

ИЛЛЮСТРАТИВНЫЕ СЮЖЕТЫ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА МУЗЕЕВ СССР

НЕСКОЛЬКО РИСУНКОВ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СОВЕТСКИХ СОБРАНИЯХ

Сообщение М. Доброклонского

О том, что в собрании рисунков Эрмитажа французская школа отличается не только качеством, но и полнотою подбора, писалось неоднократно. Ни о какой, даже относительной, полноте, конечно, не могло бы быть и речи, если бы столь важная в данном случае область, как книжная графика, не получила здесь сколько-нибудь соответственного отражения. В дореволюционное время французские рисунки этой категории в Эрмитаже, можно сказать, отсутствовали, и восполнение такого пробела должно было встать в числе первоочередных задач планомерного пополнения его коллекций. Общие условия музейной жизни за первые после революции годы сложились для этого благоприятно, и уже одно присоединение в 1923 г. рисунков бывшей Библиотеки Штиглица сразу дало по этой части весьма заметный основной фонд. Последний почти целиком шел из собрания Бёрделей, как известно, уделявшего графическому материалу, связанному с книгой, специальное внимание. Ряд поступлений из прочих источников—национализированные коллекции, покупки—принес остальное.

Те, кто создал славу французской художественной книги XVIII в.—Пикар, Жилло, Моро-младший, Кошен, Эйзен, Гравело, Огюстен де Сент-Обен,—оказываются теперь налицо. Но, назвав их, можно ли не упомянуть и таких, как Марилье, Дероу или Моне, одинаково ценимых и любителями графики и библиофилами. Знакомые по гравюрам оригиналы иллюстраций, заставок, концовок, фронтисписов к сочинениям французских классиков чередуются с подобными же работами для памятников иноземной литературы, прелестными виньетками альманахов или рисунками, предназначенными украшать исторические, философские и вообще научные труды. Получившие в XVIII в. особое развитие издания, посвященные описанию тех или иных местностей, вызвали к жизни превосходные видовые зарисовки Хуэля, Кассаса, Депре, Периньона, Шуазель-Гуфье.

Обзор материала в целом не входит, впрочем, в задачи настоящей заметки. Она имеет в виду привлечь внимание лишь к нескольким неопубликованным и выдающимся листам, тематически связанным с классическими произведениями французской литературы.

Из таковых, прежде всего, надо назвать один рисунок Моро-младшего сангиною, пером и кистью бистром (12×8,5 см; инв. № 316334; см. т. I наст. изд., перед стр. 33). В изображенной сцене разговора двух элеган-

тно одетых дам мы узнаем иллюстрацию к комедии Вольтера «*Nanine ou le préjugé vaincu*». Работы к произведениям последнего занимают в обширном творении знаменитого рисовальщика, как известно, чрезвычайно важное место. Когда Бомарше предпринимал свое печатавшееся в Келе капитальное издание сочинений Вольтера¹, он обратился для иллюстрирования его к Моро, и тот исполнил несколько десятков виньеток, принадлежащих к лучшему из того, что им когда-либо было сделано. Эта так называемая «первая сюита» к Вольтеру была рассчитана на формат в двенадцатую долю листа. Вскоре затем художник предпринял ее повторение в большем масштабе, но за отсутствием достаточного количества подписчиков бросил свою затею почти в самом начале. Позднее он снова вернулся к задаче иллюстрирования всего Вольтера, создав к тем же вещам новый, еще более обширный цикл рисунков, изданный Ренуаром и обозначаемый, как «вторая сюита». Эрмитажная композиция, передающая сцену, когда ревнующая и гневная баронесса де л'Орм говорит своей смиренной сопернице: «*Gardez vous je vous prie d'imaginer que vous soyez jolie*»² (действ. I, сцена 5), принадлежит к первой серии и, гравированная Симоне, вошла в VII том, при странице 289 (Bocher, 1649). Оригиналы Моро для этой ранней сюиты были включены в особый экземпляр, готовившийся издателями для поднесения Екатерине II, но не дошедший по назначению. Оставшись на руках у Бомарше, он принадлежал затем его зятю Деларю, фигурировал на аукционе Виоле-ле-Дюка, попал к книготорговцу Фонтену и, оказавшись под конец в обладании императрицы Евгении, считается погибшим в 1871 г. при пожаре Тюильри³. Состав рисунков последнего не фиксирован, но общее их число известно, и если сравнить это число с подсчетом всех гравюр издания, приводимым Bocher, то выходит, что, как будто, одного не хватало. Повидимому, этот лист и оказался у Бёрделея.

Моро всегда Моро. Однако, при постоянной изысканности вкуса и неизменном мастерстве рисунка, он увлекателен более всего тогда, когда передает окружающую его действительность, подлинный облик своих современников и мелочи их повседневного обихода. В этом отношении приведенный лист интереснее всех других имеющихся в Эрмитаже его оригиналов. Среди последних Моро приписывается еще один рисунок, принадлежащий кругу литературных сюжетов и изображающий две женские фигуры с жестами глубокого отчаяния (перо и кисть тушью: 0,125×0,8 см; инв. № 31633; см. т. I, стр. 41). Одевания, позы говорят за то, что дело идет о сцене из какой-то ложно-классической пьесы. Среди гравюр, исполненных по оригиналам мастера, такая композиция мне неизвестна, но общий стиль и техника не противоречат старой атрибуции бёрделеевского каталога.

Насколько сочетание пера с заливкою тоном составляет излюбленный прием Моро, настолько же рисунок свинцовым карандашом характерен для Эйзена. Эта последняя техника таит в себе, однако, залог недолговечности. Карандаш легко стирается, штрих утрачивает четкость, и тусклый серый налет лишает подобные вещи едва ли не большей доли их прелесть. Листы Эйзена являют частые тому примеры. По счастью, те две его иллюстрации к Лафонтену, которыми обладает Эрмитаж (0,105×0,65 см; инв. №№ 25504 и 25505; см. т. II, стр. 57 и 61), отличаются безупречной сохранностью. Тонкий, как паутина, штрих, обволакивающий формы, и нежная серебристая тональность великолепно идут к стилю рисунков этого



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К «LES QUIPROQUO» ЛАФОНТЕНА
Рисунок Фрагонара, 1795 г.

Музей изобразительных искусств, Москва

мастера, воплощающего всю грацию французского рокайль, его высокое совершенство формы и легковесность, граничащую с пустотой содержания. Рисунки служат иллюстрациями к «Джоконду» («Joconde») и «Собачонке» («Le petit chien»). Среди крупнейших книжных графиков Франции нет, кажется, таких, которые бы не вдохновлялись Лафонтеном, этим специфически французским писателем. Эйзен принес свою дань, и недаром Порталис в первых строках обзора творчества этого мастера называет его рисовальщиком Лафонтена и Дора⁴. Рисунки Эйзена украшают два издания сочинений великого баснописца. Одно, знаменитое «издание генеральных фермеров», вышло в 1762 г., второе, меньшего формата, появилось у Дидо в 1795 г. Эрмитажные рисунки связаны с этим последним.

То же собрание Бёрделей, с которым поступили все названные иллюстрации, содержит еще один рисунок, который следует отметить, хотя сказать о нем я могу немного. Он изображает сцену из «Femmes savantes» Мольера, сделан сангиной и предположительно приписывается Жилло (0,165×0,125 см; инв. № 40439; см. т. II, стр. 37). Хронологически это та же фаза французской графики, но атрибуция Жилло не может быть удержана. Уже один эрмитажный материал, где имеется, между прочим, совершенно первоклассная иллюстрация этого художника к пьесе «Le tombeau de maître André»⁵, дает достаточный материал для сравнения. Автора следует искать среди «вторых» мастеров круга Ватто.

