многим обширнее: Пюжо состоял членом двух академий, св. Луки и Тулузской, и был погребен в Сен-Бенуа 16 сентября 1788 г.<sup>43</sup>.

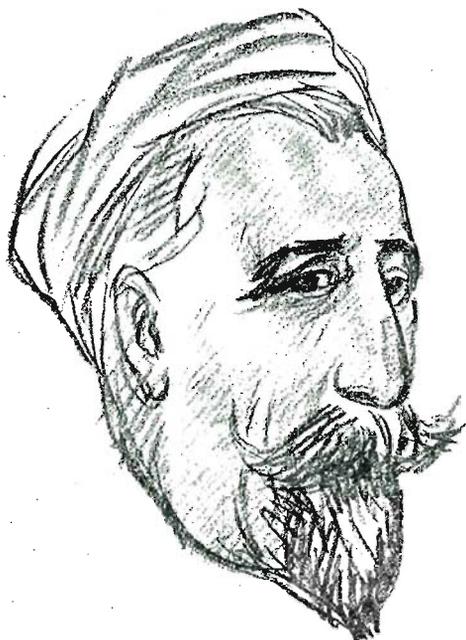
Обычный круг портретировавшихся им лиц—ученые, изобретатели, писатели, внешний облик и характер которых мастер улавливал с большою тонкостью. То немногое, что мы имеем у него по части женских портретов, показывает его и здесь не менее сильным.

Общий стилистический и технический характер рисунков Пюжо роднит его, пожалуй, особенно близко с Кошеном-сыном. На эрмитажных листах это касается, собственно, иконографической стороны; обрамление Бюффона приводит на память скорее Моро-младшего. Здесь надлежит напомнить, что орнаментальная часть в обоих случаях выполнена отдельно от самых портретов и, в сущности, принадлежит не обязательно тому же художнику. Подпись на упомянутой гравюре Ванджелести служит формальным свидетельством авторства Пюжо лишь в отношении фигуры самого Бюффона. Чуть менее уверенная техника в обрамлении второго портрета, со своей стороны, заставляет насторожиться. И, тем не менее, я склонен думать, что рисунки всецело принадлежат Пюжо. В названном выше подписном портрете Рогана, где всё выполнено пером и кистью и всё одною рукою, мастер показывает себя отлично владеющим орнаментальным рисунком.

Из двух вещей, под углом зрения портретного мастерства, трудно сказать, которая выше. Может быть, все же Женти-Бернар (см. табл. перед стр. 577). Некогда восхвалявшееся имя его сейчас мало кому что говорит. Но персонаж сам по себе занятен. Он образец каприза славы и еще более того, как малый, но с крайней ловкостью использованный талант мог одурачить целое общество. Шумный успех написанной им пьесы «Кастор и Поллукс» (1737), где всё сделала музыка Рамо, да стихотворные отрывки, ко времени прочитанные в разгаре ужинов и оргий, обусловили его знаменитость. За ними не было ничего. И, тем не менее, даже Вольтер поддался обману, превозносил Бернара, равнял его Овидию и первый присоединил к его имени эпитет *Gentil*, который при нем так и остался. Лишь хитрый немец Гримм понял, в чем дело, и предрекал неминуемый провал нетерпеливо ожидавшейся, лишь в отдельных стихах известной тогда поэмы Бернара «Искусство любви» (*l'Art d'aimer*). Автор недаром откладывал ее издание, а когда она все же вышла и предсказание сбылось, его уже

АНАТОЛЬ ФРАНС

Рисунок Стейнлена

Музей изобразительных искусств,  
Москва

не было в живых. Женти-Бернар, впрочем, еще раньше сошел со сцены, как жертва всяческих излишеств, впав под конец во внезапный и полный маразм. Несчастье постигло его в 1771 г., и так как вскоре затем он был забыт, то надо думать, что рисунок предшествовал указанному году. Заметим вскользь, что меньшее техническое совершенство в орнаментальной части, о котором говорилось, может быть объяснено также более раннею, чем портрет Бюффона, датую. Именно здесь наиболее уместно упомянуть еще об одном изображении знаменитого естествоиспытателя, сделавшемся мне известным лишь совсем недавно. Это портрет Бюффона, исполненный маслом (62×50 см), принадлежащий ныне Государственному музею Московской области в Истре, куда он попал из бывшего имения Голицыных Петровского<sup>44</sup> (см. выше, стр. 21). То обстоятельство, что последнее принадлежало сестре И. И. Шувалова, находившегося в личных отношениях с Бюффоном, делает достаточно вероятным старинное предание о подарке этого портрета Шувалову самим Бюффоном. Как бы, впрочем, там ни было, это любопытная вещь, где писатель изображен значительно более молодым, чем на рисунке Пюжо. По типу и деталям портрет близок к написанному Друэ в 1761 г. и много раз гравировавшемуся впоследствии Лефевром, Хоубракеном, Боссельманом, Зихлингом и др. Не видав означенного прототипа и зная, с другой стороны, истринский экземпляр лишь по фотографиям, я затрудняюсь с определенностью высказаться о последнем, но полагаю, все же, что мы имеем дело не более, как с хорошей копией французской работы середины XVIII в.

В отношении к XIX в. материал как-то особенно беден. Искусство этого столетия в целом не составляет сильного места Эрмитажа, и только собра-

ние миниатюр продолжает отличаться богатством своего состава. Одной из лучших его вещей является портрет Гизо, исполненный Деларошем<sup>45</sup> (см. т. II, стр. 133). Исторические композиции последнего имели свой час славы, но он давно в прошлом. Наше время предъявляет к искусству другие требования, и из всего обширного творения мастера, как непрерываемо значительное и живое, уцелели лишь его портреты. Деларош — большой портретист и проявляет себя таковым не только в живописных работах крупного масштаба, но и в тех редких случаях, когда прибегает к миниатюре. Облик Гизо в том виде, как он представлен на эрмитажном портрете, облокотившимся о мраморный выступ барьера и заложившим руку за борт сюртука, был фиксирован художником, согласно данным Delaborde, в несколько вечеров 1837 г.<sup>46</sup> Датированный 1839 г. экземпляр (масло) хранится в Новой глипготекке Карльсберга в Копенгагене, но особенную популярность портрет приобрел, благодаря сделанным с него эстампам — гравюрам Каламатты и литографии Лассалья, вошедшей во вторую серию филиппоновской «Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts». Эрмитажная миниатюра подписана и датирована 1837 г. По выразительности образа, тонкости экспрессии и изощренности технической стороны — это один из шедевров художника. Она дает право причислять Делароша к самым выдающимся миниатюристам его века.

Указанная миниатюра является в Эрмитаже, если не говорить о гравюрах и литографиях, единственным изображением французского писателя XIX в. Немногое дают для этой эпохи и другие русские собрания. Главное, что я мог бы назвать, сводится к нескольким портретам Жозефа и



АНАТОЛЬ ФРАНС  
Наброски Стейнлена

Ксавье де Местра, сохранившимся, как след их пребывания в среде петербургского общества.

Портрет первого был недавно обнаружен в собрании московского Исторического музея. Это карандашный рисунок (23 × 17,2 см) без подписи автора, но снабженный автографом изображенного (см. т. I, табл. перед стр. 593):

Lorsqu'étant vieux et sot, il valait moins que rien,  
On lui demandait sa figure,  
Qui? Dame d'importance et qui s'y connaît bien  
D'honneur, c'est presque une aventure.

C<sup>e</sup> Maistre. St. Petersbourg 7/19 avril 1812<sup>47</sup>.

Согласно любезному указанию Г.-Ф. Вермаля, тождественный портрет помещен в качестве фронтисписа (гелиогравюра) в монографии о де Местре Жоржа Гогордана<sup>48</sup>, с обозначением, что он воспроизводит рисунок Фогеля фон Фогельштейна. В тексте книги (стр. 114—115) отмечается, при этом, что оригинал находился тогда в обладании одного из внуков де Местра, принадлежав ранее Свечиной, к которой и обращено имеющееся на обороте листа посвящение:

Docile à l'appel plein de grâce  
De l'amitié qui vous attend,  
Volez, images, et prenez place  
Où l'original se plait tant<sup>49</sup>.

Наличие на воспроизводимом нами рисунке иной надписи не оставляет сомнения в том, что мы имеем дело с другим экземпляром. Отличающее его высокое мастерство говорит о собственноручном повторении портрета самим Фогельштейном. Относительно того, кто имеется в виду сопутствующим ему посвящением, возможны лишь догадки—гр. Головина, Загряжская?

Тот же тип повторяется на литографии Виллена, помещенной в качестве фронтисписа в издании J. de Maistre, *Les soirées de St.-Petersbourg*, P., 1821, t. I, и на гравюре Обэра. И та и другая дают поворот головы в другую сторону и, согласно их подписям, исполнены с оригинала Буйона. В собрании И. С. Зильберштейна имеется рисунок карандашом, представляющий собою старую копию с оригинала того же типа. Он курьезен тем, что носит сделанное старинным почерком обозначение: «Автопортрет Михаила Воинова 25 Марта 1780 года». Возможность случайности сходства отпадает: изображенный имеет на шее крест ордена св. Маврикия и Лазаря, повидимому, одной из старших степеней (см. выше, стр. 381).

Портретов Ксавье де Местра насчитывается три. Устроенная в 1905 г. в Таврическом дворце историко-художественная выставка портретов показала, между прочим, один из них работы Штеубена. Написанный масляными красками портрет относится к последним годам жизни писателя и принадлежал тогда к коллекции П. С. Строганова<sup>50</sup>. Включенный в издание в. к. Николая Михайловича «Русские портреты XVIII и XIX вв.», он вошел в основной фонд нашей иконографии<sup>51</sup>.

Два других не попадали в поле зрения исследователя. Оба являются рисунками и находятся—один в частном владении (собрание Н. И. Тют-

чева), другой—в Институте мировой литературы им. Горького в Москве (ранее также в собрании Н. И. Тютчева). Традиция видит и в том и в другом автопортреты де Местра.

На одном, носящем характер наброска и исполненном карандашом (см. выше, стр. 202—203), он изображен в профиль влево и по грудь (12×10 см). Время возникновения рисунка—около 1838 г.—указывает имеющаяся на обороте листа надпись пером, сделанная рукою де Местра и подписанная его инициалами. Эта надпись интересна сама по себе. Приводим ее полностью и с соблюдением орфографии подлинника:

*J'en avais un; la mort me l'a ôté. Elle l'a saisi au commencement de sa carrière, au moment ou son amitié étoit devenue un besoin pressant pour mon cœur. 1787.*

*Depuis cette époque d'autres pertes sont survenues: quatre frères, cinq sœurs, tous les compagnons de ma jeunesse, tous mes enfants. Mais un court espace de temps me sépare d'eux; je ne murmure pas. 1838.*

*Bonheur, santé et longue vie à mon excellent ami Dmitri Dolgorouky*

X. M.<sup>52</sup>.

Старинное предание приписывает исполнение рисунка, как упоминалось, самому де Местру, и ничто, на мой взгляд, не противоречит тому, чтобы он был автопортретом. Не так обстоит дело со вторым (см. стр. 917).

Этот лист, идущий от того же названного в приведенной надписи Д. И. Долгорукова, представляет писателя, можно думать, лет на двадцать моложе. Поворот тоже в профиль, но в другую сторону, фигура взята по локоть, техника: итальянский карандаш и кисть акварелью (16×10 см).

Под рисунком обозначено пером: «Comte Xavier de-Maistre», а на обороте: «portrait dessiné par l'auteur». В вопросе об авторстве портрета это обстоятельство не решает ничего. Свидетельство о личности изображенного—да, но отнюдь не подпись исполнителя рисунка. Если даже надпись сделана, что вероятно, Д. И. Долгоруковым, который мог быть осведомлен лучше кого-либо, то и тогда в основе его утверждения лежит, повидимому, ошибка.

Уже при первом взгляде принадлежность обоих портретов одной и той же руке кажется невероятной. При всех художественных достоинствах, отличающих первый, его манера характерна для любительских работ начала прошлого столетия. Так рисовали в альбомы, и к таким же приемам прибегали первые светские дилетанты литографии. Фактура второго рисунка указывает на профессионала. Искание известной эффектности, интерес к передаче костюма, ощущение материала и, прежде всего, высокая техничность. Чтобы одно лицо прибегало к столь разным в принципе приемам и чтобы развитая стилистически, к тому же, более поздняя манера наблюдалась у него в более ранний период, мало правдоподобно.

Я не верю, чтобы в данном случае перед нами был автопортрет, но, кажется, узнаю и настоящего автора. Общий характер рисунка, как и технические навыки, чрезвычайно напоминает Гампельна—того глухонемого художника, чьи работы в кругах, близких де Местру, были часты. Бросающиеся на рисунке в глаза сетки моделирующих штрихов для названного мастера исключительно характерны. На лице они выражены несколько менее, чем обычно, но, взглядываясь, мы видим их и здесь<sup>53</sup>. Заливка тоном говорит в пользу той же догадки. Положительно, это Гампельн, и особенно хороший Гампельн.

ЭМИЛЬ ВЕРХАРН

Рисунок Е. В. Гольдингер, 1912 г.

Литературный музей, Москва



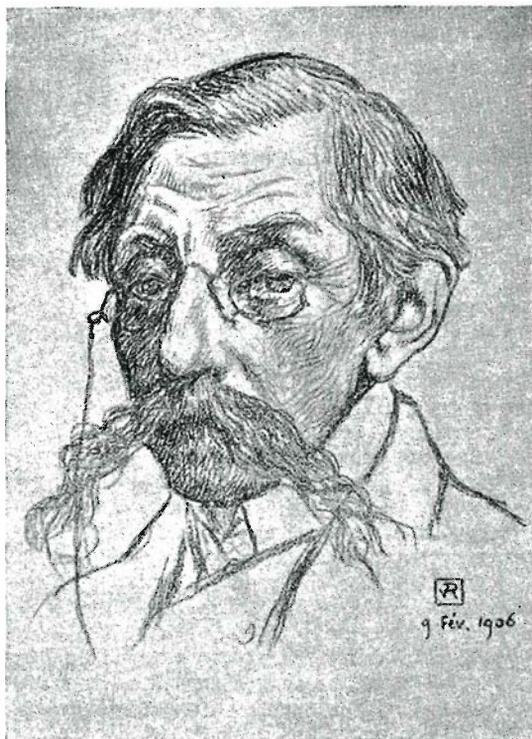
Следующие полстолетия не дают ничего, и только к концу девятисотых годов относятся четыре карикатуры в Русском музее, на которых фигурирует Золя: писатель, ведущий за руку Нана, у дверей Ватикана (см. выше, стр. 481); он же и Кестнер несут на плечах Дрейфуса; «Международная елка», на верхних ветвях которой помещены те же персонажи, и, наконец, лист, озаглавленный: «Пятнадцатая его попытка сделаться бессмертным»<sup>54</sup>. Их автор—А. А. Лабудзь (Лабуць), много работавший для петербургских юмористических журналов конца прошлого века и обычно подписывавший свои карикатуры псевдонимом «Овод». Художественное значение приведенных его работ крайне невелико, но, как отклики русского общества на злободневные события Франции, они все же не лишены некоторого интереса.

Литературные круги Франции периода, непосредственно предшествовавшего мировой войне, представлены столь же случайно, как и остальное. Небольшая компания довольно пестра: Анатоль Франс, Верхарн, Аполлинер. Особенно посчастливилось русским собраниям с портретами второго, образ которого мы имеем в отображении трех разных художников. Рисунок ван Риссельберга (итальянский карандаш и сангина; 35×28 см) в Музее новой западной живописи по глубине характеристики и мастерству техники является одним из самых значительных среди всего, что нам остается отметить (см. на след. стр.). Этот портрет Верхарна датируется 1907 г. Три другие исполнены в конце 1912 г., в связи с посещением писателем Москвы. Его приезд дал случай Пастернаку сделать превосходный рисунок в три карандаша, который еще на выставке Союза русских художников в 1913 г. обращал на себя внимание, а ныне принадлежит к лучшим работам художника в Русском музее<sup>55</sup>. Сосредоточенный, ушедший в себя человек ван риссельбергской интерпретации передан в момент оживления за чтением с эстрады своих произведений. Бойкая и мастерская

манера, умело использующая подцветку черного синим и сангиною, свидетельствует об отличном усвоении художественной техники французов. Не меньшей похвалы заслуживает и тонкость, с которой схвачены экспрессия и характерность жеста. Внизу на рисунке рукою Пастернака обозначено: «В мастерской на Волхонке», но эта надпись сделана поверх другой, стертой, где все же еще можно прочесть слова: «с натуры Верхарн читает свои... Лит...худ... кружка». Запечатлеть облик читающего поэта ставили своею задачею также два недурных карандашных наброска Гольдингер (Литературный музей, Москва), исполненных ею во время выступления Верхарна в Обществе свободной эстетики (см. стр. 924).

Той же категории, но сразу выдающие совсем другую ступень художественно-технической культуры, принадлежат четыре листа зарисовок Стейнлена с Анатоля Франса. Их поделили поровну Музей новой западной живописи и Музей изобразительных искусств<sup>56</sup>. Стейнлен не портретист, и потому, быть может, так неравноценны и иногда так мало между собою схожи все эти беглые наброски. Но самая беглость карандаша и сказывающаяся в каждом штрихе темпераментность мастера сообщают означенным листам что-то свежее и подкупающее ощущением живой модели (см. стр. 921). Лист с четырьмя набросками из собрания Музея изобразительных искусств уступает в последнем отношении другим, — да и кто представлен в двух нижних зарисовках? — но тому же собранию принадлежит и лучшая, на мой взгляд, голова с иронически острым взглядом вбок скошенных глаз (см. стр. 920).

Начав с портрета Ронсара к концу хронологического ряда, мы находим снова поэтов. *Sed alia tempora*, и перед нами два представителя крайних течений, два анархиста от поэзии — Гийом Аполинер и Блэз Сандрар.



ЭМИЛЬ ВЕРХАРН

Рисунок ван Риссельберга, 1907 г.