Как и в большинстве других отделов Эрмитажа, XIX в. представлен в отношении занимающего нас материала слабо. Лишь два рисунка безусловно заслуживают внимания.

Если имена Моро и Эйзена тесно ассоциируются с расцветом французской художественной книги XVIII в., то для иллюстрации романтической литературы тридцатых годов мало кто так же характерен, как Тони Жоанно. Сопутствуя своими виньетками более чем полуторасто сочинениям разных авторов, он многократно вдохновлялся и Виктором Гюго, причем явился, между прочим, первым иллюстратором «Собора парижской богородицы». Из этого романа заимствован сюжет небольшой его акварели (0,105×0,75 см; инв. № 41904; см. т. II, табл. перед стр. 785), переданной Эрмитажу Пушкинским домом. Аристиду Мари, составившему подробный перечень работ Тони⁶, ее местонахождение осталось неизвестным. Снабженная полной подписью художника и датой «1835», она была гравирована Финденом⁷ и изображает тот момент, когда Квазимодо, придя к Эсмеральде, останавливается на ее пороге, а та не может поверить чрезмерности подобного уродства. Не претендуя на глубокий психологизм, Тони дает милую картинку, пленительную своею красочностью. Белое платье героини, красная куртка Квазимодо и синее облачное над ним небо, выделяясь на фоне старых камней башни, говорят лишний раз о любви романтической школы к локальному цвету.

Последний эрмитажный рисунок, на котором надо задержаться, своей значительностью превосходит предыдущий. Его автор Доре. Что этот рисовальщик—подлинно большой художник, стоит вне сомнений. После периода исключительно успеха, когда иллюстрации мастера выходили одновременно в Париже, Лондоне, Варшаве, Мадриде и Петербурге, а его имя было известно и тем, кто не смог бы, пожалуй, назвать Рембрандта, слава Доре одно время, казалось, вступила в фазу некоторого ущерба. Ряд посвященных ему за последнее время изданий снова свидетельствует о признании его крупного художественного значения. Легкость

творчества Доре, богатство созданных им образов феноменальны. В ксилографиях плеяды работавших по его оригиналам граверов его иллюстрации, врезааясь в память, изумляют даже искушенный глаз находчивостью замысла. Но Доре не только блестящий инвентор, он мастер столь же сильный и по линии технического выполнения своих композиций. Как техник рисунка, Доре, между тем, известен сравнительно мало. И это понятно. Рассчитанные на интерпретацию в гравюре, его законченные рисунки исполнялись, как правило, непосредственно на пальмовой доске с тем, чтобы под резцом Илиодора Пизана или Паннемакера претвориться в другой фактуре, которая сама по себе чудо. Счастливый случай сохранил одну из таких досок, лет десять тому назад приобретенную Эрмитажем (0,24×0,195 см; инв. № 18225; см. фронтиспис наст. книги). Она дает иллюстрацию к «Синей Бороде», изображающую тот момент, когда истекли минуты отсрочки, предоставленной Фатиме, и грозный супруг зовет ее, оглашая своды страшным криком. В нижней своей части доска треснула, была потом склеена, но не могла уже служить граверу, а, вместе с тем, издатель или сам художник отказались и от самой композиции. В вышедшем в 1862 г. у Хетцеля издании сказок Перро с иллюстрациями Доре среди картинок к «Синей Бороде» ее не имеется. Рисунок набросан по грунтованному белому фону карандашом и закончен пером с заливкой тушью, отличаясь необычайным мастерством владения кистью. Подпись Доре сопровождается его собственноручным посвящением, но при недостаточной разборчивости почерка и побледневшей кое-где надписи прочесть, кому именно, мне не удалось. Начало и конец гласят: «*A mon ami L.... souvenir affectueux. G. Doré*»⁸.

Из иллюстративных работ в других собраниях большого внимания заслуживает один рисунок в Музее изобразительных искусств (20×14 см; инв. № 1323; перо и кисть бистром; поступил из собрания Окулова; см. выше, стр. 975). Мы узнаем в нем композицию Фрагонара на тему новеллы Лафонтена «*Les Quiproquo*». Она известна по гравюрам Марсиаля и де Лас Риос и входит в сюиту, исполненную художником для издания, которое появилось у Дидо в 1795 г.⁹ Рисунок фигурировал на выставке, устроенной названным музеем в 1927 г. Я не знаю, чем руководствовались тогда составители ее каталога¹⁰, относя этот лист лишь к школе Фрагонара. Качество, на мой взгляд, говорит решительно в пользу самого мастера. Правда, в собрании Мариуса Пома имелся другой тождественный экземпляр¹¹. Но сопоставление обоих сказывается не в пользу последнего. Достаточно указать хотя бы на то, как однообразно, вяло сделана там вся архитектурная часть и как мало выразительности в лицах. Укажем, что, повидимому, существует еще третья реплика той же композиции, приписываемая самому Фрагонару и владельцами которой, согласно каталога собрания Пома, являлись Пайе и Беральди.

В заключение, мне хочется упомянуть еще одну совершенно первоклассную вещь, выходящую за рамки ближайшей темы настоящей статьи, но связанную со знаменитым литературным произведением. Это подписной этюд маслом Курбе (41×33 см, холст; см. выше, стр. 809), в котором традиция видит изображение Лелии, героини одноименного романа Жорж Санд. Облик изображенной не противоречит такому истолкованию, а исключительный успех романа делает понятным, что тема вдохновила молодого Курбе, выполнившего этот этюд около 1841 г. Он приносит здесь дань романтизму и общим характером живописи

свидетельствует о сильном влиянии Жерико. По своим художественным достоинствам этот воображаемый портрет Лелии принадлежит к шедеврам мастера, и не знаешь, что пленяет тут более,—тонкость ли экспрессии, виртуозность ли фактуры или изысканность колорита, где в общую черно-лиловую гамму с предельной деликатностью внесено несколько бледнорозовых мазков. Картина эта недавно приобретена Музеем изобразительных искусств Армении.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Voltaire, Œuvres complètes, de l'Imprimerie de la Société littéraire typographique (Kehl), 1784—1789.

² «Не воображайте, пожалуйста, что вы хорошенькая».

³ Portalis, op. cit., I, 190.

⁴ M. Dobroklonsky, Dessins des maîtres anciens, Leningrad, 1927, № 204.

⁵ Portalis, Les dessinateurs d'illustrations au dix-huitième siècle. P., 1877, II, 463; Bocher, Catalogue raisonné... Jean-Michel Moreau le Jeune, P., 1882 и др.

⁶ A. Marie, Alfred et Tony Johannot, P., 1925.

⁷ V. Hugo, Notre Dame de Paris, éd. Renduel, P., 1836; Œuvres complètes, éd. Houssiaux, P., 1860, IV.

⁸ «Моему другу Л... на добрую память. Г. Доре».

⁹ «Contes de La Fontaine», Didot, P., 1795.

¹⁰ Каталог выставки «Французский рисунок XVI—XIX вв.», М., 1927, № 64.

¹¹ «Catalogue des dessins anciens... composant la collection de M. Marius Paume dont la vente... aura lieu... le 13 mai, 1929», Paris, I, № 91.

ДВЕ КАРТИНЫ НА СЮЖЕТЫ ЛАФОНТЕНА ИЗ СОБРАНИЙ МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Сообщение Е. Гольдингер

Среди произведений французской живописи XVIII в. в Музее изобразительных искусств находится небольшая картина, написанная маслом на меди (разм. 27,5×35,5 см, поступила в 1924 г. из собрания Д. Н. Щукина). На картине изображена комната в стиле XVIII в. Слева пожилой мужчина сидит за столом, на котором лежит раскрытая книга. Справа от него стоит, повернувшись к нему, молодой человек с тростью, указывающий на стоящую позади молодую женщину (см. т. II, табл. перед стр. 657).