Музей новой западной живописи,  
Москва

Картина Анри Руссо в Музее новой западной живописи «Вдохновение поэта»<sup>57</sup> достаточно знакома, чтобы о ней надо было распространяться. Но почему другу Аполинера понадобилось представить этого талантливое и яркое человека таким глупым и дать ему музу под пару? Оригинальничание, вызов филистерам, непереносимое «*épater le bourgeois*», а вместе с тем, привкус какой-то безнадежной пошлости. Самостоятельность стиля и достоинства формального порядка спасают положение. Законен, однако, вопрос: приемлемы ли сами эти достоинства? В столь актуальном сейчас вопросе о формализме не надо лучших примеров для иллюстрирования пустоты и фальши такового. Карандашный рисунок Модильяни, изображающий Сандрара<sup>58</sup> (32×24 см; там же),—явление того же порядка (см. стр. 927). Обобщение форм и крайний лаконизм средств выражения могут находить оправдание в абстрактном начале графических искусств, но они требуют тогда мастерства, которое в данном случае не возвышается над уровнем посредственности. Наконец, наиболее поздними в ряду наших портретов стоят изображения Анри Барбюса. В последние годы своей жизни писатель часто и подолгу жил в Советском Союзе, и сохранился ряд его изображений, сделанных советскими художниками. Два рисунка хранятся в Литературном музее, в Москве. Один из них датирован 27 июля 1933 г. и принадлежит Борису Антоновскому. Автором другого является художник Венециан. Оба рисунка сделаны с натуры. На рисунке Венециана писатель поставил свою подпись: «Henri Barbusse 1934». Более законченным является портрет Барбюса работы В. А. Милашевского (см. т. I, табл. перед стр. ХСVII). Рисунок сделан тушью, разм. 36,5×26 см. Он предназначался для русского издания книги Барбюса «Золя» и помещен в ней фронтисписом (ГИХЛ, 1933, М.—Л.). Портрет находится в собрании художника, у которого сохранился также сочувственный отзыв писателя об этой работе<sup>59</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Инв. № 2875; 33×22 см; у верхнего края старинная надпись: «Mr de Ronsard P.».
- <sup>2</sup> Pierre Marcel, *Les dessins français*, I.—«Старые Годы», 1911, VI.
- <sup>3</sup> Louis Dimier, *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI siècle*, Paris—Bruxelles, 1924, II, 306, № 11 (1222).
- <sup>4</sup> «Клеман Маро поэт слуга».
- <sup>5</sup> «Покоя короля».
- <sup>6</sup> Dimier, *op. cit.*, 330, № 1325.
- <sup>7</sup> «Искусство», 1935, № 1; M. Dobrokloonsky, *Dessins des maîtres anciens*, Léningrad, 1927, № 196.
- <sup>8</sup> J. Guiffrey et P. Marcel, *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. Ecole française*, X., P., s. a.; «Revue de l'Art», 1927, 163.
- <sup>9</sup> G. Wengstrom, *A chronological catalogue of the drawings by Claude Mellan in the National Museum, Stockholm*.—«Print Collectors Quarterly», 1924, Febr.
- <sup>10</sup> «Apollo», 1935, Sept., 169.
- <sup>11</sup> Рисунки значатся в эрмитажной коллекции под №№: Мароль (20,5×16 см) 4616; Пейреск (15×20 см) 4635; Гассенди (18×13 см) 4637.
- <sup>12</sup> «Клод Меллан, который один дал бы своему городу некое славное имя, блистает своим резцом, который одной чертой изображает человеческое и божественное, создавая несравненное творение, коим гордится Аббевиль».
- <sup>13</sup> «Le livre des peintres et graveurs par Michel de Marolles, abbé de Villeloin», Nouvelle édition revue par M. Georges Duplessis, P., 1855, 31, 40.
- <sup>14</sup> M. Dobrokloonsky, *Dessins des maîtres anciens*, Léningrad, 1927, № 220.
- <sup>15</sup> А. Н. Бенуа, Собрание М. И. Мятлевой в С.-Петербурге.—«Золотое Руно», 1906, 11—12; S. Ernst, *L'exposition de peinture française des XVII et XVIII siècles au Musée de l'Ermitage, à Petrograd, 1922—1925*.—«Gazette des Beaux-Arts», 1928, I, 165, 243; L. Réau, *Catalogue de l'art français, dans les musées russes*, P., 1929,

БЛЭЗ САНДРАП

Рисунок А. Модильяни, 1919 г.

Музей новой западной живописи, Москва



№№ 105, 129, 141; L. D i m i e r, Les peintres français du XVIII siècle, Paris—Bruxelles, II, 1930, Grimou, № 42.

<sup>16</sup> В дополнение к имеющимся в литературе данным об этом эрмитажном портрете можно отметить, что на нем есть подпись художника. В нижней части газеты, которую держит Ла Фой, явственно читается: «Gascard a peint ce portrait qui est de Sr de Lafond ga... tier... a Ninegen ou...» («Гаскар написал этот портрет, который сделан с г. де Лафона га[зетчик] в Нинегене или... [нерзб.]»). Остальные слова не могли быть мной разобраны. Осталась также непрочтенной дата газеты, которая могла бы помочь датировке самого портрета. Если совершенно отчетливо читаются первые две цифры года, то цифры десятилетия неясны (16[..]).

<sup>17</sup> Экземпляр Севастопольской галереи (68×55 см) происходит из собрания Демидова. Экземпляр Литературного музея (63×53 см) находился в имении Куракиных «Надеждино».

<sup>18</sup> А. С о м о в, Каталог картинной галереи Эрмитажа, ч. III [1908 г.], № 1538; R é a u, op. cit., № 624.

<sup>19</sup> S. E r n s t, op. cit., I, 181—182; R é a u, op. cit., № 373.

<sup>20</sup> «С каким блеском он рассеял мрак заблуждения».

<sup>21</sup> «Вольтеру и Денизе, основателям Ферне, жители, которых любовь сделала воинами, себя, свои искусства и самую жизнь посвящают и почтительнейше приносят в дар».

<sup>22</sup> «У всех одно желание—да здравствуют оба».

<sup>23</sup> W i l l i a m s o n, The history of Portrait Miniatures, 1904, vol. II, pl. CII, 6.

<sup>24</sup> D e s n o i r e s t e r r e s, Iconographie Voltairienne, P., 1879.

<sup>25</sup> L o n g c h a m p e t W a g n i è r e, Mémoires sur Voltaire, P., André, 1826, I, 64 (Additions au Commentaire historique).

<sup>26</sup> «Le portrait de M. de Voltaire y était si ressemblant que j'ai cru ne pouvoir mieux en disposer qu'en en faisant hommage à S. M. l'Impératrice de Russie, mon auguste bienfaitrice» («Портрет г. Вольтера был настолько схож, что я счел наилучшим употреблением для медали преподнести ее е. и. в. императрице всероссийской, моей августейшей благодетельнице»).

<sup>27</sup> «Каталог миниатюрам, финифтам и проч.» [1835 г.], № 294.

<sup>28</sup> Charles O u l m o n t, Portraits inédits de Voltaire.—«Gazette des Beaux-Arts», 1916, Août, 394.

<sup>29</sup> Приводится в первом инвентаре разных камней Эрмитажа, составленном в конце XVIII в. (т. II. С. 34. 23). Изображение Монтеस्कье обозначено, как портрет Дидро.

<sup>30</sup> 13×18,5 см; Русский музей, инв. № 32471; в «Описи рисунков Эрмитажа 1811 г.» значится под № 6751. Характерные прерывистые штрихи приближают фактуру этого рисунка, как и означенных портретов, к пунктирной манере.

<sup>31</sup> Инв. № 42237; размеры 28,5×19 см.

<sup>32</sup> «Римского политеизма Бертье (?). Набережная Августинов 2».

<sup>33</sup> «Les dessins de la Collection Léon Bonnat au Musée de Bayonne», 1924, pl. 80; 1925, pl. 77.

<sup>34</sup> Charles Hart and E. Biddle, *Memoirs of life and works of Jean-Antoine Houillon*, Philadelphia, 1911, 53—61.

<sup>35</sup> Государственный музей изящных искусств. Кабинет гравюр. Каталог выставки «Французский рисунок XVI—XIX вв.», М., 1927, № 122.

<sup>36</sup> Миниатюра на кости; овал 8,5×7 см; инв. № 1904; происходит из собрания Долгорукова.

<sup>37</sup> «Придите, чувствительные сердца, я вручаю его вам».

<sup>38</sup> Портрет Бюффона носит инв. № 19971, размер листа 28,5×20,5 см; Женти-Бернар—инв. № 19070, 28×20,5 см; оба входили в состав сборных альбомов с рисунками, поступивших в бывшую библиотеку Штиглица от А. А. Половцова.

<sup>39</sup> На жертвеннике: «Aux graces», на листках в руках амура и около него: «Épîtres à ...», «Poésies fugitives». В портрете Бюффона обозначенное на корешках книг заглавие «Histoire naturelle» читается слева направо.

<sup>40</sup> «Природа, расчюая для него свои богатства, вложила в его гений и в его черты силу и благородство. Рисуя ее, он уплатил ей за ее благодеяния».

<sup>41</sup> Ambroise Firmin-Didot, *Les graveurs de portraits en France*, P., 1875—1877, II, № 2367.

<sup>42</sup> «Catalogue des dessins anciens gouaches et pastels principalement de l'école française du XVIII sc. composant la collection de M. Marius Paulme dont la vente aux enchères publiques aura lieu Galerie Georges Petit le lundi 13 Mai 1929», № 207.

<sup>43</sup> Portalis, *Les dessinateurs d'illustrations au dix-huitième siècle*, P., 1877, II; Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, III.

<sup>44</sup> Петровское. Издание «Русские усадьбы», вып. 2-й. Очерк составлен М. М. Голицыным, СПб. 1912, стр. 91.

<sup>45</sup> Миниатюра на кости; 13,3×9,8 см; подпись: «P. Delaroche 1837»; инв. № 1134; поступила в Эрмитаж в годы революции из Аничковского дворца.

<sup>46</sup> «Euvre de Paul Delaroche reproduit en photographie par Bingham accompagné d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche par Henri Delaborde», P., 1858, pl. 26.

<sup>47</sup> «Когда, состарившись и поглупев, он ни на что уж не годился, у него попросили его изображение. Кто? Важная дама, знающая толк в вешах. По чести, это почти (любовное) приключение. Граф де Местр. С.-Петербург 7/19 апреля 1812 г.».

<sup>48</sup> George Gogordan, J. de Mestre, édit. Hachette, 1894 и сл.

<sup>49</sup> «Повинуясь исполненному прелести призыву дружбы, которая вас поджидает, летите, образы, и займите место там, где оригинал находит такое удовольствие бывать».

<sup>50</sup> «Каталог состоящей под высочайшим... покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в бою воинов», СПб. 1905, V, № 1270.

<sup>51</sup> *Op. cit.*, II, № 47. Был ранее литографирован Краузольтом.

<sup>52</sup> «У меня был один; смерть отняла его у меня. Она унесла его в самом начале его жизненного пути, в ту минуту, когда его дружба стала настоящей потребностью моей души. 1787.

С той поры я испытал другие потери: четыре брата, пять сестер, все товарищи моей юности, все мои дети. Но уж небольшой промежуток времени отделяет меня от них; я не рошшу. 1838.

Счастья, здоровья и долгой жизни моему превосходному другу Дмитрию Долгорукому. Кс. М.»

<sup>53</sup> Ср., напр., мужской портрет из собрания Эрмитажа, инв. № 39975.

<sup>54</sup> Рисунки графитом; ок. 25×20 см; инв. №№ 33571, 33860, 33896, 33930.

<sup>55</sup> Инв. № 6959; 42×29 см; каталог XI выставки Союза русских художников, 1913—1914 г., М., № 268.

<sup>56</sup> Один лист, принадлежащий Музею новой западной живописи, значится у R é a u, *op. cit.*, № 1113.

<sup>57</sup> R é a u, *op. cit.*, № 1093.

<sup>58</sup> R é a u, *op. cit.*, № 972.

<sup>59</sup> «Je trouve tout à fait excellent le portrait que vient de faire de moi Wladimir Milachewsky et je serais très heureux qu'il fût reproduit dans le livre Zola. Moscou. 3 août 1933. Henri Barbusse» («Я нахожу сделанный с меня Владимиром Милашевским портрет превосходным и очень хотел бы, чтобы он был воспроизведен в книге «Золя». Москва, 3 августа 1933 г. Анри Барбюс»).

ПОРТРЕТЫ МОЛЬЕРА И ФОНТЕНЕЛЯ  
ИЗ СОБРАНИЙ МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Сообщение Е. Гольдингер

## I

Из полутора десятка портретов Мольера (мы говорим, конечно, о тех, которые сделаны современниками, видевшими его воочию, а не о бесчисленных воображаемых портретах, даже если они созданы гениальной фантазией такого мастера, как Гудон) три портрета приходится на русские коллекции — немалая доля, свидетельствующая лишний раз о русской популярности великого комедиографа. Один из них принадлежал Демидову (Сан-Донато) и представлял собою пастель XVII в., сделанную с Мольера в натуральную величину «Вивьеном или Бантейлем». Этот портрет на распродаже демидовских коллекций был «куплен неким парижским нотариусом»<sup>1</sup> и вернулся, таким образом, во французские руки. Другой был в собрании Шайкевича в Москве и являлся работой Пьера Миньяра — одним из трех-четырех мольеровских изображений, написанных знаменитым портретистом и бывшим, видимо, когда-то в собрании Александра Лемуара. И этот портрет вернулся из московской коллекции в конце 1890-х годов назад во Францию<sup>2</sup>. Наконец, третий портрет Мольера приобретен в самое последнее время (1938 г.) московским Музеем изобразительных искусств и ныне является единственным современным Мольеру его изображением, имеющимся в советских собраниях (напомним, что в том же Музее изобразительных искусств хранится известный рисунок Энгра — «Мольер в кресле», превосходный образец «воображаемых портретов» — см. его воспроизведение на стр. 915). Интерес, представляемый этим приобретением, и необходимость разобраться в нем тем существеннее, что портрет никогда не был ни опубликован, ни исследован в печати.

Совсем новым назвать его нельзя; он появился четверть века назад, в 1915 г., на «Выставке картин старых западных мастеров, организованной Обществом друзей Румянцевского музея»; тогда он принадлежал К. С. Клачковой<sup>3</sup>. После выставки портрет на два с половиной десятилетия снова ушел из поля общественного внимания и только теперь, попав в советский государственный музей, стал доступен зрителям и исследователям. По технике — это живопись масляными красками, по форме — погрудный профиль, вписанный в овал; размер — 66 × 54 см. Каталог выставки 1915 г. определял портрет, как изображение Мольера, сделанное Шарлем Лебрёном.

Можно ли принять оба эти определения? В том, что живопись современна названным именам, сомнения быть не может: портрет и по холсту, и по краскам, и по стилю относится к концу XVII в. и представляет собой произведение французской портретной живописи того времени. Таким образом, возможность связать его с обоими славными мастерами — с великим драматургом и со знаменитым художником — полная. Но в какой мере фактически оправдывается атрибуция 1915 г.? В иконографическом отношении дело решается здесь много достовернее, чем в художественном.

Поставляя наш портрет с описаниями современников и с бесспорными прижизненными портретами Мольера, мы не видим ни одного основания оспаривать ту традицию, которая шла издавна, из французских источников, числила это изображение под мольеровским именем в коллекции

Клачковой, вывела его с таким же обозначением на выставку 1915 г. и, наконец, теперь в том же качестве, включила его в состав Музея изобразительных искусств. Описание внешности Мольера, единственное сохранившееся, составленное его современницей, актрисой M-lle Пуассон, дочерью мольеровского приятеля в жизни и соперника по театру, нимало не противоречит этому, а ряд деталей прижизненных портретов подтверждает. M-lle Пуассон вспоминала в 1740 г.: «Он был не слишком толст, не слишком худ; роста он был скорее большего, нежели маленького, обладал благородной осанкой, красивой поступью; ходил он важно, вид у него был очень серьезный, нос толстый, рот большой, губы плотные, цвет лица темный, брови черные и резко очерченные, а разные движения, которые он производил ими, наделяли его физиономию чрезвычайным комизмом»<sup>4</sup>. Это примерно соответствует известным портретам Миньяра—«Мольеру в роли Помпея», из музея Французской комедии, и «Мольеру» из коллекции дворца Шантильи; но все же одна очень характерная деталь пропущена в воспоминании престарелой M-lle Пуассон—усы, которые Мольер обычно носил, которые наличествуют в большинстве его портретов и которым он придавал разную длину и форму в разные периоды жизни: то маленькие и взбитые, то большие и густые, то длинные и тонкие<sup>5</sup>. Наш портрет, по своим отличительным признакам, стоит в таком же отношении к миньяровским изображениям, в каком стоит к ним описание M-lle Пуассон; он ближе к этому последнему. Особенность нашего портрета, его профильное построение, дает большую резкость тем чертам лица, о которых говорит актриса и которые смягчены в прямолинейных изображениях Миньяра. При очевидном общем сходстве головы на портрете Музея изобразительных искусств с традиционными обликами Мольера, в ней определительнее очерчены толщина носа, величина рта, плотность губ, резкость бровей. При этом наличествует и такая мольеровская деталь, как тонкие, длинные усы. Аналогичны ряду мольеровских портретов и детали костюма: парик с низко свисающими локонами, домашний халат из парчи с цветочным рисунком, кружева рубашки, слегка выступающие у подбородка<sup>6</sup>. Обычна для старинных мольеровских портретов и овальная форма.

Но экземпляру Музея изобразительных искусств свойственны еще две отличительные черты, дающие этому изображению особое место в мольеровской иконографии. Первая черта—старость Мольера, значительно более явственная, чем на миньяровском портрете из шантильийского собрания,—та преклонность возраста, которая подводит нас вплотную к самой последней поре мольеровской жизни, к началу 1670-х годов. Но, думается, и на этом нельзя остановиться при определении времени возникновения портрета. Вторая его отличительная черта ведет дальше: по профильности композиции—это единственный образец в мольеровской иконографии; все остальные изображения прямолинейны или даны в три четверти. Погрудная профильность нашего портрета сделана как бы в манере надгробного или мемориального барельефа, лишь выполненного живописными приемами. И в самом деле, представляется наиболее правдоподобным, что эта необычная строгая форма—профиль в овале—обусловлена тем, что перед нами действительно мемориальное изображение, сделанное современником по свежей памяти, тут же после смерти Мольера, вскоре после 1673 г., и сохранившее мольеровские черты такими, какими они были перед его кончиной. Тем самым, вероятно и то, что этот порт-



МОЛЬЕР

Портрет маслом Шарля Лебрёна (?), 1670—1673 гг.

Музей изобразительных искусств, Москва

рет должен быть признан последним, заключительным звеном всей серии подлинных изображений Мольера.

Но кто автор портрета? Мог ли им быть, был ли им Шарль Лебрён? Мольера писали разные художники; кроме Миньяра, есть данные о Себастьяне Бурдоне, о Нозле Куапеле, не говоря уже о меньшей братии или об анонимах. В данном случае все три упомянутых знаменитых имени исключаются: нет ничего общего у нашего портрета с холодной, плотной, закругленной живописью Миньяра, как нет сходства с жестко-увесистой манерой С. Бурдона, ни, тем более, с вялыми, академическими формами, свойственными Н. Куапелю. Наоборот, если довольствоваться широкими рамками «школы», то включение портрета в «школу Лебрёна» настолько очевидно, что не нуждается в специальных доказательствах. Однако, достаточно ли в нем примет и признаков, чтобы приписать его самому мастеру? То, что Лебрён лично хорошо знал Мольера,—бесспорно<sup>7</sup>. Имеются сведения и о том, что он портретировал Мольера, однако, эти данные уже нельзя считать точно установленными и проверенными<sup>8</sup>. В сводке Поля Лакруа имеются два упоминания об изображениях Мольера, сделанных, якобы, Лебрёном: одно—бывшее в коллекции гр. Деспинуа и проданное в 1850 г. Мольер представлен «молодым, со свитком бумаги в правой руке; он задрапирован в желтоватый плащ; сорочка скреплена рубином; выражение лица показывает, что ум поэта занят его творениями; фон—зеленый; холст, овал, 72×57 см.»; другое полотно изображает Мольера «на ложе, задрапированном свисающими тканями; он опирается на томы своих произведений; он представлен молодым, без парика; лицо дано в три четверти; одет он на античный манер, в голубой хитон; справа, у ложа, гений комедии, в виде амура, вооруженного луком, отгоняет аллегорические фигуры «Порока» и «Притворства»; в глубине—архитектурное сооружение, коллонада с зеленым занавесом; за ней—сад в стиле Ленотра. Картина находилась в собрании Парижской ратуши и сгорела при пожаре 1871 г.; сохранилась фотография в половину натуральной величины»<sup>9</sup>. Таким образом, как видим, обе вещи были не портретами в настоящем смысле слова, а композициями со всеми их особыми признаками. В таком апофеозном виде они могли возникнуть лишь после смерти Мольера. Лебрён пережил его почти на двадцать лет и, вообще говоря, мог сделать подобные работы. Но исчезновение их лишает исследователей возможности проверить теперь утверждения П. Лакруа. Атрибуция московского портрета Мольера должна в этих вопросах решаться, исходя из собственных его живописных и иконографических особенностей и их соответствия портретному наследию Шарля Лебрёна. В этом отношении общие художественные и живописные признаки портрета Музея изобразительных искусств не противоречат лебрёновскому авторству. Если бы Лебрён написал такую вещь, он остался бы в пределах своих технических навыков и своего понимания портретных задач. Но достаточно ли высоко и отчетливо проявилась лебрёновская индивидуальность, чтобы авторство самого мастера казалось достовернее, чем осторожная «школьная» атрибуция? На это дать утвердительный ответ еще нельзя. Необходимо дополнительное детальное сопоставление с лебрёновскими работами поздних годов (1770—1790), а это требует привлечения материалов французских коллекций. Пока можно лишь с известной приближенностью считать, что сумма лебрёновских признаков представляется все же большей, чем данные за анонимную «школьную» атрибуцию нашего портрета.