Острая характеристика действующих лиц, тонкое мастерство рисунка, красивая золотисто-коричневая гамма красок давали основание приписать эту картину одному из лучших мастеров XVIII в. Типы лиц, особенности рисунка и письма сближали ее с произведениями Никола Ланкре (Lancret). Сравнение с гравюрой Larmessin, до мельчайших подробностей повторявшей картину, подтвердило это предположение.

Название гравюры «A femme avare—galant escroc» указывало на то, что картина нашего музея является одной из 12 иллюстраций, написанных Ланкре на сюжеты сказок («contes») Лафонтена. В каталоге, приложенном к монографии Вильденштейна о Ланкре¹, упоминаются гравюры Лармессена и две картины на сюжет «A femme avare—galant escroc». Автор монографии предполагает, что фигура молодого человека написана с самого Ланкре, а мужчины, сидящего за столом,—с брата художника.

Упомянутую в каталоге небольшую картину, написанную маслом на холсте, Вильденштейн считает за оригинал Ланкре, послуживший образцом для Лармессена. Кроме этой, в каталоге упоминается еще одна картина на тот же сюжет, хранящаяся в музее г. Орлеана, которая, по предположению Вильденштейна, является копией с гравюры Лармессена.

При внимательном рассмотрении всей серии картин, написанных Ланкре на сюжеты «contes» Лафонтена, становится очевидным, что оригиналы написаны на небольших медных досках приблизительно одинакового размера. И так как в каталоге Вильденштейна в перечне вещей на сюжет повести «A femme avare—galant escroc» на первом листе упомянута гравюра, приведенная также в отделе иллюстраций, а из остальных указанных картин одна написана на холсте и по размерам выпадает из общего цикла, а другая является копией с гравюры,—можно с уверенностью сказать, что публикуемая нами картина, соответствующая по размеру и материалу всей серии, является оригиналом Никола Ланкре.

В «Procès-verbaux de l'Académie de peinture et de sculpture» упоминается, что 26 января 1737 г. Лармессен принес в дар Академии две гравюры, исполненные им по картине Ланкре на сюжет повести Лафонтена «Les oies du frère Philippe». Следовательно, начало работы Ланкре над серией иллюстраций к повестям Лафонтена относится к 1736 г.

В «Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages des Messieurs de l'Académie Royale» указано, что 28 августа 1738 г. Ланкре выставил в Салоне четыре картины на сюжеты повести Лафонтена (по каталогу № 82—85, где под № 83 значится «A femme avare—galant escroc»). Таким образом, мы можем точно датировать нашу картину 1738 г.

В картинной галлерее Музея изобразительных искусств имеется и другая воспроизводимая нами картина, написанная на тему «сказки» Лафонтена «Отшельник, или повесть о брате Люс», принадлежащая кисти Франсуа Буше (медь, масло, разм. 66,5×55,5 см, см. т. II, табл. перед стр. 577).

В этой картине художника интересовал, главным образом, пейзаж, в который введены маленькие фигурки людей, иллюстрирующих фабулу Лафонтена. Причудливый стиль рококо, с его сложными переплетающимися линиями, прекрасно передан в этом маленьком кусочке природы. Ручей, мостик, группа деревьев, среди которых приютилась хижина отшельника, изгибы дороги, ива с маленькой часовней мадонны среди ветвей, голубые дали холмов, уходящая вглубь река—это подлинный французский пейзаж, в который так изящно введены персонажи сказки Лафонтена: глупая мать, ведущая по дороге наивную простушку-дочь к хитрому отшельнику, прикрывшемуся личиной благочестия.

Louis Réau² в своем каталоге произведений французских художников в СССР высказывает предположение, что картина эта была написана Буше по заказу коллекционера Крозэ (Crozat). Он упоминает также, что она была выставлена в Салоне в 1742 г. Сведения эти подтверждают и братья Гонкур в своей книге о французских мастерах XVIII в.³ В перечне картин, выставленных Франсуа Буше в Салоне 1742 г., значится: «Пейзаж из повести о брате Люс». («Un paysage de la fable du frère Luc»). Самым замечательным в этих иллюстрациях к Лафонтену является их стилевое единство. В литературном даровании Лафонтена старые фабулы получили новую жизненную, утонченную и изящную форму, которой вполне соответствовало изысканное живописное мастерство художников рококо.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Georges Wildenstein, Nicolas Lancret, P., 1924 (в серии «Collection L'art français»).

² Louis Réau, Catalogue de l'art français dans les musées russes, P., Armand Colin, 1929.

³ Edmond et Jules de Goncourt, L'art du dix-huitième siècle, P., 1880.

НЕСКОЛЬКО КАРТИН НА СЮЖЕТЫ ТОМА КОРНЕЛЯ, БЕРНАР- ДЕНА ДЕ СЕН-ПЬЕРА И ЛАФОНТЕНА ИЗ СОБРАНИЙ ЭРМИТАЖА

Сообщение Р. Х а й

I

Театральный сюжет, пожалуй, ни в какую другую эпоху не занимает такого места в живописи, как во Франции в XVIII в. Почти без преувеличения можно сказать, что основные линии истории французского театра возможно было бы восстановить, пользуясь одними лишь картинами, рисунками и гравюрами эпохи. Персонажи итальянской комедии заполняют творческое воображение Жилло и Ватто. Ланкре воскрешает перед нами ряд театральных постановок Théâtre Français. Рисунки Г. де Сент-Обена, Кармонтеля и других мастеров дают целую хронику театральной жизни эпохи, а бесчисленные портреты увековечивают облик почти всех сколько-нибудь выдающихся мастеров французской сцены.

Творчество Ланкре представляет в этом отношении особенно значительный интерес. Созданный впервые Ватто тип театрального портрета получил у него законченную документальную форму. Характерной особенностью этих портретов является то, что они передают не только облик актера в определенной роли, но точно воспроизводят мизансцену.

Эрмитаж обладал в XVIII в. тремя подлинными картинами Ланкре, перечисленными в каталоге 1744 г.: 1) сцена из комедии Детуша «Le Glorieux»; 2) сцена из комедии того же автора «Le philosophe marié»; 3) сцена из трагедии Тома Корнеля «Граф Эссекс». Первые две картины исчезли бесследно. Они не упоминаются уже в описи эрмитажных и дворцовых картин 1797 г. и известны в настоящее время только по гравюрам N. Dupuis.

Эти гравюры привлекли внимание историков французского театра, и Bonnacier в «Lettre du souffleur» удалось установить имена изображенных актеров. Третья же из этих картин, единственная дошедшая до нас в подлиннике, подписанная и датированная 1734 г., осталась почему-то вне поля зрения исследователей. Она изображает тот момент из трагедии «Граф Эссекс», когда герцогиня Иртон пытается утешить королеву Елизавету, которой Сольсбери принес известие о смерти графа Эссекса (см. т. II, табл. перед стр. 322).

Уже эрмитажная опись 1797 г. указывает, что все изображенные лица представляют собой портреты современных актеров. Сравнивая иконографию актеров того времени с персонажами нашей картины, нам удалось установить несомненное сходство актрисы, изображенной здесь в роли Елизаветы, со знаменитой актрисой Французской комедии Кино-Дюфрень (Жанна-Мари Dupré, Quinault du Fresne), известной до замужества, как D-Ile de Seyne. Существующий гравированный портрет Кино-Дюфрень дает возможность убедиться в абсолютном тождестве его с лицом актрисы на нашей картине: те же характерные черты, широко расставленные глаза и выдающаяся нижняя губа.

Жанна Кино-Дюфрень дебютировала в Фонтенбло 7 ноября 1724 г. в роли Гермiony из трагедии «Андромаха» Расина. В театр Французской комедии была принята в 1724 г. на первые роли в трагедиях. Она покинула театр в 1732 г., вернулась в него обратно в 1733 г. и удалась окончательно в 1736 г. В том году, когда Ланкре писал свою картину, ей было около 40 лет.