## II

Несравненно проще и бесспорнее обстоит дело со вторым интереснейшим портретом другого французского писателя в коллекции Музея изобразительных искусств—с изображением Фонтенеля работы Риго. Если для Лебрёна, «исторического живописца» по преимуществу, портретизм был боковой, второстепенной ветвью творчества, то Риго—портретист и по специальности и по призванию, один из величайших мастеров этого жанра во французском искусстве.

Это—художник, изобразивший наиболее ярко век Людовика XIV. На его портретах в важных и величественных позах выступают представители буржуазных верхов, придворной аристократии, члены королевской семьи и, наконец, сам король. Герцоги, пэры, маршалы, принцы королевского дома, финансисты, советники, артисты, художники, лица духовного звания— всё придворное окружение и сам «король-солнце» проходят перед нами на его полотнах, окруженные пышным реквизитом репрезентативного портрета. Художник умело располагает тяжелые складки занавесов и мантий, подбитых мехом, дорогих тканей одежды, шелка, бархата, кружев, создавая сложные узоры линий, игру светотени, сдержанное звучание красок.

Среди этих парадных и очень нарядных изображений небольшой погрудный портрет (живопись маслом, разм. 0,54×0,46) известного писателя, ученого и философа XVIII в., автора знаменитого «Разговора о множестве миров», Бернара де Фонтенеля, из собраний московского Музея изобразительных искусств, лишенный всякой репрезентативности, кажется, на первый взгляд, совсем не принадлежащим кисти Риго.

Фонтенель изображен в простом домашнем наряде, с беретом на бритой голове. Тонкое, умное лицо уже очень пожилого человека обращено к зрителю. Кисть художника мягко моделирует несколько обрюзгшие формы лица, живые глаза с приподнятыми бровями, переливы красного бархатного берета и желто-коричневого камзола. Портрет очень прост по композиции. На сером фоне выделяется реалистически написанная голова, мягкие переливы желто-розовой гаммы красок создают впечатление теплоты и живописности. Простота трактовки, прямая, непосредственная передача модели, явная интимность изображения заставляют думать, что это—подготовительный этюд для портрета иного, парадного склада, обычного для Риго, и что мы имеем в этом этюде подлинного, домашнего Фонтенеля, в его каждодневном облике,—что придает нашему портрету настоящий документальный интерес (см. т. II, табл. перед стр. 49).

Портрет поступил в Музей изобразительных искусств в 1927 г. До этого времени он находился в собрании Эрмитажа в Ленинграде, куда попал, по архивным данным, в 1811—1812 гг., будучи приобретен в Париже, на аукционе Виван-Денон, как портрет Фонтенеля работы Г. Риго.

Традиционно эта атрибуция сохранилась и в сомовском каталоге Эрмитажа, и в каталоге произведений французских художников в СССР Луи Рео<sup>10</sup>.

В «Книге жизни» Гиацинта Риго<sup>11</sup>, которую он вел из года в год, в части I (подлинные портреты, написанные самим художником), под годом 1702, значится: «M-r Fontenelle... 150», а в части II (копии с портретов Риго, сделанные в его мастерской): «одна копия с M-r Fontenelle... 50».

Жюль Роман, публикующий «Книгу жизни» Риго, дает примечание, в котором перечисляет все известные ему портреты Фонтенеля как оригиналы, так и повторения. Подлинным портретом Риго он считает портрет,

находящийся в музее Фабра в Монпелье, а повторением его—публикуемый нами бывший эрмитажный портрет. Помимо этого, он находит реплики в Руане (музей) и в Гренобле (собрание г. Эскаля). Еще один был продан в коллекции Марсиль в 1857 г.

Жюль Роман в своем примечании делает ошибку. Портрет из Монпелье не идентичен с эрмитажным. Несомненный подлинник музея Фабра изображает Фонтенеля гораздо более молодым, если считать, что именно о нем упоминает Риго в своей «Книге жизни» под 1702 г. В это время Фонтенелю было 45 лет. Это также погрудное изображение, но характер его совершенно иной. Прежде всего, это репрезентативный портрет. Писатель изображен с гордо поднятой головой и блестящим взором. Большой берет покрывает его голову. Белая рубашка расстегнута на груди, и через петли ее продернута лента. Плечи окутывают пышные складки плаща. Портрет этот, повидимому, имел успех, так как он был много раз гравирован для старых изданий сочинений Фонтенеля.

Лицо, изображенное на нашем портрете, очень сходно с портретом музея Фабра, и потому не возникает сомнений в том, что это действительно портрет Фонтенеля, как традиционно указывают на это акты эрмитажного архива, сомовский каталог и как это безоговорочно признает в своем каталоге Луи Рео. Что касается авторства Риго, то сколько-нибудь серьезных возражений против этой атрибуции как по характеру и стилю живописи Риго, так и по соображениям хронологическим также нет. Вполне возможно, что Риго мог написать портрет Фонтенеля в старости: Риго умер в 1743 г., а Фонтенель—в 1757 г. Учитывая, что Фонтенелю в 30-х годах было более 70 лет, что вполне совпадает с возрастом старика, изображенного на нашем портрете, следует считать, что он был написан именно в это время. Можно предположить, что по какой-то причине он не попал в «Книгу жизни» Г. Риго.

Опубликованный нами портрет, представляя несомненную иконографическую ценность, чрезвычайно интересен и с искусствоведческой точки зрения, как, повторяем, редкий образец реалистического портрета в декоративном, барочном творчестве Риго.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Jacob Bibliophile (Paul Lacroix), *Iconographie Moliéresque*, 1872, 5.

<sup>2</sup> Henri Bouchot, *Un portrait de Molière, signé par Mignard*.—«*Gazette des Beaux-Arts*», 1 décembre 1892, 3 par., VIII, 506—515.

<sup>3</sup> В каталоге выставки 1915 г. портрет значился под № 79.

<sup>4</sup> Henri Lavoix, *Les portraits de Molière*.—«*Gazette des Beaux-Arts*», 1872, 2 par., V. Ср. также Emile Dacier, *Le musée de la Comédie-Française*, 1905, 26—32.

<sup>5</sup> Jacob Bibliophile, *op. cit.*, 2, 3, 6.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 3—11.

<sup>7</sup> Ср. Pierre Marcel, Charles le Brun, 1909.

<sup>8</sup> Исследователи лебрёновского творчества не занимались этим вопросом совсем; исследователи мольеровской иконографии делают сообщения не достаточно надежные и убедительные. У Жакоба Библиофила (Поля Лакруа), *op. cit.*, картина, изображающая Мольера с гением (собрание Парижской ратуши), на странице XVII атрибутирована Ш. Лебрёну, а на стр. 6, в перечне мольеровской иконографии, значится под именем П. Миньяра, что явно невозможно,—подобные композиции не в характере миньяровской манеры.

<sup>9</sup> Jacob Bibliophile, *op. cit.*, 3, 6.

<sup>10</sup> А. Сомов, *Каталог картинной галереи Эрмитажа*, СПб. 1908, ч. III, 95; Louis Réau, *Catalogue de l'art français dans les musées russes*, P., 1929, 89, № 624.

<sup>11</sup> «*Le livre de Raison du peintre Hyacinthe Rigaud*», publié avec une introduction et des notes par J. Roman, P., 1919, Henri Laurens, éditeur, I, 94, II, 95.

## ХУДОЖНИК ГЮБЕР И ВОЛЬТЕР

Публикация В. Левинсон-Лессинга

В Историческом музее в Москве хранится портрет Вольтера, не привлекавший до настоящего времени внимания исследователей, нигде не воспроизводившийся и мало кому известный (см. табл. перед стр. 945). Портрет этот, правда, был выставлен в 1905 г. на Историко-художественной выставке портретов в Таврическом дворце, но остался совершенно незамеченным в огромной массе выставленного материала. Едва ли приходится особенно этому удивляться, тем более, что чисто живописные достоинства портрета не настолько высоки, чтобы непосредственно, помимо иконографической стороны, приковать к себе зрителя. Было бы, однако, несправедливо чрезмерно снижать его художественное значение. Он писан уверенной и умелой рукой, хотя и не искусенной во всех тонкостях живописного ремесла. Художник не сумел извлечь ни особого богатства оттенков, ни особой звучности тона из одежды, но он отлично овладел сложной формой шапки и сумел придать живописное очарование игре ее извилин. Довольно поверхностно скользя по деталям формы и не проявляя ни особой тщательности, ни разнообразия в моделировке отдельных частей лица, он в то же время умело и точно набрасывает их основной рисунок и убедительно передает характерные структурные элементы, определяющие общий облик. Портрет не производит впечатления писанного непосредственно с натуры. Искренность и простота, с которыми художник подошел к модели, в соединении с живостью ее характеристики говорят, однако, за то, что он достаточно хорошо знал эту модель.

Имя автора этого анонимного портрета оставалось до сих пор неизвестным. Довольно скудные внешние данные (до поступления в Исторический музей портрет находился в московском Архиве министерства иностранных дел, куда был пожертвован М. Н. Галкиным-Врасским, получившим его по наследству от своего деда, Н. Ф. Врасского) не дают возможности до конца проследить его историю и с документальной точностью установить это имя. Разрешение этой задачи не представляет, однако, скольконибудь значительных трудностей. Имя автора портрета напрашивается само собой при первом же беглом взгляде. Оно подсказывается и живописной манерой, и характерным, знакомым по другим работам, типом Вольтера. Всё в этом произведении говорит за то, что оно исполнено Жаном Гюбером, близким приятелем и неутомимым изобразителем фернейского патриарха. Это убеждение находит опору и в приведенных выше соображениях. Наконец, жизнь Вольтера фернейского периода известна нам в таких подробностях, что было бы трудно предположить, чтобы не сохранилось никаких данных о писанном с него портрете, если бы этот портрет был создан каким-нибудь заезжим живописцем или же по какому-нибудь специальному поводу. Исключения крайне редки и относятся к работам, не имеющим документального или художественного значения.

Среди многочисленных изображений Вольтера, созданных Гюбером, портреты маслом крайне редки. Художественное наследие Гюбера, правда, еще далеко не полностью приведено в известность, но среди дошедших до нас его произведений можно назвать только один портрет в собственном смысле слова, не считая рисунков. Этот портрет, изображающий Вольтера в чепце, был найден в 80-х годах прошлого столетия в очень плохом состоянии на чердаке замка Коппе, принадлежавшего Неккерам, с кото-

рыми Гюбер был связан узами тесной дружбы. В этих условиях находка еще одного портрета работы Гюбера является, несомненно, ценным обогащением иконографии Вольтера. Чрезвычайно важным было бы выяснение времени и обстоятельств его создания. В настоящее время я могу высказать в этом направлении только некоторые предположения. Уже отмеченная редкость живописных портретов в творчестве Гюбера позволяет отнести к нашему портрету единственное, насколько мне известно, упоминание подобного портрета в современном ему документе, в особенности принимая во внимание, что упоминаемый портрет попал в Россию.

Е. Р. Дашкова рассказывает в своих «Записках», что во время своего первого заграничного путешествия в 1771 г. она познакомилась в Женеве с Гюбером. Во вторую свою поездку она снова встретила с ним в Женеве в 1780 г. «Этот замечательный своим умом и способностями человек, — пишет Дашкова, — питал ко мне искреннюю дружбу; он подарил мне написанный им портрет Вольтера, и мы расстались самым сердечным образом». Дальнейшие следы подарка Гюбера Дашковой теряются. Он не упоминается в составленной после смерти Дашковой описи ее движимого имущества, подробно перечисляющей все принадлежавшие ей картины и портреты. Возможно, что он был, в свою очередь, подарен кому-либо Дашковой, — известно, что она часто одаривала своих друзей. Остается ждать счастливой случайности, которая позволит установить происхождение портрета, оказавшегося во владении Врасских. Едва ли, однако, возможно предположить, что в Россию мог попасть до 1814 г. (год смерти Н. Ф. Врасского) еще один портрет Вольтера работы Гюбера, нигде не упоминаемый.

Высказанное мною предположение о происхождении нашего портрета не разрешает, однако, еще вопроса о времени его написания. Он был подарен Дашковой почти два года спустя после смерти Вольтера. Это объясняет нам, почему Гюбер подарил Дашковой такое изображение Вольтера, которое было лишено всякого намека на шарж. Маловероятно, хотя эта возможность и не вполне исключена, что он был создан в это же время — по памяти и на основании более ранних зарисовок. Столь хорошо знакомое нам лицо Вольтера в старости так мало менялось на протяжении последних пятнадцати лет его жизни, что на основании анализа самого портрета трудно приурочить его к определенной дате. Черты лица в нем менее подчеркнуты и заострены, чем в изображениях Гудона, и оно кажется, в особенности на первый взгляд, более молодым. Впечатление большей округлости и мягкости в значительной мере определяется, однако, надвинутой до самых бровей шапкой, прикрывающей характерный высокий лоб, и окаймляющими лицо кудрями парика и жабо, скрывающим сухую, жилистую шею. Сказалась здесь отчасти и отмеченная выше некоторая суммарность трактовки. Относительная молоджавость облика Вольтера на нашем портрете бросается в глаза и при сопоставлении с портретом, написанным в 1769 г. бельгийским художником Фассеном. Эта скромная работа небольшого художника (находится в частном собрании в Льеже), благодаря своей непритязательности и убеждающей искренности, является, безусловно, одним из ценнейших документов иконографии Вольтера. Художник тщательно фиксировал внешний облик модели, не пытаясь ее интерпретировать, не пытаясь проникнуть в то, что скрывается за предстоящим непосредственному и поверхностному наблюдению чертами. С натуралистической точностью изображает он тщедушную фигурку сидящего в кресле Вольтера в затасканном халате и колпаке, с пунктуаль-

ной тщательностью передает изборожденное морщинами лицо с глубоко посаженными маленькими глазками и большим мясистым носом и сморщенную старческую шею. Но холодный наблюдающий взгляд и плотно сложенные на груди руки придают хилой старческой фигурке решимость и энергию. При этом явственно ощущаешь, что этот контраст внутренней силы и физической дряхлости явился не итогом толкования художником образа, а непосредственно вылился из принятой моделью позы во время работы над портретом.

В нашем портрете эта внутренняя энергия, насыщенность большой жизненной силой, упорно сопротивляющейся подтачивающему действию времени, является доминирующей чертой. Художник пошел, однако, не по линии усиления контраста; он построил свой образ Вольтера не на противопоставлениях, а на подчинении противостоящих моментов тому, что в его восприятии было главным и типичным. Он преображает лицо модели, заставляет его казаться более молодым и в этом стремлении передать то основное впечатление, которое создавалось у людей, близко соприкасавшихся с Вольтером, невольно, — а может быть, и умышленно — бегло скользит по тем чертам, которые характеризуют старость. Это стремление подчеркивать в образе Вольтера его неиссякаемую энергию, вечную юность чувств и действий пронизывает все творчество Гюбера. Оно очень ярко сказалось, в частности, и в выборе тех тем, на которых Гюбер построил написанную им для Екатерины II серию сцен из жизни Вольтера, находящуюся в Эрмитаже. Приемы характеристики, которыми он пользуется здесь, правда, часто расходятся с теми, которые мы отметили в нашем портрете. Это вытекало, прежде всего, из поставленной задачи.

В письме к Гудону, которого он благодарил за присылку ему в подарок бюста Вольтера, Гюбер говорит о себе, что «проведя двадцать лет вместе с оригиналом и глубоко запечатлев его в своем сознании, он пытался передать скорее его характер, чем его черты...». Он использовал для этого все многообразие способов художественного выражения, которыми он владел, начиная от кисти и карандаша и кончая вырезыванием из бумаги. «Если вы видели Гюбера, — писал Вольтер г-же Дю Деффан, — то он сделает ваш портрет; он изобразит вас пастелью, маслом, меццо-тинто; он нарисует вас при помощи ножниц на игральной карте...». Путь, которым шел Гюбер к овладению характеристикой сложной личности Вольтера, не был путем чистого живописца. Выбор мотива и занимательность изложения захватывали его, в сущности, гораздо больше, чем чисто живописные задачи. Сложная и противоречивая натура Вольтера являлась постоянным объектом его изучения. Художественное наследие Гюбера показывает, что его усилия были направлены не на создание законченного, синтетического образа, а сосредоточивались почти исключительно на передаче отдельных элементов характеристики. Выражая в упоминавшемся уже письме к Гудону свое восхищение его произведением, он пишет, что считает эту работу наиболее замечательным из его шедевров «не только потому, что ему известны все связанные с ним трудности, но и потому, что в этом лице требовалось передать значительно больше, чем во всяком другом». Сознание этих трудностей, несомненно, отразилось в том, что он фиксировал в многочисленных набросках результаты своих наблюдений, но не пытался объединить свои впечатления, не решался заключить многообразие характеристики в законченную и всеобъемлющую форму. Художественное чутье, вероятно, подсказывало ему, что размеры и ха-

ракетер его дарования ставили ему определенные пределы в этом направлении. К тому же, он слишком близко и слишком часто видел Вольтера. Великий человек предстал перед ним в своем каждодневном обиходе, со всеми своими слабостями, причудами и капризами, сквозь сложный узор которых не всегда было легко разглядеть основные очертания его многогранного облика. Гюбер был своим человеком в доме Вольтера, и это неизбежно создавало известное нарушение перспективы. Он чувствовал масштаб фигуры, но не мог отойти на достаточное расстояние, чтобы охватить ее целиком единым взглядом. Редкость живописных портретов в творчестве Гюбера является поэтому не случайным явлением, а коренится непосредственно в направленности его исканий. Он избирал менее ответственные, более гибкие формы выражения. Беглый этюд и живой, остроумный анекдот позволяли легче овладеть многообразием и сложностью характеристики, чем тщательная живописная проработка формы. Гюбер был, прежде всего, блестящим и остроумным рассказчиком; об этом говорят не только его художественные работы, но и воспоминания его современников, наслаждавшихся его беседами. Поэтому он облек свои художественные высказывания в форму своеобразного живописного дневника, при перелистывании которого из беглых зарисовок, из отдельных штрихов, из мелких эпизодов складывается, шаг за шагом, та характеристика, которую он не решался дать в более лаконичной и обобщающей форме портрета. Показательно в этом отношении, что Гюбер дал награвировать на двух листах несколько десятков своих зарисовок головы Вольтера, как бы подчеркивая этим, что только их совокупность даст о ней цельное представление.

Упомянутый уже портрет в замке Коппе, запечатлевший облик философа в определенный момент его жизни, легко укладывается в один ряд с этими работами. Совершенно иное место занимает портрет Исторического музея. Мы не знаем, как относился сам Гюбер к этой работе, но из того, что он подарил его Дашковой после смерти Вольтера, можно с полным правом вывести заключение, что он рассматривал его, как известный итог, как своего рода окончательное суждение, которое сложилось у него, может быть, и значительно раньше этого времени, но которое он охотно прокламировал теперь во всеуслышание. Допустимо предположить, что он сознательно стремился при этом к тому, чтобы портрет попал именно в Россию—не только потому, что там шло накопление вольтеровских реликвий, но, прежде всего, так как там находилась исполненная им при жизни Вольтера серия картин, которую он мог не захотеть оставлять теперь единственным памятником своих отношений с великим человеком. Но отбросим все эти предположения, как бы ни казались они убедительными. Мы вполне можем ограничиться одним непосредственным впечатлением от портрета, чтобы признать за ним значение своего рода художественного резюме взаимоотношений писателя и художника. В этой связи он представляет для нас двойкий интерес. Взаимоотношения эти, развивавшиеся на протяжении двадцати с лишним лет, были теснее и глубже, чем это кажется при поверхностном знакомстве с творчеством художника, специализировавшегося на шутливых, слегка шаржированных изображениях фернейского отшельника. Вольтер раздражался на эти шутки, называл Гюбера карикатуристом, но, тем не менее, сохранял с ним дружеские отношения до самой смерти, так как чувствовал, что за этими насмешками кроется глубокая и искренняя привязанность.