ВОЗВРАЩЕННЫЙ ПОЦЕЛУЙ

Картина маслом Никола Бертена на сюжет «Le baiser rendu» Лафонтена
Эрмитаж, Ленинград

Гораздо сложнее установить имена двух других актеров, изображенных на нашей картине. Молодой актер, представленный в роли Сольсбери, друга графа Эссекса, имеет некоторое сходство с портретами известного актера Французской Комедии Гранваля (Шарль-Франсуа-Никола Rasot de Grandval). Сравнивая лицо актера на нашей картине с портретом Гранваля работы Ланкре, находящимся в частном собрании А. М. Х. в Париже, а также с изображением молодого актера в гравюре Dupuis с картины Ланкре «Le Glorieux», которое, согласно Вонпасиер, считается портретом Гранваля, можно допустить, что все эти три изображения—портреты одного и того же лица.

Относительно третьего персонажа картины можно сообщить следующее:

В «Mercure de France» за февраль 1734 г., в разделе «Представления при дворе», помещено сообщение, что 9 февраля молодая актриса D-Ile Grandval выступала с большим успехом в роли Аталиды в трагедии Расина «Баязет» и что эта новая актриса играла несколько дней спустя в Париже роль герцогини в трагедии «Граф Эссекс», где ей много аплодировали.

В 1734 г., в год, когда была написана наша картина, «Эссекс» был излюбленным классическим, но давно устаревшим спектаклем. Трагедия эта была впервые поставлена в 1678 г. еще в театре «Hôtel de Bourgogne».

Почему же Ланкре изобразил сцену из трагедии, которая шла уже в течение тридцати шести лет?

Если считать правильным наше предположение, что на картине изображены актеры Quinault du Fresne (Елизавета), Grandval (Сольсбери) и D-Ile Grandval (герцогиня), то можно допустить, что, вероятно, дебют молодой актрисы Гранваль в этой трагедии в феврале 1734 г. и послужил поводом для того, чтобы зафиксировать знаменательный момент в жизни супружеской четы Grandval.

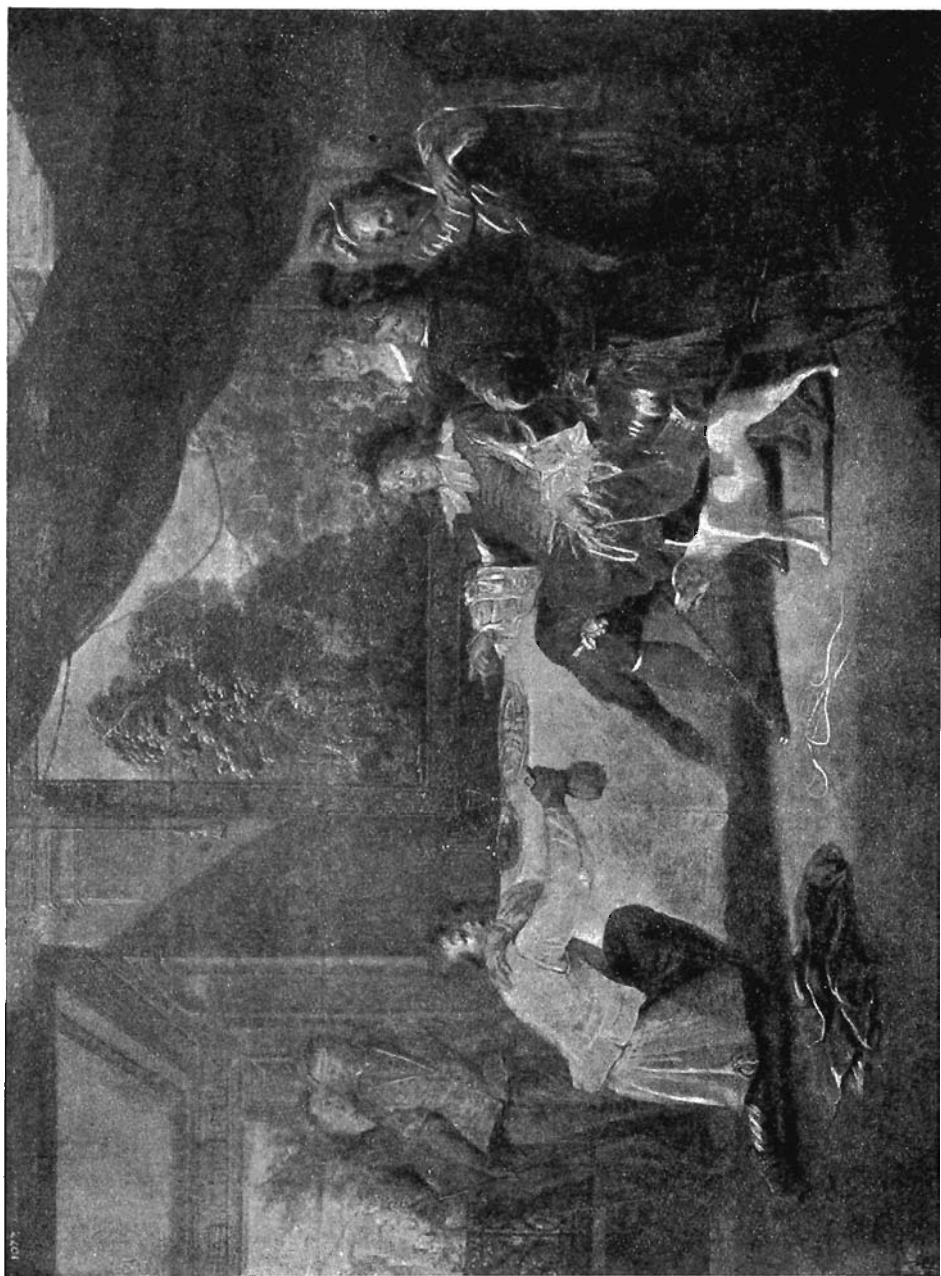
II

Находящаяся в Эрмитаже картина известного мариниста XVIII в. Клода-Жозефа Верне, «Смерть Виргинии» (см. табл. перед стр. 112), написана в 1789 г., т. е. через два года после того, как Бернарден де Сен-Пьер закончил свою знаменитую повесть, и в последний год жизни художника.

Сентиментальная история любви Поля и Виргинии, над которой было пролито столько слез, вдохновила не одного художника. Мы находим бесконечное количество произведений искусства, трактующих темы знаменитой повести как в живописи, так и в фарфоре, бронзе и др.

Среди них эрмитажная картина Верне для нас особенно интересна и ценна, так как она является не только первым произведением на эту тему, но написана, несомненно, под непосредственным литературным руководством автора «Поля и Виргинии».

Мемуары современников сохранили рассказ о том, как Бернарден де Сен-Пьер, читая впервые свою повесть в салоне М-те Неккер, был встречен язвительными усмешками своего покровителя, министра Неккера. От этих насмешек моментально высохли слезы дам, тронутых несчастьями Поля и Виргинии. Вздвигнутый такой неудачей автор, придя домой, хотел сжечь свою рукопись, но Верне, как раз очутившийся у него в тот момент, остановил его, восхищенный повестью.



НАКАЗАНИЕ СЛУГИ
Картина маслом Никола Бертена на сюжет «Le valet qui offense son seigneur» Лафонтена
Эрмитаж, Ленинград

Этот рассказ, более похожий на литературный анекдот, не подтвержден архивными изысканиями d'Haussonville («Le salon de M-me Necker...», 1882, I, 195), тем не менее, этот автор, так же как и Lagrange, ссылаются на него и его цитируют.