Едва ли удастся когда-нибудь проникнуть в самую глубь этих отношений,—для этого не имеется, к сожалению, достаточно материала,—но не подлежит сомнению, что они отличались большей содержательностью, чем это может казаться на основании одних лишь художественных произведений Гюбера. Об этом говорят не только длительность и прочность отношений, свидетельствующих о том, что Гюбер обладал качествами, которые внушали уважение Вольтеру. Отзывы современников и отчасти скудное литературное наследие самого Гюбера характеризуют его, как человека незаурядного ума и широкой культуры. Художественное творчество для Гюбера—любителя-дилетанта, занимавшегося искусством исподволь, в часы досуга, а не профессионала-художника—было в значительной мере забавой и развлечением, а не основным содержанием жизни. Оно придавало приятную остроту его отношениям с Вольтером, не исчерпывая их, однако, и служа скорее источником размолвок, чем сближения, несмотря на все попытки Гюбера убедить его в том, что оно является действенным орудием пропаганды его славы. Гюбер стойко выдерживал все нападки Вольтера, клеймившего его карикатуристом и пасквилянтом, и оставался верен до конца надетой им маске шута при короле философов и писателей. Но в этой форме отношения художника и его модели строились только одной своей стороной, обращенной к внешнему миру. Великий актер Вольтер, конечно, отлично понимал, что это игра, хотя не находил в ней особого удовольствия. Превосходной иллюстрацией тех отношений, которые этой игрой маскировались, служит наш портрет. Таким спокойно сосредоточенным, полным внимания, без тени рисовки приходилось видеть Вольтера, вероятно, одним лишь близким друзьям в минуты беседы. Вольтер не позирует перед собеседником, не наслаждается тонким остроумием собственного рассказа. Так мог он выглядеть в обществе Даламбера и Кондорсе, обсуждая статью для Энциклопедии. Этот портрет достойно венчает собой созданную Гюбером серию изображений Вольтера «в халате и туфлях», внося в нее необходимую поправку. Но в то же время он дает нам интимный облик философа, который должен занять в нашем представлении место рядом с портретом Латура, запечатлевшим автора «Орлеанской девственницы», и статуей Гудона, увековечившей образ вождя.

Художественная неравноценность этих произведений едва ли может служить препятствием для такого сопоставления. Гюбер писал Вольтеру по поводу неудачной статуи Пигалья: «Умение схватить сходство не всегда является уделом великих скульпторов; оно свойственно маленьким чувствительным существам—женщинам, детям и мне». Судя по отзывам современников, Гюбер был прав. Но проблема сходства, как он сам же выразился об этом в письме к Гудону, заключалась для него не столько в верности чертам, сколько в верности характеру. Он пытался найти ее разрешение в течение всей своей жизни и, как он сам пишет об этом в том же письме, «остался неудовлетворенным всеми попытками, которые делались в этом направлении». По сделанному там же признанию, разрешить ее полностью удалось одному Гудону. Бюст Гудона, говорит он, «не только всецело осуществляет мои идеи, но значительно их превосходит. Вы вернули его вашим друзьям и вы дарите его потомству, так как можно говорить сколько угодно о том, что сходство имеет мало значения для тех, кто никогда не видел оригинала, но те, кто по сочинениям Вольтера уловят его дух, узнают его в вашем произведении, благодаря непре-

одолимой силе заключенной в нем истины». Было бы, несомненно, тривиальностью подчеркивать правоту Гюбера в оценке произведения Гудона. Едва ли кто другой из великих людей так неразрывно связан в нашем представлении со своим художественным воплощением, как Вольтер с образом, созданным Гудоном. Но для нашей оценки портрета важно, что указание Гюбера на общность тенденций находит несомненное подтверждение при сопоставлении его с произведением Гудона. Ценно при этом то, что он создан независимо от последнего. Если бы дело ограничивалось только общностью характеристики, значение нашего портрета было бы, конечно, невелико и ограничивалось бы, в сущности, лишь подтверждением иконографической ценности произведений Гудона, в чем едва ли имеется необходимость. Но он, несомненно, вносит некоторые новые черты в тот облик, который складывается из работ Гудона. Вольтер Гудона—Вольтер предсмертного триумфа в Париже, последняя вспышка яркой и острой мысли в разрушенном теле, мысли, способной существовать и действовать и после смерти. Вольтер гюберовского портрета насыщен не только мыслью, но и волей, и полон жизненных сил. В нем чувствуются громадная жизнеспособность и темперамент бойца. И то, что эти черты запечатлены в интимном портрете, исполненном художником, знавшим Вольтера так близко, придает этому портрету неоспоримую ценность, как иконографическому документу.

Значение его в этом отношении не умаляется тем, что он не писан непосредственно с натуры. В основе его частично лежат зарисовки, вероятно, довольно многочисленные, но почти не приведенные в известность. Что эти зарисовки делались с натуры, подтверждается одной из картин эрмитажной серии, на которой художник изобразил самого себя рисующим Вольтера, играющего в шахматы. Наброски эти не были, однако, подготовительными рисунками в собственном смысле слова, и решающая роль в создании портрета принадлежала не им, а тому материалу, который годами откладывался в памяти художника. «Фигура Вольтера,—говорит в своих мемуарах Мармонтель, посетивший Вольтера в 1759 г.,—так живо запечатлелась в его воображении, что он изображал его в его отсутствие совершенно так же, как и имея его перед собой размышляющим, пишущим, действующим и во всех возможных позах». Эту исключительную зрительную память Гюбер изощрял в искусстве вырезывания силуэтов, которым он владел с поразительным мастерством. Для любительства Гюбера характерно, что он уделил столько внимания отрасли, лежащей, собственно, за пределами чисто профессионального искусства, которую он, однако, сумел поднять на большую художественную высоту. Эти вырезки и создали известность Гюберу, которого современники обычно называют «le grand découpeur de Genève». «Он настолько привык вырезать силуэты Вольтера,—рассказывает Гримм,— что он вырезывал их, держа руки за спиной; или же, обходясь без помощи ножниц, он разрывал руками карту и давал вам готовое изображение фернейского патриарха».

Из этих работ Гюбера, расходившихся по всей Европе, до нас дошло очень немного. Значительное число их, несомненно, должно было сохраниться и, вероятно, продолжает мирно покоиться в забытых альбомах и папках. А между тем, этот материал мог бы составить весьма любопытную галерею портретов Вольтера. Не подлежит сомнению, что подобные вырезки должны были попасть и в Россию в XVIII в., и можно надеяться, что кое-что из них найдется в музеях, библиотеках и архивах СССР. Ведь

всего лишь в последние годы удалось обнаружить или, точнее говоря, опознать и только-что рассмотренный нами портрет и целую серию картин, поступившую в 1934 г. в Эрмитаж.

История этой серии подробно рассказана в недавно опубликованной мною статье. Я ограничиваюсь здесь, поэтому, лишь краткими сведениями, служащими своего рода сопроводительным текстом к воспроизведениям этих картин в настоящем издании (см. т. I, табл. перед стр. 49, 65, 81, 97, 113, 129, 145, 161, 177).

Сохранившиеся в «Литературной корреспонденции» Гримма и Дидро и других литературных источниках XVIII в. указания на то, что Гюбером была написана для Екатерины II серия картин на сюжеты из жизни Вольтера, уже давно обратили на себя внимание и побудили Ж. Денуартера еще в 1876 г. заняться их разысканием, не увенчавшимся, однако, успехом. Столь же безуспешны были и попытки В. В. Стасова, попытавшегося продолжать эти поиски. Картин не оказалось ни в Эрмитаже, ни во дворцах, и даже старые описи не сохранили о них никаких сведений. Они исчезли столь бесследно, что среди европейских специалистов стала прочно укореняться неизвестно кем созданная легенда, что картины погибли во время пожара Зимнего дворца в 1837 г.

Октябрьская революция, сделавшая достоянием трудящихся художественные сокровища, ревниво оберегавшиеся от посторонних взоров их прежними владельцами, извлекла на свет и затерянные картины Гюбера, украшавшие одну из гостиных в алупкинском дворце Воронцовых. Прошло, однако, еще больше десяти лет, прежде чем удалось отождествить их с исчезнувшей серией. Основанием для этого отождествления послужило совпадение сюжетов четырех из этих картин с картинами, упоминаемыми в «Литературной корреспонденции» и в переписке Екатерины II с Гриммом. Остается все еще невыясненным, когда и в силу каких обстоятельств картины попали во владение Воронцовых.

Первое упоминание об этих работах Гюбера мы находим в 1769 г. в заметке, помещенной в «Литературной корреспонденции», в которой Гримм сообщает, что Гюбер решил отныне посвятить себя живописи и послал в качестве пробы Екатерине II картину, изображающую прием императорского посольства в Ферне. Инициатива в создании серии или, по крайней мере, в предназначении ее Екатерине II, по видимому, принадлежала Гримму, через которого шли в дальнейшем все сношения Екатерины II с Гюбером. Но Екатерина была первое время, как будто, убеждена в том, что в этом принимал непосредственное участие сам Вольтер. Она лишь тогда поняла, что художественные упражнения его приятеля не доставляли ему никакого удовольствия, когда Вольтер обошел молчанием ее восторженные замечания по поводу полученных ею двух картин, которые она сочла его подарком. Сам Гюбер, по словам Гримма, остался в неведении относительно судьбы посланных им картин. Этим, вероятно, объясняется, в значительной мере, и медлительность его в продолжении работы, на которую Екатерина жаловалась Гримму. Серия была закончена им только в 1775 г. В процессе работы состав ее подвергся частичным изменениям. По крайней мере, в числе картин, привезенных Гюбером в 1772 г. в Париж, имелись две—«Вольтер среди друзей» и «Вольтер среди крестьян»,—которые не были посланы в Петербург. С нетерпением ожидавшиеся Екатериной картины, интерес к которым непрерывно подогревался Гриммом и в личных письмах к Екатерине и в заметках, появ-

лявших время от времени в «Литературной корреспонденции», не вызвали в ней, однако, большого восторга. «По приезде в Царское село я нашла эти картины в довольно темном и исключительно холодном помещении,—писала она Гримму в январе 1776 г.—Я была поражена и разразилась смехом только при виде пробуждения патриарха; живость его характера и нетерпеливость воображения не дают ему возможности делать одновременно только одно дело. Брыкающаяся лошадь и Вольтер, который ее укрощает, также очень хороша; развлечение в кабриолете также мне понравилось...». А через несколько месяцев она сообщает ему: «Мы устроим судьбу великого Гюбера, когда вы приедете, но его картины не произвели никакого впечатления в темноте на меня и при большом свете на принца Генриха...».

Достоин внимания, что картины не вошли в состав описи картин, находившихся во дворцах в 1783 г.,—не следует ли из этого, что они уже в то время покинули их стены? Этого мы не знаем, но следы их теряются до начала 900-х годов, когда они оказываются в Алупке. Не знаем мы и точного числа картин, посланных Гюбером, но среди девяти картин, найденных в Алупке, не оказалось «Приема посольства в Ферне».

Ряд наших картин открывается «Утром Вольтера». Это наиболее популярное произведение художника, известное еще в двух повторениях (в Женеве и в Париже, в музее Карнавале) и получившее сразу же широкую известность. Вольтер изображен в тот момент, когда он только-что вскочил с постели и, стоя посреди комнаты в ночной рубашке, с ночным колпаком на голове, натягивает на себя штаны, подпрыгивая на одной ноге, и в то же время диктует своему секретарю, сидящему справа от него за письменным столом. Эта в основе своей безобидная шутка едва не рассорила ее автора с Вольтером, так как некий ловкий гравер награвировал ее без ведома художника и снабдил свое произведение грубыми и плоскими стихами. Вольтер отомстил Гюберу в своем «Послании к Горацио», назвав его пасквилянтом и обвинив его в том, что он забавлялся на его счет, пока он полуживой лежал в постели. Примирение состоялось довольно быстро. «Я вам говорил сотни раз, что я знаю точно ту дозу смешного, которая нужна вашей славе»,—писал ему Гюбер в пространном ответе.

«Падкость публики на всё, что хорошо или дурно вас изображает, заставляет меня постоянно быть к вам неучтивым. Я поддерживаю ее идолопоклонство моими картинами, и мой вольтеризм неизлечим... Всегда делали карикатуры на верховное существо... Подражайте господу богу, который только смеялся над этим...».

Вольтера раздражала в этом произведении, прежде всего, характеристика его внешнего облика. Художники, правда, всегда его огорчали. «Разве стоит труда писать меня, чтобы делать меня таким безобразным?»—говорил он своему секретарю Коллини. Денон он упрекал в том, что тот сделал его похожим на искалеченную обезьяну. Но он отлично отдавал себе при этом отчет в том, что его фигура невольно давала для этого повод, и откровенно восклицал, обращаясь к Пигалю, лепившему его статую:

Que ferez vous d'un pauvre auteur  
Dont la taille et le cou de grue  
Et la mine très peu joufflue  
Feront rire le connaisseur?

Поэтому он и здесь готов был с этим примириться, хотя и писал Екатерине: «Мадам, ваша птица, которую зовут фламинго, довольно похожа

на те карикатуры, которые мой друг г. Гюбер сделал на меня: он снабдил меня ногами и даже шеей этой белой цапли».

Хуже было то, что, подчеркивая его нетерпеливый, полный кипучей энергии темперамент, художник не считался ни с его возрастом, ни с его болезнями. Однако, друзья Вольтера склонны были видеть в этой сцене не столько шарж, сколько правдивое изображение утреннего времяпровождения патриарха. Для Гримма эта сцена—«истинная и историческая правда». И при всей ее гротескности, приходится согласиться с тем, что она отлично передает ту неутолимую жажду работы, ту одержимость творчеством, которая так тяжело отражалась на его секретарях. «Казалось, что труд был необходим для его жизни. Большую часть времени мы работали от восемнадцати до двадцати часов в день»,—рассказывает в своих воспоминаниях Ваньер.—«Он спал очень мало и заставлял меня вставать несколько раз в течение ночи. Когда он сочинял театральную пьесу, он был, как в лихорадке. Его воображение его мучило и не давало ему ни малейшего покоя... Он диктовал свои письма, свои сочинения в прозе и даже небольшие стихотворения с такой скоростью, что я очень часто вынужден был просить его остановиться, не будучи в состоянии записывать за ним. Он даже читал диктую».

Бурная интродукция «Утра» сменяется в нашей серии идиллическим, скромным «Завтраком»—выпиваемой на-ходу чашкой кофе, которую ему подносит кокетливая горничная мадам Дени—«прекрасная Агата», как ее называл Вольтер. Для Гюбера этот момент—не просто эпизод из домашней хроники, но тоже черточка в характеристике того человека, про которого Ваньер говорил, что «он не допускал никаких излишеств, кроме как в работе... Когда он работал, его часто приходилось предупреждать, что он ничего не ел. У него не было установленного часа ни для принятия пищи, ни для отхода ко сну, ни для вставания...».

Без всякого намека на шарж задумана и исполнена и третья картина нашей серии, изображающая Вольтера играющим в шахматы со своим вечным партнером, отцом Адамом, состоявшим при нем своего рода «чиновником особых поручений» и служившим любимой мишенью его насмешек. В задуманной Гюбером хронике игре в шахматы, действительно, следовало отвести особое место. Сам Вольтер говорил, что он «употребил на шахматы, пожалуй, больше времени, чем на какое-либо дело».

Одной из наилучших по живописи картин нашей серии следует признать ту, на которой Вольтер изображен в тот момент, когда он указывает садовнику место для посадки деревца. Очарователен пейзаж, весь пронизанный легким, прозрачным светом, мягко обрисовывающим характерный силуэт Вольтера. Здесь он в своей любимой стихии, среди тех «садов Эпикура», которыми он готов был гордиться перед самим Горацием. Но и здесь наслаждение и отдых—не в пассивном созерцании, а в упорном и настойчивом труде. Невольно вспоминаются те письма, в которых он говорит: «Я засадил свыше 20 000 футов деревьями, которые я выписал из Савойи; почти все они погибли. Я четыре раза обсаживал большую дорогу орешником и каштанами, три четверти из них погибли, но и это меня не напугало. Как бы я ни был стар и немощен, я буду сегодня сажать, уверенный в том, что завтра умру. Другие этим воспользуются».

В хозяйстве Вольтера-помещика лошадям уделялось едва ли не столько же внимания, как садоводству и древонасаждению. Неудачи Вольтера на коннозаводческом поприще служили предметом развлечения друзей

и неоднократно были использованы Гюбером. Не приходится удивляться тому, что и в нашей серии нашлось место для Вольтера, укрощающего коня, и для Вольтера, отправляющегося на верховую прогулку. Правда, разъезжал он по своим владениям, обычно, в той коляске, которая изображена Гюбером ожидающей Вольтера, увлеченного посадкой деревьев, а в Женеву ездил не иначе, как в огромной старомодной карете. Но в плане той характеристики, которую набрасывал Гюбер, эти моменты были излишни и даже вредны. Он предпочел Вольтера в кабриолете— в том самом кабриолете, в котором он поехал однажды навестить своего врача, знаменитого Троншена, и, напуганный тем, что встретился с ним по дороге, послал ему на следующий день записку: «Зрелище молодого педанта семидесяти лет, правящего кабриолетом, встречается не ежедневно, мой дорогой эскулап. Я поправился и должен был вам кое-что сказать, у меня не было лошадей для кареты, и я решил поехать вас навестить, как молодой щеголь. Не выводите из этого жестоких заключений, что я чувствую себя обладающим здоровьем и т. д. Не клеветайте на меня и любите меня...». Гюбер всегда был готов «клеветать» на его здоровье, и эпизод, очевидно, пришелся ему особенно по душе, так как он повторял его дважды. Но он был непрочь задеть и кокетство Вольтера—он заставил наехать его на камень, с которого его с трудом сталкивает конюх.

Полной загадкой остается последняя картина нашей серии, на которой Вольтер изображен стоящим на коленях, с воздетыми руками перед каким-то юношей, в окружении еще нескольких фигур. В этой фантастической сцене, которую не удается пока связать с определенным эпизодом из жизни Вольтера, чувствуется театральность, и ее хотелось бы поставить в связь с увлечением Вольтера домашними представлениями, которые неоднократно служили темами для насмешек Гюбера.

Такова картина домашней жизни Вольтера, набросанная его близким приятелем. Те, кто хотел бы найти в ней отражение событий, волновавших Вольтера в последние годы его жизни, испытают несомненное разочарование и не преминут упрекнуть художника в бедности воображения, пустоте интересов и даже в принижении образа Вольтера. Это едва ли справедливо. Ограничивая себя узкими рамками, строя на мелких эпизодах характеристику Вольтера-человека, каким он раскрывался в своей повседневной жизни, художник трезво учитывал свои силы и мудро очерчивал пределы живописного повествования. Будем благодарны ему за то, что, вместо сухого перечня событий, он дал нам живой образ одного из тех людей, самые мелочи жизни которых продолжают сохранять свой аромат, несмотря на то, что их фигура далеко переросла рамки своей биографии. Образ Вольтера так четко и законченно отлился в форму, созданную Гудоном, что иногда тревожит опасение, что, при всей его проникновенности и предельной выразительности, он способен претвориться в нашем восприятии в застывшую каноническую схему. Если произведения Гюбера смогут хотя бы отчасти помочь нам противостоять этому окостенению и оживить в нашей памяти тот противоречивый и непостоянный облик Вольтера, который рисуется нам из его писем и воспоминаний современников, то им, бесспорно, будет принадлежать одно из первых мест в его иконографии. Не следует ли оценить, поэтому, как счастливую игру истории, то, что они оказались соединенными в одном зале с работами Гудона в том самом городе, которому суждено хранить в своих стенах библиотеку и рукописи Вольтера?



ВОЛЬТЕР  
Портрет маслом Жана Гюбера  
Исторический музей, Москва

## ПОРТРЕТ КОНДОРСЕ

Сообщение В. Лавровского

Есть все основания полагать, что публикуемый рисунок портрета маркиза де Кондорсе предназначен был в свое время художником для осуществления его в гравюре, в издании «Tableaux historiques de la Révolution Française», P., 1791—1804, 3 vols. Об этом свидетельствует портрет Кондорсе, гравированный Le Vachez с этого рисунка, помещенный на табл. 12-й т. III упомянутого издания (для удобства сличения воспроизводим и эту гравюру).

Сравнивая рисунок и гравюру, мы легко убеждаемся в правильности нашего предположения: совершенно очевидно, что гравированный портрет тот же, что и на рисунке; разница лишь в том, что гравюра лишена той легкости и изысканности оригинала, которые мы видим в уверенных и тонких штрихах рисунка. И это не удивительно: Le Vachez, отец и сын, коллективное творчество которых не всегда легко дифференцировать, в большей степени были торговцами гравюр и предпринимателями, нежели хорошими граверами.

Другое мы видим в виньетке, помещенной на гравюре в четырёхугольнике под портретом. Duplessis-Bertaux, гравировавший эту виньетку, изображающую момент, когда Кондорсе был найден мертвым в камере тюрьмы в Bourge la Reine, видоизменил и расширил ее, придав ей характер значительно более сложной и самостоятельной композиции. Эта вполне удачная как в композиционном, так и в техническом отношении гравюра вполне оправдывает заслуженную репутацию Duplessis-Bertaux, как отличного рисовальщика и гравера, недаром прозванного своими современниками «Le Callot de nos jours».

Переходя к сличению текста, мы видим, что и подпись под портретом Кондорсе подготовлена шрифтом, соответствующим тому, которым награвированы все подписи под портретами в «Tableaux de la Révolution».

Единственное различие мы заметим в дате смерти; на рисунке помечено: «Mort le 28 mars 1793», на гравюре: «Mort le 28 mars 1794».

Эту ошибку можно объяснить, если мы вспомним, что Кондорсе умер 8 жерминаля второго года Республики, а при переводе этой даты на обычное летоисчисление легко могла произойти ошибка, так как второй год Республики включал в себя, как известно, часть 1793 и часть 1794 гг.; эта ошибка и была исправлена при гравировании. В остальном же тексты под портретом на рисунке и на гравюре тождественны.

Таким образом, из сличения рисунка, гравюры и текстов под ними мы имеем все основания считать, что воспроизводимый рисунок в свое время служил оригиналом для Le Vachez и Duplessis-Bertaux, награвировавших таблицу с портретом Кондорсе в «Tableaux de la Révolution».

Однако, установление этого факта не расшифровывает имени художника, нарисовавшего портрет Кондорсе. В литературе библиографической и специальной нет указаний, кто были авторы портретов в «Tableaux de la Révolution», за исключением нескольких, под которыми имеются, кроме имени гравера, и имена художников. Нашему портрету не повезло, и он находится в числе анонимных портретов,—таким образом, мы поставлены перед задачей по мере представляющейся возможности осветить этот вопрос.





**CARITAT DE CONDORCET**  
**DÉPUTÉ A LA CONVENTION NATIONALE.**  
 Mort le 28 mars 1794.

*Rien ne fatiguoit plus le crime que la vue de l'homme vertueux; rien n'épouvantoit plus les tyrans que l'existence d'un philosophe dont l'esprit d'indépendance forme essentiellement le caractère. Plus on a l'âme élevée, moins on est porté à fléchir sous la tyrannie. C'est à ces titres que Condorcet s'éleva au-dessus de la haine que lui portoit Robespierre. Mais le dictateur avoit encore d'autres motifs pour persécuter cet homme célèbre: ce dernier avoit été chargé de présenter un projet de Constitution; ce travail étoit tellement opposé aux desirs de nos tyrans révolutionnaires, que s'il avoit été adopté, nous n'eussions jamais été en proie aux longues calamités dont nous sommes en proie à présent.*

*Condorcet fut mis au nombre des premiers députés prosaillés après le 31 mai; on le compta dans l'une des commissions qui fut portée contre Robespierre, Brissot, Vergniaud, Lanche, &c. Les femmes à charge étoient presque tous des chefs de la municipalité de Paris, à la fois conspiratrice et incendiaire. Mais la défense des innocents étoit complètement toutes les incalculations. Le président de la loi, voyant se manifester des sentimens de justice, écrivit à la Convention, que si elle laissoit prolonger l'instruction du procès, les formalités de la loi le jetteroit dans un grand embarras. C'étoit de vouloir une autorisation pour expurger ses volumes. Cette lettre étoit accompagnée d'une députation de Jacobins. Le décret qui autorisa le jury à cesser l'instruction du procès, dès qu'il se croiroit assez instruit, fut un arrêt de mort. Les jurés retirèrent froidement celle des députés les plus distingués par leurs talens, et la placent aussi par leurs vertus.*

*Condorcet n'avoit point été arrêté. Mais on étoit venu enfin son asile, et on l'arrêta. ce fut alors qu'il prit, dans sa prison, du poison dont il s'étoit muni. Ainsi périt un libérateur, un sauveur; qui, sous ces deux titres, n'avoit d'autre rival dans l'Europe, que l'infortuné Bailly.*

Старая атрибуция приписывает авторство этого рисунка Огюстену де Сент-Обену. Действительно, Огюстен де Сент-Обен трижды гравировал портрет Кондорсе: два раза в 1786 г. и один раз в 1795 г. по оригиналу J.-B. Lemort, фигурировавшему в Салоне на выставке в 1787 г.

К сожалению, ни одного из этих портретов нам видеть не пришлось, поэтому установление связи и тех или иных аналогий с упоминаемыми гравированными портретами мы сделать не могли, так же как не могли поэтому установить, восходит ли наш портрет к типу Лемора, как посмертный, или же он сделан художником по сохранившимся у него натурным зарисовкам.

Однако, установление того обстоятельства, что Огюстен да Сент-Обен трижды гравировал портрет Кондорсе,—как при его жизни, так и после смерти, равно как и рисовал его, указание на что мы находим в *Portrait index*. Ed. by W. Lane and N. Browne, Washington, 1906,—свидетельствует о том, что этот мастер, действительно, не один раз работал над портретом Кондорсе, и поэтому к старой атрибуции мы отнесемся со всем вниманием.

Огюстен де Сент-Обен, член знаменитой художественной семьи Сент-Обенов, был одним из типичных представителей блестящей плеяды рисовальщиков и графиков XVIII в. В его очень обширном и разнообразном творчестве едва ли не самое значительное место как по количеству, так и по качеству занимают рисованные и гравированные им тонкие профильные портреты его современников. Большинство известных нам его рисованных портретов набросочного характера сделано карандашом с натуры. Портретов же Огюстена де Сент-Обена, подобных нашему, мы не знаем, и, таким образом, он явился бы одним из малоизвестных и редких образцов его творчества.

Наш рисунок сделан пером и кистью (тушь). Размер его 0<sup>m</sup>194×0<sup>m</sup>194; мы измерили квадратную, залитую тушью часть рисунка по внутреннему обрамлению, до текста; бумага вержированная, с водяным знаком Van der Ley.

Как мы уже убедились, он подготовлен специально для гравюры и сделан, несомненно, такими приемами и с таким расчетом, чтобы, по возможности, дать гравюру все технические указания и упростить разрешение задачи—воспроизведение оригинала. По своей технике рисунок этот очень близко стоит к гравюре, и это дает возможность сличать его с гравированными портретами, в данном случае Огюстена де Сент-Обена, в которых нет недостатка.

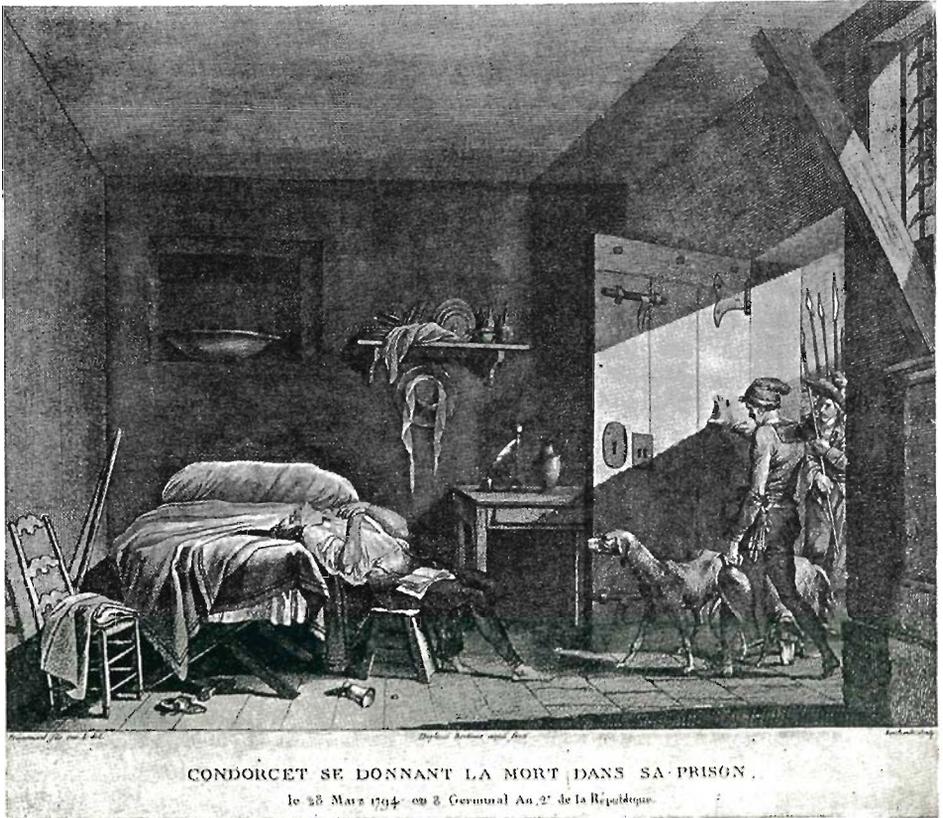
На нашем рисунке, сделанном уверенно и тонко, как бы гравированном иглой по металлу, мы, действительно, видим все приемы художника и его манеру трактовки деталей, которая так очевидна и постоянна в портретах, гравированных им хотя бы с Кошена, а также по собственным композициям.

Острый и суховатый бег линий, почти предельная тонкость рисунка, своеобразные особенности в трактовке волос и прокладке теней, помещение портрета в круге, на темном фоне, уподобляющем всю композицию камее (столь привычный прием Сент-Обена!), наконец, заштриховка лица, сделанная как бы на гравюре и совершенно совпадающая с гравюрными приемами художника,— всё это вполне может служить основанием для предположения, что автором воспроизводимого портрета является Огюстен де Сент-Обен.

Однако, в дальнейшем процессе изучения нами этого рисунка выявилось обстоятельство, которое требует быть отмеченным. Во втором томе

«Tableaux de la Révolution», табл. 19-я, мы находим лист, гравированный офортom Duplessis-Bertaux и законченный Berthault по оригиналу Фрагонара-сына. Этот воспроизводимый нами для целей сличения лист изображает также обнаружение в тюрьме покончившего с собой Кондорсе.

Надпись, озаглавливающая таблицу, гласит: «Condorcet se donnant la mort dans sa prison le 28 Mars 1794 ou 8 Germinal An 2-e de la République». А под гравюрой мы читаем: «Fragonard fils inv. 8 del.; Duplessis-Bertaux aqua forti; Berthault sculp».



#### САМОВБИЙСТВО КОНДОРСЕ

Таблица в издании „Tableaux historiques de la Révolution Française“, 1791—1804 гг.

Гравюра Фрагонара-сына с его же рисунка

Из сличения этой гравюры с нашей виньеткой мы видим полную тождественность композиций и, таким образом, устанавливаем, что Фрагонар-сын официально закрепил за собой право авторства на эту композицию.

Вполне допустимо, конечно, что в первоначальный план издания «Tableaux historiques de la Révolution» входила задача воспроизведения под портретами в миниатюрном виде тех картин, которые в большом размере награвированы были в предыдущих томах и отражали события, имевшие связь с изображаемыми персонажами; поэтому на наш портрет и могла быть перенесена с гравюры композиция Фрагонара-сына.

Но наряду с этим предположением тотчас же возникает закономерный вопрос: не делал ли в это время портретов Фрагонар? Действительно,

литературные источники дают нам на это положительный ответ. В 1798, 1800 и 1802 гг. Александр-Эварист Фрагонар, молодой в то время художник и скульптор, выставлял в Салоне рисованные им мужские и женские портреты. К сожалению, нам неизвестны эти портреты Фрагонара, как и вообще его творчество этого периода. Мы знаем его лишь, как мастера, уже всецело принадлежащего XIX в., поэтому и вынуждены ограничиться лишь констатированием данного факта.

Возвращаясь снова к виньетке, находящейся внизу нашего портрета, в которой художник далек уже от граверных приемов и выявил себя вполне, как рисовальщик, мы видим ту же легкую и элегантную, что и на портрете, руку и настолько изысканную, что, безотносительно имени художника, мы должны увидеть в нем мастера, пропитанного еще всеми традициями графического остроумия и изощренности XVIII в.

Итак, мы изложили те основания, которые дают нам возможность сблизить наш портрет с творчеством Огюстена де Сент-Обена, и установили неоспоримый факт причастности Фрагонара-сына к композиции, изображающей смерть Кондорсе.

Относясь с полным уважением к старой и, добавим, авторитетной для нас атрибуции на нашем портрете, приписывающей его Огюстену де Сент-Обену, мы воздержимся высказывать свое суждение об авторе портрета и отложим его до более благоприятного времени, когда та или иная возможность даст нам в руки более разносторонний для суждения материал.

Мы удовлетворены тем, что, опубликовав наш рисунок, имеем возможность дать новый портрет Кондорсе, этого блестящего представителя французской прогрессивной мысли XVIII в. и многостороннего ученого, числящегося в почетном списке академиков и нашей Академии наук.

# ПИСАТЕЛИ ФРАНЦИИ В СКУЛЬПТУРЕ МУЗЕЕВ СССР

## СКУЛЬПТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ ФРАНЦУЗСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В СОВЕТСКИХ СОБРАНИЯХ

Обзор и публикация Ж. Мацулевич

Обширные архивы Советского Союза дали уже богатый документальный материал, который многообразно освещает наши давние культурные связи с Францией. Другим источником, но в иной форме, являются богатейшие музеи СССР, которые могут своими собраниями вещественно подтвердить глубокий интерес к французскому искусству и, особенно, к французской литературе в нашей стране и в то же время вскрыть новый иконографический материал. Эти памятники изобразительного искусства, рассеянные прежде в частных собраниях, зачастую недоступные исследователю и остававшиеся совершенно неизвестными, теперь сосредоточены в музеях и, благодаря внимательной и серьезной научной разработке, открывают много новых страниц в истории взаимоотношений русского и французского искусства и литературы. Свидетелями этого являются не только многочисленные портреты французских писателей в живописи, графике и скульптуре, многие из которых до сих пор не опубликованы, но и обилие произведений, иллюстрирующих сюжеты или воплощающих образы излюбленных героев французской литературы.

Музеи Советского Союза, и особенно Эрмитаж, обладают большим количеством очень интересных, с этой точки зрения, памятников французской живописи и графики, частью впервые публикуемых в настоящем издании. В области скульптуры, до сих пор сравнительно мало разрабатывавшейся, находим также ряд великолепных портретов французских писателей и связанных с ними деятелей, оставшихся неизвестными как исследователям, так и всем интересующимся сложной проблемой скульптурного портрета.

Одним из таких еще не опубликованных памятников является прекрасный, хотя и ретроспективный, бюст Пьера Корнеля работы Жан-Жака Каффиери, находящийся в Музее изобразительных искусств в Москве (см. т. II, табл. перед стр. 65). Подпись мастера, помещенная на спине бюста, у правого плеча, в складках откинутого воротника, гласит: «fait par J. J. Caffieri 1770». Несколько выше надпись: «Pierre Corneille né à Rouen le 6 juin 1606, mort à Paris le premier octobre 1684». Бюст терракотовый, поясной (выс. 74 см), задрапированный в плащ. Великолепны, как всегда у Каффиери, композиция складок и весь достигающий подлинной декоративности общий облик бюста. При этом лепка лица спокойная, волосы взяты большими плотными прядями, зато глаза с ясным взглядом, переданные близким к Гудону приемом (висящая точка посреди глубокого кольца), и неплотно сомкнутые губы, которые соединяются

в нескольких местах, готовые раскрыться, создают характерное для Каффиери искусственное, театрализованное оживление. Однако, надо отметить, что, по сравнению с виртуозными бюстами Пирона или Ротру, где изощренность техники и блестящая отделка деталей почти совсем заслоняют внутреннее содержание портрета, наш бюст Корнеля гораздо проще и сосредоточеннее. Он производит несколько неожиданное для манеры Каффиери впечатление своей компактностью, серьезностью и отсутствием свойственной всем его бюстам элевации. Но если вспомнить характеристику, которую давал себе, как собеседнику, сам Корнель:

J'ai la plume féconde et la bouche stérile,  
Et l'on peut rarement m'écouter sans ennui  
Que quand je me produis par la bouche d'autrui...<sup>1</sup>

или повествование Виньеля де Марвиля, как он, увидев Корнеля в первый раз, принял его за купца из Руана, то становится понятной и очень почтенной, особенно для Каффиери, попытка вложить в портрет это сложное психологическое содержание. Тем более, что образцом и источником вдохновения для скульптора служил портрет Шарля Лебрёна, представленный ему графиней de Bouville, внучкой брата Корнеля. Этот портрет был неоднократно гравирован—и прямо E. Ficquet, и обратно французом Gaucher, и немцем Walker. И надо сказать, что там лицо моделировано гораздо проще и содержание его гораздо беднее и безразличнее. Интересно, что наш бюст является самым ранним из всех сделанных Каффиери портретов Корнеля и не упоминается ни у кого из исследователей, даже французских<sup>2</sup>. Известно, что в театре Французской комедии находится подписной мраморный бюст с датой 1777, а в собрании Gaston le Breton в Руане хранится терракотовый бюст подписной и датированный 1775 г. Еще один терракотовый экземпляр был 11 июля 1803 г. продан за 33 франка на аукционе de Langeac в Париже<sup>3</sup>. Быть может, это и был наш бюст, попавший затем в Россию. К сожалению, отсутствие сведений об истории московского бюста Пьера Корнеля не дает возможности установить это точнее. Известно только, что он происходит из имения «Ярополец» Чернышевых-Безобразовых.