Более конкретный и неоспоримо документальный материал дают три письма Верне к Бернардену де Сен-Пьеру. В первом из них, от 27 января 1789 г., Верне пишет, что он только-что получил двенадцать экземпляров повести «Поля и Виргиния», посланных ему адресатом «взамен эскиза». Верне прибавляет при этом, что эскиз этот сделан настолько поспешно, что он стыдится даже показать его.

В другом письме, от 12 мая того же года, Верне говорит, что ему хотелось бы изобразить живописно наиболее интересный момент из «Поля и Виргинии». И, наконец, в третьем письме, от 20 мая 1789 г., художник, сообщая, что композиция картины на сюжет «Поля и Виргинии» слегка набросана им на холст, просит Бернардена де Сен-Пьера притти посмотреть, верно ли передает эта композиция идею, которую тот ему дал.

Этих отрывочных данных, конечно, недостаточно для того, чтобы вопрос о роли, сыгранной Бернардену де Сен-Пьером в создании публикуемой картины, выяснился вполне. Однако, существенно и то, что приведенными документами подтверждается самый факт обращения Верне к автору «Поля и Виргинии» за творческой помощью при работе над «Смертью Виргинии».

Можно предполагать, что и самый выбор эпизода из повести для перенесения его на холст был сделан не без указания или одобряющего согласия автора. Изображение гибели Виргинии во время кораблекрушения сам Бернарден де Сен-Пьер считал не только своей наибольшей художественной удачей, в отношении проявленного им здесь литературно-живописного мастерства,—он придавал этой сцене важный для него внутренний смысл. Смерть Виргинии во время кораблекрушения должна была, по мысли автора, символизировать гибельность цивилизации, а эта мысль является, как известно, основной философской темой знаменитой повести.

III

Картинное собрание Эрмитажа содержит, разумеется, также и ряд других произведений живописи на сюжеты, заимствованные из тех или иных сочинений французских писателей.

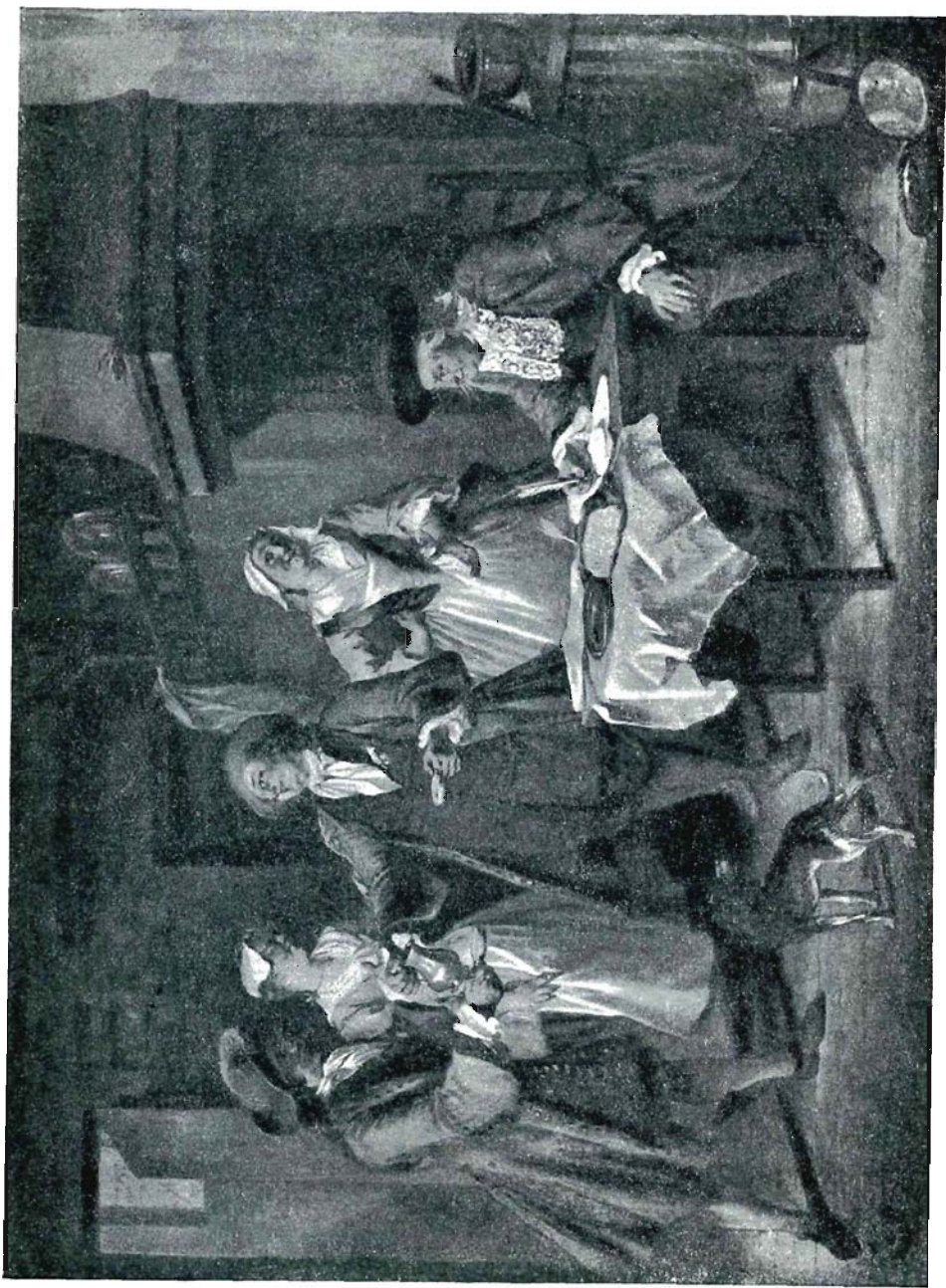
Мы воспроизводим здесь следующие три картины из собрания Эрмитажа на сюжеты, заимствованные у Лафонтена:

I. Никола Бертен (Nicolas Bertin, 1668—1736)—иллюстрация к «Le baiser rendu» из «Contes et Nouvelles» Лафонтена (см. стр. 981).

II. Его же—иллюстрация к «Le paysan qui offense son seigneur» из «Contes et Nouvelles» Лафонтена (см. стр. 983).

III. Никола Ланкре (Nicolas Lancret, 1690—1743)—иллюстрация к «Les troqueurs» из «Contes et Nouvelles» Лафонтена (см. стр. 985).

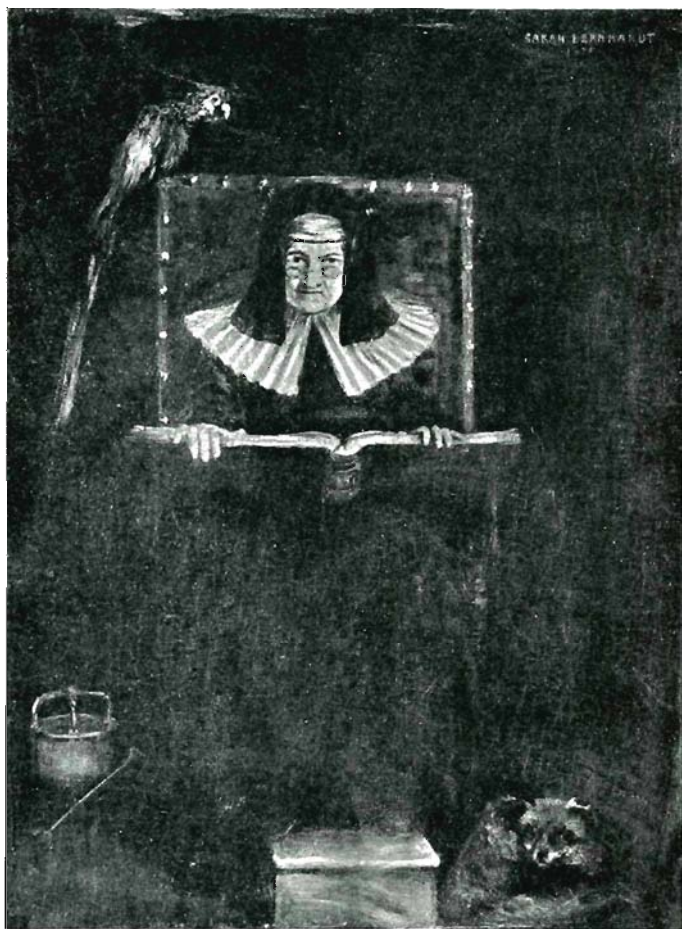
Наконец, в запасах картин эрмитажного собрания хранится одна картина работы знаменитой трагической актрисы Сарры Бернар, повидимому, также на литературный сюжет, установить который, однако, нам не удалось. В качестве художницы Сарра Бернар почти неизвестна. Между тем, она пробовала свои силы и в области изобразительных искусств.



ОБМЕН ЖЕНАМИ

Картина маслом Никола Ланкре на сюжет «Les troqueurs» Лафонтена
Эрмитаж, Ленинград

С 1873 г. начинается ее серьезная работа над скульптурой, а затем, несколько позднее, над живописью. Произведения Сарры Бернар, начиная с 1874 г., систематически выставляются в парижских салонах. Ее гипсовая группа «После бури» была даже отмечена наградой «Mention honorable». Выступления Сарры Бернар в качестве скульптора, а затем художницы были встречены бурными восторгами поклонников и сдержанными отзывами критиков искусства, всё же упоминающих о ней в специальных



СТАРУХА С КНИГОЙ

Картина маслом Сарры Бернар, 1878 г.

Эрмитаж, Ленинград

хрониках. Воспроизведенная на этой странице картина «Старуха с книгой» подписана автором полным именем и датирована 1878 г. Она относится к первым опытам Сарры Бернар в области живописи и, вероятно, была продана на выставке скульптуры и картин артистки, устроенной ею во время гастролей в Лондоне в 1879 г. Следует заметить, что успехом своих произведений Сарра Бернар больше обязана своему громкому имени, нежели достоинствам этих произведений, являющихся не более, как работой талантливой дилетантки.

ЭМАЛЕВАЯ МИНИАТЮРА, ПРИНАДЛЕЖАВШАЯ ДИДРО

Сообщение П. Дервиза

В собрании эмалевых табакерок Эрмитажа имеется одна эмалевая миниатюра—крышка от табакерки, принадлежавшей Дидро¹.

Это прямоугольная выпуклая эмалевая дощечка с живописью, изображающей сцену из «Похождений Телемака» Фенелона: Ментор убеждает Телемака устоять против соблазнов, окружающих его на острове Калипсо.

В гроте, с правой стороны композиции, изображены нимфа с бубном в руке и фавн, играющий на флейте; в центре, на лужайке, танцуют, взявшись за руки, три обнаженные нимфы; слева, на переднем плане, Ментор указывает на нимф стоящему рядом с ним Телемаку с гирляндами цветов в руках; на заднем плане—пейзаж. На оборотной стороне миниатюры писанная по контрэмали надпись: «Peint par p^{re} [peintre] Ls [Louis] Durand à l'âge de 76 ans 1/2 pour son ami Diderot. 1782».

Миниатюра хорошего, тонкого письма, с основной гаммой нежных сине-зеленых тонов, и является, вероятно, копией с современной ей картины или гравюры одного из французских художников круга Буше. Количество иллюстрированных изданий «Les aventures de Télémaque» Фенелона во второй половине XVIII в. было очень значительно, и Дюран легко мог выбрать себе среди них подходящую для него композицию. Автору ее, как явствует из надписи, было 76 1/2 лет—возраст для миниатюриста очень большой; известно, что многие миниатюристы от долгих лет работы, требующей большого напряжения зрения, к старости слепли; приходится удивляться, как мог семидесятишестилетний старик написать такую миниатюру. Луи Дюран—один из лучших парижских живописцев по эмали второй половины XVIII в. Он писал, главным образом, различные мифологические сцены и портреты и подписывал свои работы L. Durand. К 60-м годам XVIII в. он считался лучшим эмальером в Париже и состоял на службе у герцога Орлеанского. С 1763 г. Дюран начал получать от короля пожизненную ренту².

Из работ Дюрана, сохранившихся до наших дней, до сих пор были известны только две, обе подписные: «Артемиза, плачущая у гроба Мавзола», в Лувре, и писанный на перламутре портрет Людовика XV в коллекции G. Dugu³. Таким образом, публикуемая нами эрмитажная миниатюра увеличивает число дошедших до нас работ Дюрана до трех, а из числа работ этого мастера на эмали—до двух.

Можно предполагать, что, получая уже с 1763 г. королевскую пенсию, Дюран если и не вскоре после этого, то уже, во всяком случае, к 76 годам своей жизни перестал работать систематически. Принадлежащая Эрмитажу миниатюра была, вероятно, написана им отчасти в качестве опыта для проверки собственных сил, отчасти же в знак уважения и дружбы к Дидро, которому он ее преподнес за два года до смерти последнего.

Интерес Дидро к искусству и знания его в этой области были чрезвычайно разносторонни. Наряду с вопросами так называемого «большого искусства»—станковой живописи и скульптуры, Дидро интересовался и другими видами искусства, в особенности же миниатюрной живописью на эмали.

В своем «Салоне 1761 года» Дидро пишет по поводу картины Грёза «Деревенская невеста»: «Богатый человек, который хотел бы приобрести красивую работу на эмали, должен был бы дать исполнить эту картину

Грёза Дюрану, искусному в этом деле, и притом красками, которые избрал г. де Монтами. Хорошая копия в эмали рассматривается почти, как оригинал, и этого рода живопись в особенности предназначена для копий». В этих словах Дидро интересен для нас его взгляд на живопись по эмали, как на искусство, по преимуществу предназначенное для копирования произведений станковой живописи; в действительности, как мы знаем, громадное большинство миниатюр на эмали представляет собой копии с современных им картин и портретов, либо в основе их лежит та или иная гравюра⁴; в редких же сравнительно случаях исключений авторы миниатюр на эмали все же мало самостоятельны, исходя, по большей части, из существующих композиций или портретов, которые они лишь слегка варьируют.