Другим скульптурным портретом, близким к эпохе Корнеля, является впервые издаваемый здесь терракотовый бюст неизвестного (выс. 75 см), на этот раз из Эрмитажа, поступивший сюда из Академии художеств и происходящий из собрания Фарсетти, в каталоге которого он значился, как «копия с Альгарди». Но при первом взгляде на этот замечательный портрет невольно отбрасываешь всякую мысль о копии. Смелая и уверенная лепка лица, свободная манера орнаментальной проработки волос и мягко рассчитанная светотень в длинных складках драпировки говорят о руке искусной и творческой, а никак не о руке копииста. Весь стиль произведения не вызывает никакого сомнения в его подлинности. Барочная композиция с широко взятым бюстом, который заканчивается волнообразной линией обреза, захватывающей верхнюю половину рук, умеряется замкнутым контуром всего целого. Обычное для барочного портрета соотношение лица и окружения, когда лицо трактуется, как одна из составных частей, и далеко не самая главная, в создании парадного и импозантного облика, здесь нарушено в пользу лица, в котором дана довольно острая, хотя и не глубокая характеристика. Наконец, самая техника, например, обработка глаз, бровей, и качество глины заставляют



ПЬЕР МИНЬЯР  
Работа Кузеево. Терракота, ок. 1690 г.  
Эрмитаж, Ленинград

взять под сомнение и имя Альгарди, упомянутое в каталоге собрания Фарсетти, и вообще итальянское происхождение нашего бюста. По всему стилю он гораздо ближе к французской школе, а по манере компановки и обработки он очень напоминает знаменитый терракотовый бюст Великого Конде работы Куазево в Лувре<sup>4</sup>. Этому плодовитому мастеру, лепившему, кажется, всех более или менее видных деятелей времени Людовика XIV и приобретшему виртуозную свободу в композиции декоративного портрета, можно по праву приписать эрмитажный бюст. Кого же он изображает? Судя по аналогии с другими бюстами Куазево, такая острота индивидуальной характеристики допускалась им на портретах простых смертных или своих собратьев—художников. О том же говорят и легкая небрежность в одежде, расстегнутый ворот рубашки и отсутствие каких бы то ни было знаков достоинства и отличия. Черты лица, изображенного на нашем бюсте, чрезвычайно сходны со знаменитым бюстом Пьера Миньяра в Лувре, который принадлежит Маргену Дежардену<sup>5</sup>. Только лепка его и манера композиции отличаются от эрмитажного, в котором мы можем признать бюст Пьера Миньяра работы Куазево (см. на обороте). Этот смелый человек и ловкий живописец, который внезапно на пятидесятом году жизни сделал головокружительную, блестящую карьеру, свалив по пути не маленького соперника—Шарля Лебрёна, был своим человеком в литературных кругах того времени, также насыщенных интригами и внутренней борьбой. Приятель Корнеля и Мольера, он заслужил от этого последнего невероятно претенциозное восхваление в скучных стихах по поводу его знаменитой в свое время росписи купола церкви Валь-де-Грас. В этом стихотворении «Gloire du dôme du Val-de-Grâce» Мольер в своем дружеском рвении, превознося Миньяра, делает за него тот один шаг, который ведет от великого к смешному. Там есть такие стихи:

Jules, Annibal, Raphael, Michel-Ange—  
Les Mignards de leur siècle... [!]<sup>6</sup>

Настоящим шедевром портретной скульптуры стиля рококо в Эрмитаже является терракотовый бюст (выс. 53 см) придворного архитектора-декоратора времени Людовика XV—Руссо, работы Огюстена Пажу (см. след. стр.). Бюст не имеет подписи, но его исключительное мастерство и особая живая выразительность, еще повышающаяся своеобразием лепки и обработки поверхности глины нежного телесного цвета, находят себе аналогии только в безусловных работах Пажу, и притом времени расцвета его творчества (60—70-е годы), как великолепный бюст графини Дюбарри<sup>7</sup> и бюст Ducis<sup>8</sup>, находящийся в собрании Doistau. Особенно привлекательно в нашем бюсте и замечательно характерно для этой эпохи то обострение интеллектуального момента в портрете, которое, несомненно, возникает в дворянском искусстве под влиянием буржуазной критики Дидро, которая сокрушающе бьет по пустой эlegantности, идеализации и лживости салонных портретов.

В бюсте архитектора Руссо мы видим необычную для придворного портрета и для самого автора Пажу простоту композиции нагого бюста с небольшим полукруглым обрезом à l'antique. Несомненно, классические увлечения, идущие из того же оппозиционно-буржуазного источника, уже дают себя знать. Припомним, что греческий храм для церкви Мадлен был возведен архитектором Иври уже в 1769 г., а Суфло заканчивает



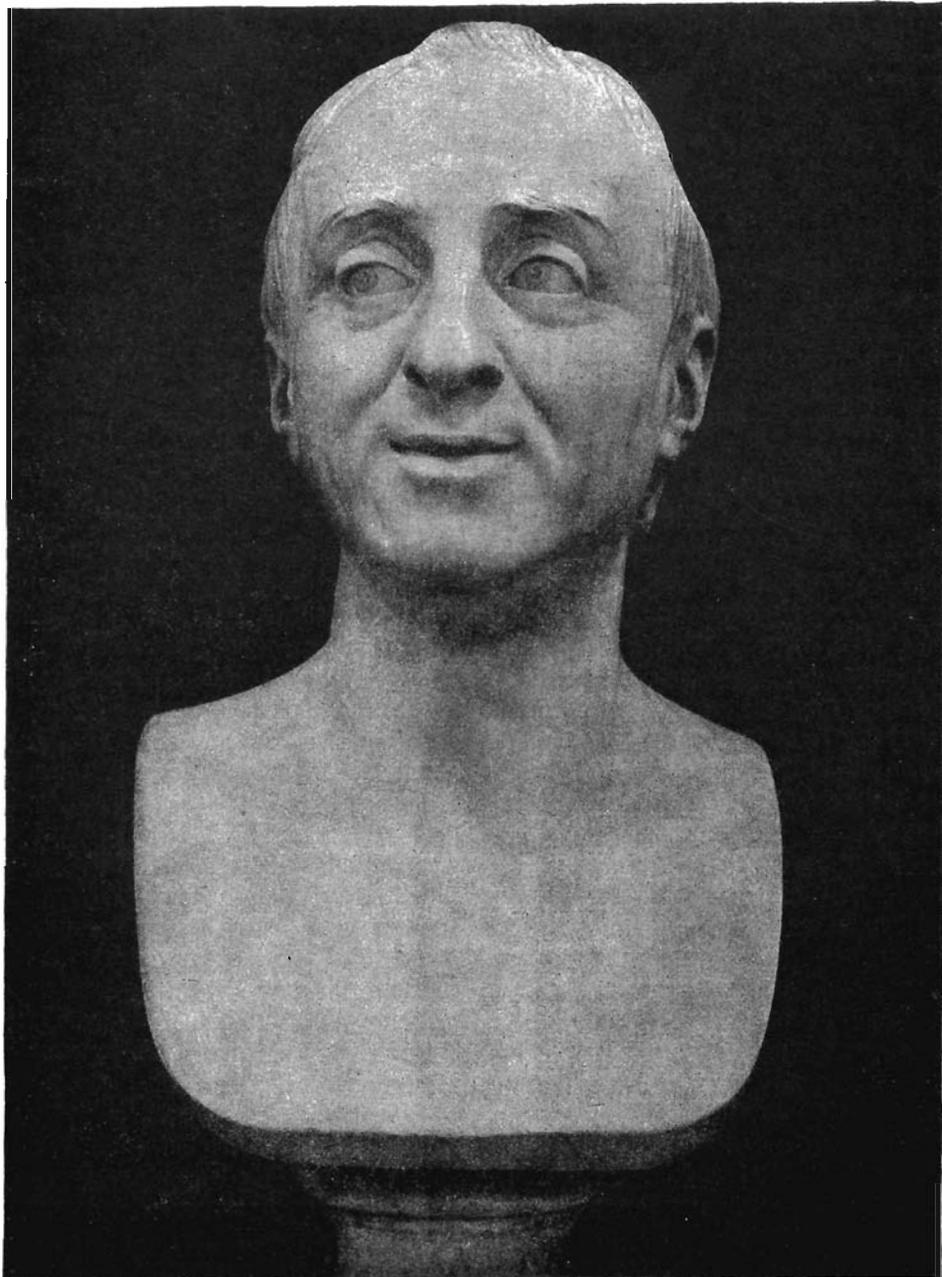
АРХИТЕКТОР РУССО  
Работа Огюстена Пажу. Терракота, 1760-е гг.  
Эрмитаж, Ленинград

в 1780 г. церковь Женевьевы в Париже, нынешний Пантеон. Таким образом, появление классических и интеллектуально выразительных черт в нашем бюсте вполне объяснимо, но они еще не делают его тем реалистически-психологическим человеческим документом, которые начнет создавать только Гудон. Бюст архитектора Руссо сохраняет характерную элегантность портрета эпохи рококо. Несмотря на отсутствие драпировок и аксессуаров, Пажу достигает острым поворотом головы и глаз той асимметрии композиции, которая создает впечатление легкого и быстрого движения. В несомненно идеализированном изображении явно ощущается светский кавалер, ловкий царедворец, остроумный и приятный собеседник, но не больше; глубже внутрь человека это изображение заглянуть не дает. Задачей портрета остается не вскрыть, а скрыть самого человека—его подлинную сущность за блестящей светской маской.

Загадочным среди французских бюстов XVIII в. в собрании Эрмитажа является маленький (выс. 23 см) мраморный бюст королевы Марии-Антуанетты (см. т. I, стр. 401), прославленной за свою неотразимую красоту и очарование как льстивыми и корыстными современниками, так и историками искусств XIX и XX вв., как Бушо, Фламмермон, Карл Дрейфус, Де Ноляк, Эмиль Буржуа и др. И вот на фоне всех этих восторженных описаний и бесчисленных живописных и скульптурных портретов—свидетелей глубоко классовой сущности языка портретного искусства, стоит наш маленький мраморный бюст, дающий жесткий, почти отвратительный образ молодой королевы. Несомненно, подлинный и современный, он сделан, очевидно, в год вступления ее на престол, т. е. в 1774 г., и, во всяком случае, до 1775 г., так как с этого времени Мария-Антуанетта начинает носить иную прическу, с нагромождением пышных и высоких украшений. Однако, не только прическа, но и другие сопоставления дают исходный пункт для датировки и оценки сходства нашего маленького бюста с его живым оригиналом. В собрании Де Ноляк находится замечательный по выразительности подготовительный эскиз художника Дюплесси для портрета Марии-Антуанетты<sup>9</sup>, исполненного в гобелене в 1774 г., т. е. когда ей шел 19-й год. Первое, что поражает в этом эскизе, сделанном рукой придворного портретиста, это то же выражение жесткого эгоизма, соединенного с какой-то жадной чувственностью во всем отталкивающе-неприятном тяжелом лице.

Только тем же выпуклым, как при базедовой болезни, глазам Дюплесси придал более широкий разрез и больше живости, чем на нашем бюсте, где они приобретают какую-то сверлящую остроту взгляда из-под тяжелых, приспущенных век.

Вероятно, такими их часто видал художник Тилли, который был в юности пажем королевы и так вспоминает о ней: «Ее глаза не были красивы, но они принимали все выражения: то благосклонность, то отвращение отражались в них...». Вообще, если почитать внимательно даже самые льстивые отзывы о внешности Марии-Антуанетты, как, например, ослепанной ее милостями М-те Оберкирх, то получается портрет, почти точно списанный с нашего маленького бюста. Это относится еще ко времени, когда она была дофиной, женой наследника, т. е. 17—18 лет: «У нее было длинное лицо..., орлиный нос, очень заостряющийся к концу, высокий лоб, голубые глаза. Ее рот... уже казался немного надменным. У нее была австрийская губа (типичная для всей семьи Габсбургов выступающая нижняя челюсть), наиболее выраженная, чем у кого-либо из ее свет-



ДИДРО  
Работа М.-А. Колло. Мрамор, 1772 г.  
Эрмитаж, Ленинград

лейшей фамилии». Другой, очень известный, мемуарист Башомон вынужден прямо сказать: «У нее толстые губы, особенно нижняя». Если прибавить к этому слова из письма министра императрицы Марии-Терезии (матери Марии-Антуанетты), князя Штаренберга, который просит во время сватовства прислать из Парижа искуснейшего парикмахера для эрцгерцогини Антуанетты, «так как у нее немножко слишком высокий лоб и волосы растут некрасиво... так что лоб остается голый», то наш бюст находит полное документальное подтверждение всех своих черт, включая надменность и жесткость, которые господствуют в его выражении.

Интересно отметить композицию бюста. Ассиметричный, перегруженный сверху большими нависшими над драгоценной диадемой страусовыми перьями, он как бы подчеркивает чрезмерную тонкость и длину шеи. Эта шея была вторым общеизвестным для портретистов дефектом сложения Марии-Антуанетты, который они обязаны были скрадывать ленточками, горжетками или другими приемами, и любопытно, что, несмотря на это, ни королева, ни императрица-мать никогда не были удовлетворены ее портретами. Сделать из Марии-Антуанетты красивую женщину, сохранив сходство, никому не удавалось.

Мы, к сожалению, едва ли когда-нибудь узнаем отзывы современников о нашем бюсте, который представляет исключительно интересный пример беспощадно реалистического подхода к портрету этой ненавистой французскому народу королевы-«австриячки». Он, несомненно, должен был быть исполнен художником, стоявшим на позиции революционной буржуазии, выдвигавшей реалистическое и назидательное искусство, которое проповедывал Дидро. Бюст этот был в 1902 г. приписан Жану-Антуану Гудону (см. «Художественные сокровища России», 1902, № 12, табл. 137, стр. 313), однако, ни его техника, ни его художественный язык не допускают такого предположения, и вопрос о его авторе остается открытым.

Среди рассматриваемых нами портретных бюстов XVIII в. особый интерес для темы данной статьи представляет группа эрмитажных бюстов, относящихся к эпохе классицизма. Эта группа может быть кратко охарактеризована, как реалистически-психологический портрет, полностью выражающий то новое представление о человеке и человеческих ценностях, которое с такой решительностью выдвигают оппозиционные философы-энциклопедисты. Их портреты и преобладают в этой группе, притом сделанные рукой величайшего из представителей реалистически-классицизирующей школы—Жана-Антуана Гудона.

Знаменитейшая мраморная статуя Вольтера в кресле, подписанная и датированная 1781 г. (см. т. I, стр. 153), сделана Гудоном по заказу Екатерины II. Автор, будучи чрезвычайно заинтересован в этом заказе, посылает Екатерине II, как она сама сообщает об этом Гримму в письме от 14 мая 1780 г.<sup>10</sup>, на выбор две модели, отлитые Томиром. Одна из них была с посвящением: «Présenté à Sa Majesté Impériale par son très humble et très obéissant serviteur Houdon»<sup>11</sup>. Мраморный Вольтер в кресле появился в России в 1783 г. и был поставлен в гроте или зале антиков Царского села, окруженный копиями с античных статуй. Екатерина II писала об этом Гримму 19 мая 1784 г.: «Она [статуя] окружена Антиномем, Аполлоном Бельведерским. Когдаходишь в этот зал, действительно захватывает дыхание, и, о чудо! статуя Вольтера, сделанная Гудоном,

нисколько не теряет от всего ее окружающего. Вольтер там прекрасно устроился: он созерцает все, что есть самого прекрасного среди античных и современных статуй». Здесь, в этой обстановке, статуя пробыла до конца XVIII в., но после этого ее постигает судьба очень многих других драгоценных памятников искусства, зависевших от каприза своего владельца, которого они меняли, переходя, как частная собственность, по наследству из рук в руки. Мытарства бессмертного произведения Гудона, воплотившего в мраморе одного из крупнейших и активнейших представителей революционной мысли, начались вместе с годами реакции. Его лишают почетного места в центре зала антиков и совсем увозят из Царского села. В 30-х годах XIX в. мраморный Вольтер находит себе тихое и незаметное пристанище в Старом Эрмитаже, среди шкафов со своей библиотекой, скрытый от публики. Подтверждением этого является случайная зарисовка, сделанная Пушкиным 10 марта 1832 г., когда он получил разрешение «рассмотреть хранящуюся в Эрмитаже библиотеку Вольтера», находившуюся тогда в старом здании, под лоджиями Рафаэля. Однако, при постройке Нового Эрмитажа и переносе библиотеки в другое здание, статуя Вольтера попала на глаза одному из наследственных хозяев, отличавшемуся всеми чертами некультурного деспота. С именем Николая I<sup>2</sup> связывается известная анекдотическая фраза: «Истребить эту обезьяну», реальное отражение которой находим в архивах Эрмитажа в виде распоряжения, поступившего в 1851 г., передать статую Вольтера в гоф-интендантскую контору, так как «ему нет места в Новом Эрмитаже и его там негде хранить». И он начинает свое более чем 35-летнее хождение по мукам, пока, наконец, в 1887 г. не возвращается в Эрмитаж, как признанное великое произведение искусства, и помещается в так называемой Галлерее истории живописи<sup>13</sup>. Отсюда он в 1930 г. переставлен на постоянную выставку французского искусства, в первый раз не во исполнение чьей-то прихоти, а во имя наилучшего показа этого поистине бессмертного произведения, в окружении других творений великих художников его эпохи.

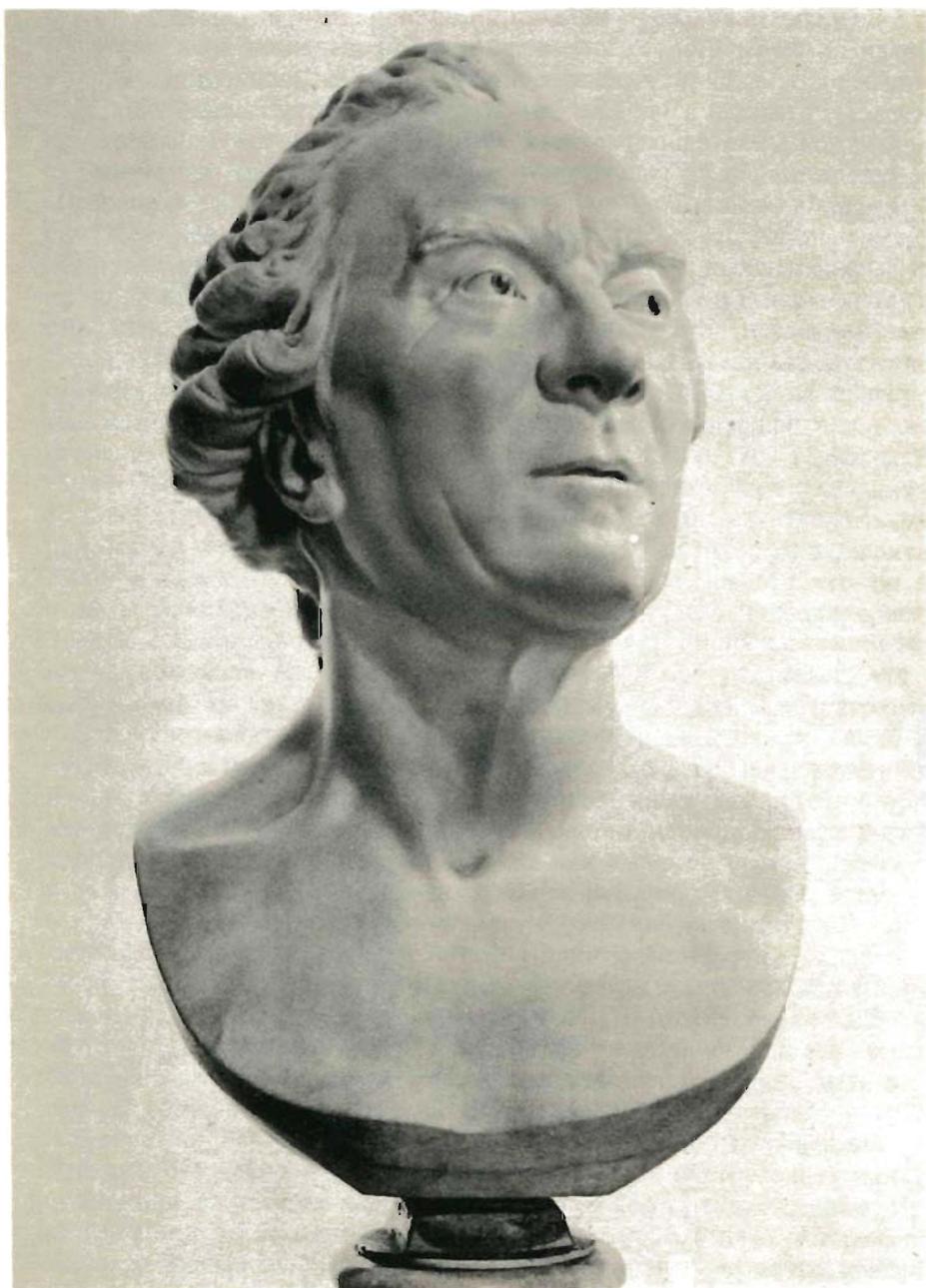
Новый классицизирующий реализм, возникший на почве Франции в связи с оформлением прогрессивных, республиканских идей, находит свое полное выражение в шедевре Гудона, каким является его Вольтер в кресле. Античная тога и повязка философа, охватывающая голову,— явные признаки наступавшего классицизма, в то же время замечательный реализм в лепке головы и рук и, главное, совершенно исключительная убедительность психологического воздействия статуи дают почувствовать то новое мировоззрение, провозвестником которого был Вольтер, а выразителем в искусстве—Гудон. Однако, он не избег здесь барочных традиций итальянского веризма, направления, которое не останавливалось перед презрением всех законов пластики во имя достижения *il vero*— иллюзорного воспроизведения действительности. Таким приемом становится у Гудона его передача остро смотрящих глаз и размыкающихся, как бы говорящих губ. Вся построенная исключительно на светотеневом воздействии, доходящем до полного отрицания пластики, она создает иллюзию взгляда высверленной черной дыркой. В то же время любопытно вспомнить, что в основе передачи поразительно живых рук Вольтера лежит слепок с его мертвых рук, находящийся в музее г. Анжера и носящий печать Гудона и подпись: «N: 31 mai, 1778»<sup>14</sup>, т. е. на другой день после смерти великого мыслителя.