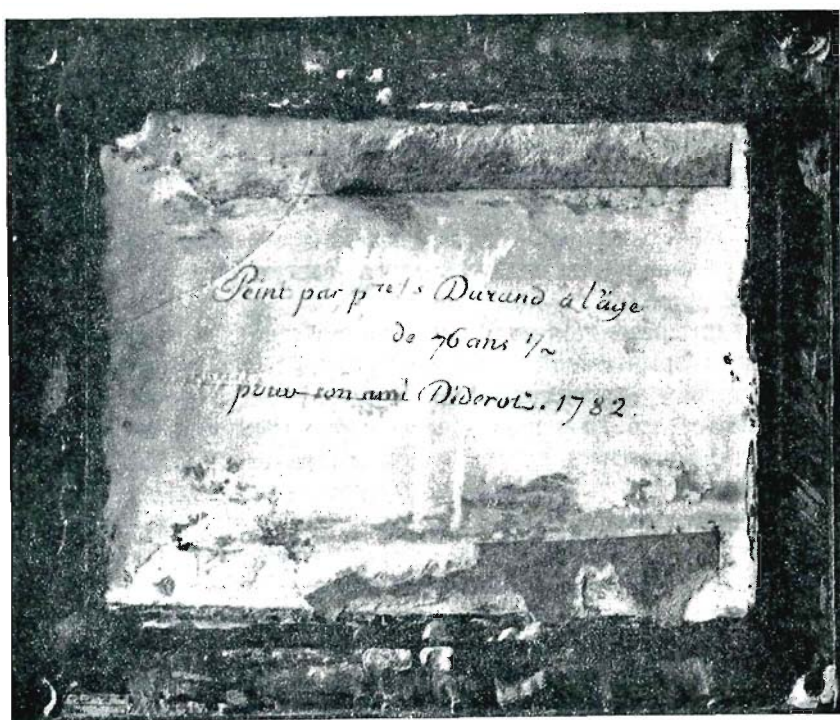
Впрочем, в глазах Дидро это обстоятельство, повидимому, не умаляет заслуг живописцев-эмальеров, хорошие копии которых в эмали «рассматриваются почти, как оригиналы». Хотя Дидро в данном случае говорит в третьем лице, выражая как бы не свое, а общее мнение, но совершенно очевидно, что это есть, в то же время, и его собственное мнение. Взгляд этот вполне понятен, так как, в отличие от простого копировщика, живописец-эмальер имел дело с такими художественно-техническими трудностями, одно уж преодоление которых являлось большой заслугой, при условии изготовления действительно «хорошей копии». Ведь не надо забывать, что живописец-эмальер в своей работе с красками действовал ощупью, не зная настоящего тона их, так как при обжиге краски претерпевали сильное изменение в цвете; к тому же, очень простое в обыкновенной живописи достижение всех разнообразных переходных тонов путем смешения красок в живописи по эмали было невозможно, так что для каждого переходного тона хорошему эмальеру приходилось заготавливать заранее отдельную эмалевую краску.

Насколько Дидро интересовался живописью на эмали, явствует из того, что он не только был первым издателем трактата о красках для эмалевой живописи, написанного его другом Монтами⁵, но и сам принимал близкое участие в опытах этого ученого-друга — управляющего герцога Орлеанского и одного из наиболее просвещенных людей своего времени.

К этому изданию Дидро написал предисловие, краткое руководство по искусству живописи на эмали и издательское примечание о синей краске (кобальт)⁶. В руководстве по живописи на эмали Дидро пишет: «Это описание живописи на эмали было сделано в свое время по указаниям г. Дюрана, живописца герцога Орлеанского, и услугами этого самого мастера пользовался также г. де Монтами для проверки тех качеств, которые он хотел придать своим краскам»⁷.

Из этих слов видно, что Дидро, Дюран и Монтами были связаны общим интересом к живописи на эмали. В то время как Монтами своими опытами над красками, результаты которых зафиксированы в его трактате, старался облегчить художнику работу, проверяя на ней результаты своих опытов, художник Дюран своей работой помогал химику проверять свои достижения, корректируя одновременно правильность руководства по живописи, составляемого Дидро, стремившегося осветить в печати работу обоих своих друзей — и ученого и художника.

Поэтому понятно, что Дидро, в приведенной выше цитате, касающейся картины Грёза, рекомендует именно краски Монтами и Дюрана, как художника. Он знал хорошо высокое качество работы обоих, верил в нее и, естественно, стремился ее пропагандировать.



КРЫШКА ОТ ТАБАКЕРКИ, ПРИНАДЛЕЖАВШЕЙ ДИДРО, И ОБОРОТНАЯ СТОРОНА ЕЕ
 На лицевой стороне крышки изображена сцена из „Похождений Телемака“ Фенелона,
 работы Луи Дюрана, 1782 г.
 Эрмитаж, Ленинград

Трактат Монтани, если верить ему (а не верить ему нет оснований, поскольку результаты его опытов проверялись художником на практике), должен был внести коренные изменения в технику живописи по эмали. Применение его красок, составленных не из цветных стекол, а из различных пигментов, с небольшим лишь добавлением истертого в порошок бесцветного стекла, буры и селитры, устраняло те основные трудности, которые до того времени являлись специфической особенностью живописи на эмали и которые были упомянуты нами выше.

Тем понятнее, что Дидро рекомендует пользование красками, изобретенными Монтани. Надо думать, что Дюран пользовался ими: на эрмитажной миниатюре такое обилие переходных тонов и оттенков, которое возможно только при условии свободного смешивания красок, как при живописи маслом или гуашью.

Интерес Дидро к эмалям сказался еще и на другом факте: им была написана (в 1756 г.) статья «Эмаль» в издаваемой им Энциклопедии. В этой статье, после краткого исторического очерка об эмалях, Дидро переходит к эмальерам-современникам и, расхваливая композиции Дюрана, пишет: «Я имею честь быть другом этого последнего, который не менее заслуживает уважения безупречностью своей жизни и скромностью своего характера, чем прелестью своего таланта. Потомство, которое оценит его работы на эмали, будет с увлечением выискивать работы, исполненные им на перламутре...

...Наблюдая за его работой над эмалевой миниатюрой, превосходной как с точки зрения сюжета или рисунка, или же композиции, или выразительности, или даже колорита, я написал то, что я изложу о живописи на эмали после того, как я опишу в нескольких словах эту миниатюру, о которой идет речь. Эта пластинка, предназначенная служить дном мужской табакерки, круглой формы и размерами несколько превышающая обычные. На переднем плане большой, восемнадцатилетний амур, прямой, с торжествующим и довольным видом стоит, опершись о лук, и указывает пальцем на Геракла, обучающегося прядению у Омфалы. Эта миниатюра, при взгляде на нее невооруженным глазом, доставляет большое удовольствие; при рассмотрении же ее в лупу—совсем иное дело: приходишь от нее в восторг»⁸.

Этот текст интересен для нас, как свидетельство самого Дидро о дружбе его с автором эрмитажной миниатюры, о котором он дает самый лучший отзыв и как о человеке и как о художнике. Кроме того, он дает указание на то, что Дюран был не только эмальером, но и работал по перламутру. Интересно и подробное описание одной из работ Дюрана—предназначенной для табакерки эмалевой дощечки с мифологической сценой в типичной для XVIII в. трактовке. Мы видим, что Дидро расхваливает и ее рисунок и композицию, выразительность, колорит и исключительную тонкость работы, и ему можно поверить: эрмитажная миниатюра, сделанная этим же мастером в 76 лет, достаточно красноречиво говорит об этом.

То обстоятельство, что Дюран для подарка Дидро выбрал миниатюру на сюжет из «Похождений Телемака» Фенелона, находит себе объяснение во вкусах самого Дидро, из всех современных ему художников предпочитавшего Грёза и прославлявшего вместе с ним семейные добродетели и пафос обыденной жизни. Исключительная добродетель фенелоновского Телемака должна была быть ему близкой и приятной.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Инв. № 10442; дл. 9,1 см, шир. 7,5 см. Происходит из собрания Юсуповых.

² Th i e m e, *Künstlerlexikon*. Явствуящий из надписи на миниатюре возраст Дюрана дает возможность, с одной стороны, определить год его рождения как 1706 (или 1705), с другой же—делает очевидной ошибку у Thieme, предполагающего, что Луи Дюрана, эмалиера, можно отождествить с Пьером-Луи Дюраном, рисовальщиком, от которого сохранилась серия рисунков 1797 г. Когда умер Луи Дюран, нам неизвестно, но более чем вероятно, что в возрасте 91 года он уже не мог писать, если бы даже и был еще в живых к тому времени.

³ H. Clouzot, *Dictionnaire des miniaturistes sur émail*. Помимо названных двух работ, дошедших до нас, известны из различных документов еще четыре работы Дюрана: упоминаемая в приведенном ниже тексте Дидро табакерка с изображением на эмали Геракла, прядущего у ног Омфалы, женский силуэт на перламутре и два портрета Людовика XV на эмали (1760, 1761 гг.). Последние три указываются в словаре Th i e m e.

⁴ Главным образом, портретов; сюжетные композиции на эмали встречаются значительно реже, чем портреты.