Наряду с этим монументальным портретом, в эрмитажном собрании появилась недавно приобретенная музеем небольшая бронзовая статуэтка Вольтера, представляющая его сидящим за работой в халате, ночном колпаке и в домашних туфлях (см. т. I, стр. 5). Эта фигурка полна необычайной мягкости и хрупкости во всей композиции, которая заставляет отнести ее к эпохе рококо. Самый возраст изображенного говорит о более ранней дате, чем портреты Гудона. По типу наша статуэтка ближе всего подходит к прекрасному портрету работы Фассена (N.-H. Fassin), датированному 1769 г. По живописной трактовке поверхности, тонкой чеканке и сочной темнокоричневой патине ее также надо отнести ближе к середине, чем к концу века. Насколько удалось проверить по доступной нам литературе, бронзовая статуэтка этого типа издается здесь впервые. Почти полную аналогию к ней, исполненную в мраморе, мы обнаружили в каталоге аукциона собрания Кремер (Eugène Kraemer), под № 147 (аукцион был организован антикваром G. Petit и происходил 29 апреля 1913 г.). Она там датирована концом XVIII в. Судя по репродукции этой мраморной статуэтки в «Gazette des Beaux Arts» (1916, août, 404), в статье O u l m o n t («Portraits inédits de Voltaire»), она представляется там гораздо более обобщенной и безразличной в трактовке ткани и особенно лица, чем в эрмитажной бронзе. Поэтому последнюю можно считать, несомненно, более близкой к оригиналу, а может быть, представляющей собой самый оригинал пока еще не известного мастера.

Бронзовая пластина подножия статуэтки укреплена на золоченом бронзовом постаменте, украшенном спереди черной доской с золоченой надписью: «Volterius Non Omnis Moriar». По продольным сторонам постамент помещены черные медальоны с золочеными мужскими бюстами à l'antique, а сзади—грубоватый прорезной золоченый рельеф, изображающий старика в длинной одежде, с бородой, сидящего, подперев голову, перед столом и указывающего правой рукой на лежащий перед ним череп; рядом—античная лампа с пламенем. Налево внизу стоят два глобуса, лежат книги и кадуцей, за всем этим летит крылатый гений (Минерва?) с боевым копьем и в шлеме, обвитом лаврами, и держит над головой старика лавровый венок. На верхнем переднем крае этого постамент имеет гравированную подпись: «O.: L.: HURTIFELD: F<sup>1</sup> 1786:». Это, по всей вероятности, автор и исполнитель постамент и барельефа с запутанной аллегорией.

Эта статуэтка выделяется среди других портретов Вольтера тем спокойным, не саркастическим, мягким выражением лица, которое не удавалось схватить почти никому из его портретистов. Только Россе-Дюпон (Rosset-Dupont) давал в своих мелких, но очень искусных произведениях подобные по интимности и простоте настроения моменты из жизни фернейского философа. Однако, работы Россе—«cet artisan habile»,—как говорит Ульмон, отличаются от нашей статуэтки именно своей большей ремесленностью и некоторой примитивностью, чего совершенно нет в эрмитажной бронзе. Да и пропорции фигуры с преувеличенно тяжелой головой, и тип лица, взятый у Россе с гораздо большим натурализмом, заставляют искать другого автора для эрмитажной статуэтки.

Прекрасный бюст Вольтера (выс. 58 см) был исполнен Гудоном также по заказу Екатерины II в год смерти фернейского патриарха. Если в знаменитой статуе, первый экземпляр которой был начат в том же 1778 г., еще можно наблюдать некоторую идеализацию в большей мягкости



БЮФФОН  
Работа Гудона. Мрамор, 1782 г.  
Эрмитаж, Ленинград

всего лица, в небрежно рассыпающихся из под повязки философа прядях волос, то здесь в бюсте, задрапированном в тогу с каймой из лавровой ветки, чувствуется какая-то почти предсмертная хрупкость. Что-то старчески-беспомощное появляется в выражении провалившегося рта, в сухой сборчатой коже гениально промоделированного голого черепа и жиденьких, как бы прилипших на висках и ушах тонких прядях волос. Это произведение — исключительной остроты наблюдения и высшего технического мастерства. Бюст этот, с момента своего исполнения, который запечатлен на нем следующей надписью, помещенной на обрезе правой руки: «Ordonné par S. M. I. l'Impératrice de toutes les Russies Fait par Houdon en 1778», неизменно находится в Эрмитаже (см. т. I, табл. перед стр. 17).

Другим интересным портретом Вольтера является небольшой (выс. 49 см) мраморный бюст его в молодом возрасте, в кафтане и с париком (см. т. I, стр. 105). Бюст не имеет ни подписи, ни даты и до последних лет считался анонимным. Будучи направлены его стилистическим сходством с бюстом Дидро, исполненным Мари-Анной Колло в 1772 г., на поиски подтверждения ее авторства, мы обнаружили в документальных материалах указание на то, что Колло имела на своем станке в 1769 г. бюсты Вольтера и Дидро. 14 сентября Фальконе пишет императрице, что «мадемуазель Колло осмеливается спросить, не лучше ли было бы ей отложить работу над бюстом Вольтера, чтобы скорее закончить бюст вашего величества»<sup>15</sup>. Réau только упоминает об этом бюсте Вольтера, но сам его не знает и не видел<sup>16</sup>. Desnoiresterres даже не упоминает его в своих списках<sup>17</sup>. Этот бюст Вольтера в парике упомянут у Lami среди произведений Колло, местопребывание которых неизвестно, причем он указывает, что бюст был сделан по модели, представленной художницей императрице<sup>18</sup>.

Вся холодноватая, заглаженная манера ретроспективного бюста сразу чувствуется в эрмитажном портрете молодого Вольтера и в портрете Дидро. Кроме того, чрезвычайное сходство примененных технических приемов и всегда столь характерная для руки одного мастера манера обработки ушных раковин, глаз, ноздрей, так же как и способ отделки бюста сзади и даже полная аналогия железных колец для прикрепления, вставленных в мрамор у обоих бюстов, не оставляют сомнений, что этот бюст молодого Вольтера был сделан Мари-Анной Колло в Петербурге около 1771 г. Несомненно, что она не могла видеть философа таким, так как он изображен не старше 30 лет (а он родился в 1694 г.), значит, около 1725 г., т. е. за 25 лет до рождения самой Колло (1748 г.). Она делала его, вероятно, просто по одному из тех многочисленных портретов, которые были сосредоточены услужливыми агентами Екатерины II в Эрмитаже.

Бюст Дидро (выс. 58 см), подписанный Колло и датированный 1772 г. (см. стр. 957), дает интересный пример перехода в портрете к классическим принципам, за которые так боролся в теории ее учитель Фальконе. Прежде всего, впечатление определяется общим контуром бюста, который дается нагим à l'antique. Того же стремится достигнуть и почти квадратный обрез, приближающийся к гермообразной форме и выдвигающий, тем самым, в противоположность рококо, четкость и замкнутость композиции. Голова дана почти прямо, и только приоткрытые улыбающиеся губы и отведенный в сторону взгляд придают заглаженному лицу светскую оживленность. Колло, семнадцатилетней девушкой уехавшая в Россию из Парижа, делает и этот портрет по воспоминаниям и по гипсовым слепкам с его бюста ее собственной работы 1766 г., может быть, и по маске,

сделанной заново по ее специальной просьбе Лемуаном. Дидро самому пришлось заниматься пересылкой этих гипсов в Петербург. Lami дает очень неточные указания по поводу нашего бюста. Он пишет в своем словаре скульпторов XVIII в.: «Дидро—мраморный бюст в Санкт-Петербурге М.-А. Колло для императрицы Екатерины II по модели, исполненной в Париже, которая была заказана художнице госпожой Жоффрен». В Париже в 1766 г. Колло не могла сделать бюст с таким выраженным классицизмом, как эрмитажный мрамор<sup>19</sup>. Здесь она дала его в придворном стиле. И напрасно искать в нем образ пламенного и убежденного провозвестника революции, инициатора великой Энциклопедии,—перед нами только остроумный и красноречивый светский собеседник, достойный образ постоянного корреспондента императрицы Екатерины II. Бюст этот и был ведь исполнен по ее заказу в 1772 г. и с тех пор неизменно находился в Эрмитаже, где она могла сличить его с подлинником в 1773 г., когда Дидро лично приезжал в Петербург и Екатерина принимала его наедине, устраняя придворный этикет и играя в демократическую простоту с этим потомственным плебеем. Ему в это время было 60 лет, и такому возрасту наш бюст не соответствует. Возникает предположение, что Колло отчасти использовала портрет, сделанный ею еще в Париже, так как в донесении князя Дмитрия Алексеевича Голицына министру двора Панину от 31 августа 1766 г. есть такое указание: «Фальконе везет с собой молодую девушку, свою ученицу; это в своем роде чудо таланта. Большое количество портретов, сделанных ею, великолепны. Я дал согласие на гонорар в 1500 ливров в год. Ваше превосходительство можете сами судить о ее таланте по произведениям, которые она привезет с собой, среди которых один портрет Дидро, а другой мой»<sup>20</sup>. Тогда Дидро было 51—52 года, и этот-то портрет, вероятно, лежит в основе нашего бюста, но трактовка его уже совершенно классична.

В ряду многочисленных портретов, исполненных Мари-Анной Колло в России в этом зализанном придворно-идеализованном стиле, где льстивые бюсты и рельефы императрицы и ее придворных чередуются с неприятно жесткими бюстами Генриха IV и Сюлли, в ряду этой галлерей есть один живой портрет, в котором Колло оставила доказательство своего незаурядного таланта и своей большой любви.

Это знаменитый бюст ее наставника в искусстве и в жизни, Этьена-Мориса Фальконе (выс. 56 см), подписанный: «Fecit Petropoli Marie Anne Collot anno 1773» (а не 1768, как ошибочно указывает Réau)<sup>21</sup>. Этот бюст (см. стр. 965) сделан одновременно с предыдущими, но радикально отличается от них своим динамизмом и какой-то вызывающей простотой. Как будто нарочно небрежно завязанный галстук одним концом засунут за борт кафтана, а другой его конец, спускаясь бахромой на ножку, ассиметрично нарушает линию нижнего обреза. Такими же упрямыми живописными прядями лежат на голове густые еще волосы, открывая высокий, умный лоб этого упорного самоучки, который создал и отлил величайший из конных памятников своей эпохи—знаменитого «медного всадника». Он со своей «озорной физиономией парижского гамена добрался до роли наперсника императрицы»<sup>22</sup> и, не выдержав придворных интриг и раболепия, резко разошелся с нею и покинул Россию, даже не дождавшись открытия своего великого детища. Вся трактовка лица в очень детальной и суховатой манере, вместо сглаживающей, сладостной любезности, разлитой в бюсте Дидро; вся резкая светотене-

вая, с большим применением сверла разработка волос; совершенно иллюзионистически-живописный прием изображения внимательно смотрящих, весело улыбающихся глаз и общий вид независимой самоуверенности, — всё это дает ясно почувствовать, на стороне какого из этих двух направлений находятся симпатии автора и, что гораздо важнее, которое из них является прогрессивным.

Конечно, Мари-Анна Колло даже в своем лучшем и совершенно исключительном, среди остальных, портрете не достигла силы того реализма, который мы находим почти во всех работах Гудона. Возьмем его прекрасный бюст Бюффона (выс. 61 см), который был сделан в 1782 г. по заказу Екатерины II, чрезвычайно высоко ценившей этого блестящего стилиста, излагавшего свои смелые гипотезы системы природы и жизни животных с большим литературным мастерством и вошедшего поэтому также и в историю французской литературы. Сын Бюффона сам взялся привезти бюст своего знаменитого отца императрице и был 29 июня 1782 г. принят ею в Царском селе, а бюст был поставлен в Эрмитаже<sup>23</sup> (см. табл. перед стр. 961). Если вспомнить, что это был момент окончания Бюффеном его громадного труда «Естественная история животных», охватившего 24 тома, то можно поверить той большой духовной энергии, которой насыщает Гудон этот портрет семидесятипятилетнего старца. Мы видим здесь исключительно цельное по впечатлению, глубоко реалистическое произведение, созданное в период самого высокого подъема творчества знаменитого мастера. Это время, когда Гудон создает свои лучшие портреты, давая в них художественную формулировку нового идеала человека, и при этом отнюдь не теоретически, а являясь подлинным выразителем новой идеологии, для которой он с интуицией большого художника находил вполне адекватную форму.

Эрмитаж обладает еще одним портретом великого натуралиста, который, правда, не представляет собой особо значительного произведения французской пластики, но который интересен иконографически, так как издается здесь впервые. Это небольшая бронзовая статуэтка (выс. 28 см) Бюффона, сидящего в кресле, с подписью и датой довольно редкой: «Thomire Paris. 1788» (см. т. I, стр. 245). Бюффон изображен в длинном, сборчатом халате, видимо, в разгаре работы. Голова его вдохновенно поднята, и он собирается запечатлеть свои блестящие натуралистические гипотезы на листе бумаги, который он держит перед собой на доске. На груди из под халата виден открытый ворот рубашки. В характерном для XVIII в. стремлении всеми атрибутами пространно и точно определить занятие изображаемого, мы и здесь видим горы толстых фолиантов, лежащих по сторонам, и гибкую ящерицу, выползающую из под кресла, подняв маленькую головку, — эти атрибуты не оставляют уже никакого сомнения, что перед нами действительно портрет великого автора «Естественной истории животных». Статуэтка эта в своей динамической и полной вдохновенного возбуждения композиции, конечно, является больше символом, чем портретом знаменитого ученого, так как год ее исполнения — это год его смерти, наступившей его в 82-летнем возрасте.

Для историка искусств встает очень интересный вопрос: кто автор композиции этой статуэтки? Общеизвестно, что в бытность свою чеканщиком королевской мануфактуры, куда он был приглашен Людовиком XVI, Томир пропускал через свои руки почти все лучшие произведения: Пигаля, Пажу, Шоде и Ролана. Однако, при ближайшем рас-

смотрении знаменитого памятника Бюффона работы Пажу, который был в 1773 г. исполнен по заказу короля для Естественного-исторического музея в Париже, убеждаемся, что он не имеет ничего общего с нашей статуэткой, которая по композиции скорее напоминает Каффиери. Зато среди работ одного из учеников Пажу, Робера-Гильома Дарделя (Robert-Guillaume Dardel, 1749—1821), встречается описание произведения, которое, повидимому, не сохранилось, или, по крайней мере, никому неизвестно, так как хорошо осведомленный словарь *Lami* не может ничего сказать о его местонахождении. «Бюффон, окруженный всеми предметами, которых он касался в своей «Всемирной истории», или всеми символами, которые могут их олицетворять, приготовившийся писать. Терракота. Салон корреспонденции 1785 г.»<sup>24</sup>. Это описание чрезвычайно близко к эрмитажной статуэтке, на которой, с первого взгляда, удивляют выползающая из под кресла ящерица и наличие еще нескольких отверстий в мраморе поста-мента, свидетельствующих об утрате других многочисленных атрибутов, сопровождавших натурфилософа именно с той целью, которая дается в описании и которая так характерна для XVIII в. Таким образом, связь нашей статуэтки с терракотой Дарделя если и не доказана, то, во всяком случае, должна быть указана и подчеркнута.

В великолепной подмосковной усадьбе-музее Архангельском, принадлежавшей князьям Юсуповым, находится много скульптуры, относящейся к рубежу XVIII и XIX вв. Между прочим, среди этих произведений, главным образом, декоративного значения, есть два мраморных бюста несомненно портретного типа. Традиция называет один портретом Тальма в роли Нерона, другой—портретом Ж.-Ж. Руссо. Колоссальный (выс. 1 м 35 см, шир. 78 см) бюст Тальма представляет очень большой интерес, так как иконография этого знаменитого актера вообще не установлена. Из скульптурных его портретов широко известна только статуя Давида д'Анже, исполненная в 1827 г., т. е. после смерти Тальма, для театра Французской комедии, а бюст в Архангельском не только не издан, но даже не известен театроведам. Таким образом, и бюст в Архангельском, и бронзовый, прекрасного отлива, медальон Тальма с его автографом, подписная работа Давида д'Анже, находящаяся в Эрмитаже (см. стр. 969), остались вне области исследования и публикуются здесь впервые.

В бронзовом медальоне Тальма предстает перед нами просто в виде «честного человека и хорошего гражданина», как он сам говорил о себе.

В колоссальном мраморном бюсте из Архангельского Тальма изображен в роли Нерона из трагедии «Британник» Расина (см. стр. 967). На голове его тот самый густой золотой лавровый венок, который после его смерти был продан за 132 франка; на плечах та самая римская тога, которая была началом начал всей его знаменитой распри, а затем и разрыва с театром Французской комедии.

Роль Нерона была одним из больших достижений Тальма, и современники, как *Regnault-Warin* или *Tissot*, говорят об его постоянной и упорной работе над этой ролью, не ослабевавшей до самой смерти. «Когда Тальма,—пишет *Tissot* в своих «*Souvenirs de Talma*»,—захотел попробовать роль Нерона в «Британнике», он пожал аплодисменты; но если сравнить его первые опыты в этой роли с тем совершенством, которое он развернул в ней потом, то меж этими двумя манерами будет такая же разница, как между эскизом и картиной». Вот эту-то позднюю стадию исполнения роли Нерона и фиксирует наш бюст, своей монументально-

## ФАЛЬКОНЕ

Работа М.-А. Колло. Мрамор, 1773 г.

Эрмитаж, Ленинград



стью и своей выразительностью вводя зрителя в масштабы трагедии. Уже немолодое лицо Тальма с крупными, резкими чертами, с глазами без зрачков (под антик), с великолепной линией большого волевого рта, с квадратным овалом, покоящееся на действительно «римской» шее, давало полное основание современникам говорить об его «античном лице» («sa figure antique»). А высокий лоб, перерезанный морщинами, мучительно сжатые брови, воздетый взор и тяжело опускающиеся углы рта создают впечатление острой эмоциональной напряженности. И вот, если мы после этого анализа перенесем свой взгляд на второй бюст, стоящий тут же рядом, в том же зале Архангельского дворца, и изображающий Жан-Жака Руссо (см. т. I, стр. 241), то с удивлением увидим своеобразное повторение бюста Руссо работы Лемуана, но с античными чертами лица Тальма. Одно соображение еще подчеркивает странность этой ситуации: знаменитый бюст Лемуана был им исполнен в 1766 г., т. е. когда Руссо было 60 лет и черты его приобрели уже старческую мягкость, скорее дряблость; на нашем же бюсте изображен человек не старше 30 лет, с энергичным лицом, гораздо больше напоминающим первого консула—генерала Бонапарта, сходство с которым Тальма всегда отмечалось современниками, а после смерти изгнанника на острове св. Елены заставляло стекаться весь Париж на представления трагедии Жуи «Sylla», где Тальма со своим гримом и игрой под Наполеона был центром внимания публики.

Характерным показателем времени исполнения архангельского бюста Руссо являются его стиль и техника. Вся манера, полукруглый, с тенденцией к прямоугольнику спереди обрез бюста, совершенно поверхностная и безразличная трактовка ткани рубашки и меха воротника халата, совсем по-античному данные схематичные пряди волос и, наконец, общая сгла-

женность лица указывают на зрелый классицизм, т. е. конец XVIII в. Именно в этот период в сценической жизни Тальма, еще до его окончательного разрыва со старой королевской труппой, наступает некоторое затишье. Он отстраняется от ведущих трагических ролей и пробует свои силы в области бытовой комедии. И вот 14 июля 1790 г., в день годовщины взятия Бастилии и праздника федерации, он играет с захватывающей искренностью роль Жан-Жака Руссо в пьесе Ода (Aude) «Журналист теней, или Момус в Елисейских полях». В апокрифических мемуарах Тальма он сам упоминает об этом спектакле и исполнении им этой роли, прибавляя, что «решил еще больше усилить портретное сходство в изображении женевского философа». Вот интересный отзыв Гримма, который вообще вовсе не изощрялся в восторгах по адресу Тальма: «Тальма, который в знаменитой трагедии М. Шенье сумел так хорошо создать свое лицо по портретам Карла IX, дошедшим до нас, кажется, довел это искусство еще дальше в роли Жан-Жака; вам казалось, что вы видите женевского мудреца живым: эта живая копия была так правдива, что возникало искушение принять ее за оригинал всех других».

На основании всех этих наблюдений нам кажется возможным высказать предположение, что второй бюст в Архангельском музее является портретом не Жан-Жака Руссо, а Тальма в роли Руссо. К сожалению, за неразработанностью вопроса изображений Тальма и недостаточной разработанностью архива Юсуповых, не удалось найти никакого материала, документально подтверждающего эти предположения. А если вспомнить, что создатель Архангельского—князь Николай Борисович Юсупов, один из образованнейших людей своего времени, полжизни провел за границей, а в течение остальных лет был директором театров в Петербурге, затем директором Эрмитажного придворного театра и у себя в Архангельском выстроил знаменитый театр, в котором до сих пор хранятся прекрасные декорации Гонзаго, то станет вполне понятным его интерес к французскому театру и одному из его блестящих представителей—актеру Тальма.

Относительно времени исполнения обоих бюстов, за отсутствием документальных данных, можно говорить только на основании возраста самого актера, в них изображенного, и тех дат, когда он играл эти роли. Сыграв Жан-Жака Руссо в 1790 г., в день годовщины взятия Бастилии, Тальма к этой роли больше не возвращался, так как это, видимо, была пьеса, написанная ad hoc, «где были выведены фигуры Вольтера, Руссо, аббата Сен-Пьера и Франклина, видящих в революционных событиях торжество своих принципов. Между прочим, примиряются тени Руссо и Вольтера, признающие, в последнем счете, тождество своих убеждений»<sup>25</sup>. Заказ и исполнение бюста надо, конечно, отнести к этому же или ближайшему году. Такой датировке соответствует и возраст изображенного в бюсте, так как Тальма в это время было около 30 лет. Бюст его в роли Нерона и медальон Давида д'Анже дают лицо приблизительно в одном возрасте; видны уже заострившиеся и отяжелевшие черты хотя и «никогда не старившегося», как говорили современники, но снедаемого тяжелым внутренним недугом человека. Если считаться с тем, что начало блестящей деятельности портретиста для Давида д'Анже относится к 90-м годам XVIII в., а Тальма умер в 1826 г. и почти до конца своей жизни играл Нерона, то и датировкой бюста должны быть 20-е годы XIX в.

Из скульптурных портретов французских писателей XIX в. известный иконографический интерес представляет находящийся в Эрмитаже терракотовый бюст Жорж Санд (выс. 71 см) работы Каррье-Беллэза, известного в свое время портретиста, моделера Севрской мануфактуры и учителя Родена (см. выше, стр. 693). Бюст датирован и носит следующую подпись: «A. Carrier 1861»; таким образом, Жорж Санд представлена на 57-м году, в последний период ее жизни и творчества. Бюст этот, второй экземпляр которого находится в музее Версаля, дает очень типичный для второй половины XIX в., нарядный и совершенно внешний портрет.

Другой эрмитажной скульптурой, связанной с именем Жорж Санд, является мраморная статуя скульптора А. Клезенже, подписанная и датированная автором: «A. Clesinger 1845» (см. выше, стр. 813). Другой ее экземпляр находится в театре Французской комедии в Париже и так определен биографом Жорж Санд—Карениным: «Статуя, изображающая Литературу, с чертами («sous les traits») мадам Санд, одетой в классический костюм и с босыми ногами. Она принадлежала Эмилю де Жирардену; теперь украшает вестибюль „Комеди Франсез“»<sup>26</sup>. Несмотря на действительно большое изучение добросовестным биографом всех документов и всего, что относится к жизни de la grande George, он совершенно ошибся в истолковании этой статуи, что тем более удивительно, что в III томе его же исследования, на стр. 557, есть данные для правильного ее понимания, которые почему-то не использованы автором. Статуя, действительно, представляет собой фигуру сидящей молодой женщины больше натуры (выс. 135 см), полуобнаженной, с миртовым венком на длинных распущенных волосах, задумчиво подперевшей голову правой рукой и заложившей пальцем левой руки книгу с надписью: «Georges Sand», которую она опустила на колени. Она босая, ноги ее положены одна на другую, и она сидит на скале, наполовину прикрытой соскользнувшей с ее плеча драпировкой.



ТАЛЬМА В РОЛИ НЕРОНА

Работа неизвестного французского мастера.  
Мрамор, 1820-е гг.

Музей „Архангельское“

Однако, эта явно идеальная аллегорическая фигура с классическим профилем не имеет ничего общего «с чертами мадам Санд», которая была к этому времени 40-летней располневшей женщиной<sup>27</sup>, никогда и в юности не обладавшей правильными чертами лица, а тут уже никак не имевшей оснований претендовать на классический профиль. В действительности, эта статуя является той самой Меланхолией («La Mélancolie»), о которой идет речь в письме ее автора к Жорж Санд еще до их знакомства. Письмо это, датированное 16 марта 1846 г., полное энтузиазма, напыщенности и... орфографических ошибок, обращалось к романистке с просьбой о разрешении посвятить ей статую в благодарность за счастье, которое она ему доставила своими литературными шедеврами. «Если вы в ней найдете тень величавой меланхолии Лелии, будьте счастливы, потому что это ваше творение», — писал Клезенже<sup>28</sup>. О художественных достоинствах статуи говорить не стоит, достаточно имени ее автора и места ее происхождения: она поступила в Эрмитаж в 1928 г. из бывш. Аничковского дворца.

Последним портретным бюстом одного из величайших французских романистов XIX в., включаемым в нашу статью, является бронзовый бюст Виктора Гюго работы Родена (см. т. II, стр. 891). Он находится в музее недавно скончавшегося русского трагика А. И. Сумбатово-Южина, в Москве. Много говорить о художественном и иконографическом значении бюста не приходится, так как всё это уже было неоднократно сказано<sup>29</sup>. Но он интересен еще и с другой точки зрения, как свидетельство взаимных связей русской и французской литературы и театра. Бюст этот был поднесен А. И. Южину в январе 1908 г., к 25-летнему юбилею его сценической деятельности в московском Малом театре членами Литературно-художественного кружка. В кругу друзей и почитателей была известна любовь артиста к Виктору Гюго, с самого детства внушенная ему матерью, воспитывавшейся в Париже в эпоху расцвета романтизма. Но помимо этого и, может быть, еще большей причиной, побудившей друзей избрать портрет Гюго для подарка Южину, был тот факт, что он был первым русским исполнителем роли Карла V в «Эрнани». Стремясь всемерно ввести Виктора Гюго в русский репертуар и зная, что запрещенный к постановке драматической цензурой «Эрнани» был новым переводчиком С. С. Татищевым благополучно проведен через сциллу и харибду под названием «Гернани»<sup>30</sup>, Южин заявил дирекции театра о его постановке для своего первого бенефиса, который он получил в начале 1889 г., желая играть заглавную роль. Ему отказали, мотивируя это израсходованием кредитов. В следующем сезоне—осенью 1889 г.—очередной бенефис был у артиста Горева, и он тоже выбрал «Гернани», конечно, взяв себе заглавную роль, а на долю Южина выпала роль Карла V, которую он исполнил блестяще. Особенно монолог перед гробницей Карла Великого в Аахене, очень длинный, рисующий политическую картину Европы того времени, прощение заговорщиков и последний, заключительный монолог Карла V дали Южину исключительный успех и награждение его со стороны Французской республики званием *officier d'Académie* за подписью министра народного просвещения и изящных искусств Фальбера. Внешним знаком этого звания был орден, в виде маленького серебряного венка из скрещивающихся лавровой и дубовой ветвей на темнолиловой ленте<sup>31</sup>. ✕

Популярность Виктора Гюго вообще была столь велика и за пределами Франции, что его герои и сцены из его произведений вдохновляют худож-

ников всех национальностей к бесчисленным иллюстративным изображениям как в живописи, так в графике и скульптуре.

В собрании Эрмитажа имеются две «Эсмеральды с козой Джали, которая обучается складывать имя Феба на картах». Это большие мраморные группы, обе сделанные итальянскими мастерами во второй половине XIX в.

Одна принадлежит резцу Ф. Солари (род. 1820) и подписана: «F. Solari 1860» (см. т. II, стр. 877). Она поступила в Эрмитаж в 1931 г. из Мраморного дворца. Другая сделана А. Росетти (род. 1819), подписана «Ros-



ТАЛЬМА

Работа Давида д'Анже. Бронза, 1820-е гг.

Эрмитаж, Ленинград

setti 1856» и любопытна тем, что на ее мраморном круглом пьедестале расположено четыре рельефа, иллюстрирующих роман «Собор парижской богородицы» и как бы излагающих всю краткую романтическую судьбу очаровательной цыганки Эсмеральды (см. т. II, стр. 817—818). Первый—«Пляска Эсмеральды» в сопровождении козы Джали с золочеными рожками, как момент завязки всей ее трагической судьбы. Второй—«Эсмеральда, спасенная Фебом де Шатопер из рук Фролло и Квазимодо», сидит вместе с ним на лошади влюбленная в своего избавителя. Третий—«Эсмеральда, движимая состраданием, дает напиток Квазимодо», прикованному к столбу на лобном месте в наказание за попытку ее похищения. Изумление и благодарность Квазимодо беспредельны. Четвертый—«Приговоренная к смерти и преследуемая Эсмеральда в последнюю минуту узнана

своей матерью—отшельницей из Крысиной норы, которая, выломав решетку в окне и втащив к себе свою вновь обретенную дочь, пытается скрыть ее от палачей в глубине своей кельи». Надо сказать, что, хотя по исполнению и самая статуя и рельефы на постаменте не поднимаются над уровнем гладкой миловидности салонного искусства середины XIX в., подбор сюжетов на рельефах сделан очень удачно по нарастающему трагизму, выраженному во все усугубляющейся тяжести и напряженности композиции. От легкой и динамичной картины пляски Эсмеральды, которая, несомненно, связана с постановкой балета Пуни, к последней компактной и придавленной перекрещивающимися сводами композиции в келье отшельницы чувствуется подъем той большой эмоциональной напряженности, которая лежит в основе всего творчества Виктора Гюго.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> «Мое перо плодотворно, но уста бесплодны, и меня редко можно слушать без скуки, разве когда я говорю устами другого...».
- <sup>2</sup> J. Guiffrey, *Les Caffieri*, P., 1877.
- <sup>3</sup> Lami, *Dictionnaire des sculpteurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, I, 158.
- <sup>4</sup> L. Gouze, *La Sculpture française*, P., 1895, 185. Особенно характерно сходство приемов передачи глаз, бровей, коротко подстриженных усов и манеры использовать длинные локоны парика, как орнамент, окаймляющий край драпировки на груди.
- <sup>5</sup> Gouze, *op. cit.*, 179.
- <sup>6</sup> ... Юлий, Ганнибал, Рафаэль, Микель-Анджело — Миньяры своего века...[!]
- <sup>7</sup> Оригинальный гипс в собр. Decourcelle.—«*Les Arts*», 1911, 111.
- <sup>8</sup> Терракота в собр. Doistau.—«*Les Arts*», 1908, 82. P. Vitry, *Exposition de Cent Pastels et Bustes du XVIII<sup>e</sup> siècle*.
- <sup>9</sup> De Nolhac, *Trois portraits inédits de Marie-Antoinette*.—«*Gaz. d. Beaux Arts*», 1909, I, 121—134.
- <sup>10</sup> См. «Сборник Русского Исторического Общества», XXIII, 176.
- <sup>11</sup> L. Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français moderne*, P., 1924, 191.
- <sup>12</sup> А никак не Павла I, как это ошибочно указывает Réau в своей книге «L'expansion de l'art français moderne», 1924, 191.
- <sup>13</sup> Очень интересные детали всего этого периода в судьбе статуи Вольтера обнаружены в архивах Эрмитажа архивариусом О. И. Бич и подготовлены ею к печати.
- <sup>14</sup> Giacometti, *Le statuaire Houdon*, P., 1919, II, 19.
- <sup>15</sup> Переписка Фальконе и Екатерины II. Письмо от 14 сентября 1769 г.—«Сборник Русского Исторического Общества», XVII.
- <sup>16</sup> Réau, *Falconet*, P., 1922, 440.
- <sup>17</sup> Desnoiresterres, *Iconographie Voltairienne*, P., 1879.
- <sup>18</sup> Lami, *op. cit.*, 337.
- <sup>19</sup> Не говоря уже о том, что эти два бюста—парижский и петербургский—очень отличаются друг от друга.
- <sup>20</sup> «Сборник Русского Исторического Общества», XVII, 374.
- <sup>21</sup> Réau, *op. cit.*, 133, pl. 14.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, 133.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, 192.
- <sup>24</sup> Lami, *op. cit.*
- <sup>25</sup> «Мемуары Франсуа-Жозефа Тальма». Перевод и примечания Соллертинского. «*Academia*», 1931, 337, прим. 113-е.
- <sup>26</sup> Karginé, *George Sand, sa vie et ses œuvres*, P., 1926, III, 668.
- <sup>27</sup> «Courte et replète de taille»,—пишет о ней Edouard Grenier, *Souvenirs littéraires: George Sand*.—«*Revue bleue*», 15 octobre 1892, L., 488—496.
- <sup>28</sup> Rocheblave, *George Sand et sa fille*.—«*Revue des Deux Mondes*», 1905, mars, 178.
- <sup>29</sup> Последнюю русскую работу дал Б. Терновец, Французская скульптура в Москве.—Журнал «Среди Коллекционеров», М., 1922, X, 5 и 8.
- <sup>30</sup> Чтобы добиться разрешения для нового перевода, пришлось пожертвовать привычным заглавием «Эрнани», так как для нового рассмотрения в цензуре тогда требовалось и новое заглавие.
- <sup>31</sup> Все эти сведения были сообщены нам ныне покойной М. Н. Сумбатовой-Южиной.

## КОРНЕЛЬ И ВОЛЬТЕР В СОБРАНИИ КАМЕЙ ЭРМИТАЖА

Сообщение В. Штегман

В огромном собрании резных камней Эрмитажа с необычайной даже для этой богатой коллекции полнотой представлены резные камни, камеи и инталы, работы самых выдающихся английских резчиков, братьев Броун—Уильяма (1748—1825) и Чарльза (1749—1795), работавших одно время и во Франции. Свои работы они обычно подписывали только фамилией Brown и лишь иногда прибавляли свои инициалы: С (Charles) или W (William).

Творчество этих крупных мастеров, самых ярких для того времени представителей английского искусства в глиптике, можно изучать только в Эрмитаже, так как здесь оно представлено 163 резными камнями<sup>1</sup>, тогда как в Британском музее хранятся лишь два достоверных камня их работы и два приписываемых им<sup>2</sup>.



КОРНЕЛЬ



ВОЛЬТЕР

Камей работы братьев Броун, конец XVIII в.  
Эрмитаж, Ленинград

Среди многочисленных портретных камей работы этих резчиков, хранящихся в Эрмитаже, находится, между прочим, серия французских и английских писателей и философов, вырезанных из густо окрашенного яркокрасного сердолика, с чрезвычайно сильно отполированной поверхностью, зеркальный блеск которой даже несколько затрудняет рассмотрение этих камней. К этой серии и принадлежат публикуемые нами вперые портреты Вольтера и Пьера Корнеля.

Оба изображения<sup>3</sup>, заключенные в овалы, даны в профиль. И Вольтер, и Корнель представлены с непокрытой головой и обнаженной шеей. На очень коротком обрезе бюстов намечен лишь край плаща. Отметим, кстати, что обе камеи почти одного размера, и головы, обращенные друг к другу, составляют как бы pendant.

Портреты представлены в характерном классическом стиле своего времени. При беглом взгляде на них невольно вспоминаются типичные изображения римских императоров на камнях нового времени, имевших чрезвычайно широкое распространение в XVIII в. Что касается бюста Корнеля, то тут условное сравнение можно было бы продолжить: он напоминает портреты Флавиев.

Эрмитажная камея представляет мощную, массивную голову с крепкой, мускулистой шеей и довольно правильным, твердым профилем. Голову

покрывают плотно прилегающие, коротко остриженные волосы. Несмотря на тяжелые, старческие черты лица, голова производит впечатление большой силы и энергии. Этот «римский» портрет отстает от типичных изображений Корнеля, которые обычно встречаются и в собраниях его сочинений, изданных в XVIII в., его портретов в парике или в шапочке, с длинными вьющимися волосами.

На камее надпись: «Pierre Corneille», размещенная по обе стороны головы. Подпись мастера: «Brown» находится под самым обрезом бюста.

Что касается портрета Вольтера, то он выдержан в более индивидуальной манере. Голова лысая, с редкими прядями волос, низко спускающимися на затылок. Кожа лица дряблая. Длинная, тонкая, морщинистая старческая шея с выступающим кадыком. Вольтер изображен стариком. Между тем, мы здесь не встречаем одного яркого момента, хорошо известного по многочисленным изображениям великого писателя в старости: характерно впалого, беззубого рта. Слева, перед лицом Вольтера, надпись: «F. M. A. Voltaire». Справа—подпись мастера: «Brown».

Классицистический тип портретов Вольтера является менее распространенным, чем реалистические изображения в парике, в колпаке или шапке. Из известных нам портретов этого типа укажем на небольшую гравюру Barbé<sup>4</sup>, как на наиболее близкую по подходу к указанной портретной камее собрания Эрмитажа. Эта гравюра изображает бюст Вольтера в профиль, с непокрытой лысой головой, в виде рельефа на овальном щитке. Под бюстом изображена сцена из «Генриады» и написаны соответствующие строки этого произведения. Но гравюра дает только общий с камеей тип изображения, а не является иконографической аналогией.

При резьбе указанных камней резчик, может быть, опирался на не дошедшие до нас образцы. Возможно, что в его распоряжении были медали или гравюры, подражающие медалям. Во всяком случае, компоновка и того и другого портрета, с окружающими их надписями, дает некоторое основание к такому предположению. Однако, творчество братьев Броун, вообще очень индивидуальное, должно было и здесь, следуя общей своей манере, привнести не мало своего. Таким образом, эти портреты можно считать хотя и скромным, но, в известной степени, все же новым вкладом в иконографию двух великих французских писателей.

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Это несколько странное обстоятельство объясняется тем, что, большая любительница резных камней, Екатерина II, очевидно, особенно ценившая работу братьев Броун, в большом количестве заказывала и покупала у них камни и интальи.

<sup>2</sup> Dalton, Catalogue of the engraved Gems of the post-classical Periods, 1915, №№ 393 и 422; 898 и 1112.

<sup>3</sup> Инв. камней № 786—размер 37 мм, № 787—размер 36 мм.

<sup>4</sup> Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon, I, 262; Portalis et Béraldi, Les graveurs du XVIII siècle, 93.