⁵ «*Traité des Couleurs pour la peinture en émail et sur la porcelaine, ouvrage posthume de M. d'Arclais de Montamy*», P., Cavelier, 1765. Дидро получил право на издание рукописи своего умершего друга, но после приведения рукописи в порядок и подготовки ее к печати передал права Кавелье (D i d e r o t, *Œuvres complètes*, Salon 1761, 60, note).

⁶ О р. cit., Avertissement, Exposition abrégée de l'art de peindre sur l'émail. Observation de l'éditeur, 143.

⁷ О р. cit. p. XV.

⁸ D i d e r o t, *Email*.—*Encyclopédie*, 1756.

ФРАНЦУЗСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЮЖЕТ В РУССКОМ ФАРФОРЕ

Сообщение М. К е т о в о й *

Французский литературный сюжет в русском фарфоре появляется, начиная с первой четверти XIX в., в произведениях завода Юсупова (село Архангельское, Московской губ., 1814—1831 гг.).

Фарфоровое производство этого завода не преследовало каких-либо коммерческих целей и в своих изделиях обслуживало личные потребности и отражало вкусы своего владельца. Завод Юсупова работал преимущественно под руководством французских мастеров—керамистов и художников, даже полуфабрикаты выписывались в значительной мере из Франции.

Естественно, поэтому, что изделия этого завода (чайные сервизы, вазочки, тарелки) дают богатейший материал по французскому литературному сюжету, выполненному на основе французских полихромных гравюр, сопровождавших литературные образы и сцены в изданиях произведений Лафонтена, Шатобриана, Фенелона и др.

Так, например, на ряд изделий юсуповского завода оказались перенесенными иллюстрации к роману Шатобриана «Атала». На одной из чашек с прекрасной, тонкой живописью, исполненной по гравюре Duthé (начало XIX в.), изображена сцена встречи отца Обри, Атала и Шактаса. В отличие от чашки, на которую перенесена французская гравюра, иллюстрирующая роман, блюдце украшено по борту живописью русского пейзажа: помещичий дом с колоннами.

* Сообщение служит сопроводительным текстом к воспроизведенным в настоящем издании изделиям русского фарфора, содержащим французские литературные сюжеты. См. т. I, стр. 225; т. II, стр. 87, 499, 623, табл. перед стр. 881; т. III, стр. 101, 103, табл. перед стр. 113, стр. 653, 657, 665, 829, 993, 994, 995.

Другая чашка того же завода представляет аналогичный сюжет, но в несколько иной композиции. Эта работа выполнена, несомненно, уже русским крепостным мастером.

На одной из чашек дана сцена причащения Атала отцом Обри.

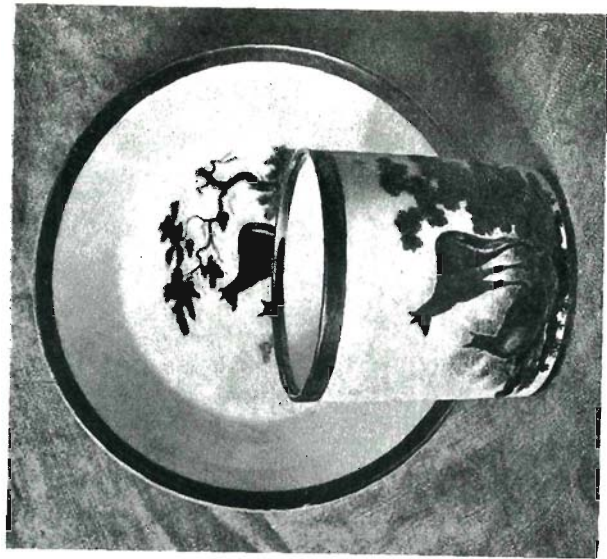
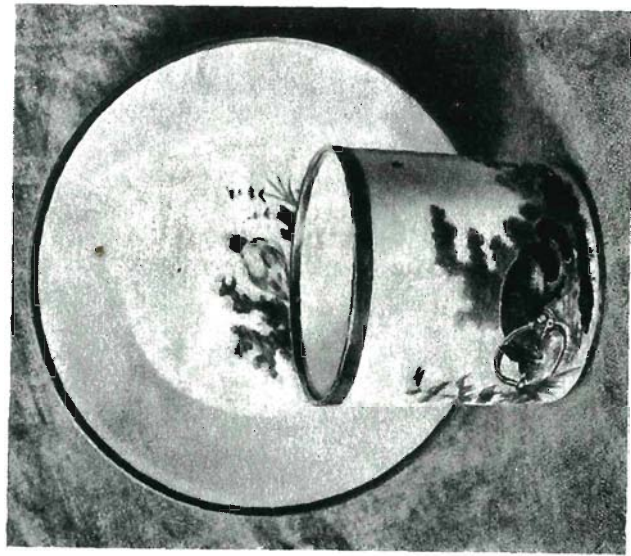
Большой интерес представляет небольшая ваза—типичный ранний «ампир», изящная по своему силуэту, с золочеными лебедиными ручками и тонким, также золотым, растительным орнаментом, украшенная живописной сценой погребения Атала.

Отметим, наконец, еще один первоклассный образец работы завода Юсупова: тарелка с цветным орнаментом по борту и с живописью на эмали, изображающей сцену из знаменитого эпического романа «Похождения Телемака» Фенелона.

Сцены из «Атала» Шатобриана можно встретить и на изделиях других русских заводов, например, Сафронова (деревня Коротково, Московской губ., 1830—1840-е годы). Среди изделий этого завода в собраниях Музея керамики имеется, например, тарелка с живописной сценой, представляющей Атала и Шактаса застигнутыми бурей в лесу. В этой сцене мы опять находим, хотя и в более своеобразной трактовке «русского лубка», всю композицию названной выше гравюры Duthé.

Огромная популярность, также и в России, знаменитой сентиментальной повести Бернарден де Сен-Пьера «Поль и Виргиния» нашла в русском фарфоре очень полное и интересное отражение. Мастера целого ряда русских фарфоровых заводов использовали сюжетику этой повести для живописных сцен на сервизах и для самостоятельных скульптурных групп, иллюстрирующих это произведение. Завод Попова (село Горбуново, Московской губ., 1806—1860 гг.) выпустил, например, в 30—40-х годах XIX в. три скульптуры персонажей этого романа, источником для которых послужили гравюры французского мастера Le Grand Augustin (1765—1808). Первая группа—это эпизод из детства героев повести: Павел и Виргиния со смехом спасаются от дождя под прикрытием приподнятой юбочки Виргинии. Вторая группа изображает Павла и Виргинию заблудившимися в глубине девственного леса, куда они однажды ранним утром пустились, вопреки наказу своих родителей, и где уже в сумерках их находит Фидель, их верный пес. Наконец, третье скульптурное произведение завода Попова на данную тему—это статуэтка, изображающая негра Доминика—раба и преданного слугу семейства Виргинии, на попечении которого она росла.

Кроме этих первоклассных по своему художественному выполнению скульптурных групп и статуэток, мы имеем целую серию предметов из чайных и столовых сервизов, выпущенных малыми русскими заводами—Сафронова, Новых, Киселева и других, которые очень широко использовали сюжеты этой повести, дав ряд живописных «разделок», порой весьма примитивных, но далеко не лишенных своеобразной прелести. Так, например, на одном из предметов из чайного сервиза завода Сафронова—молочнике—мы видим изображение Павла и Виргинии в лесу. В смысле мастерства и композиции мы очень далеки тут от изящества французской гравюры. Это просто типичный лубок «на французскую тему», о чем сам автор этой «живописи» вряд ли подозревал, ибо он был безграмотным деревенским кустарем. Но что мы не можем у него отнять, так это ту любовь, с которой он изобразил популярную в то время «картинку».



ИЛЛЮСТРАЦИИ К БАСНЯМ ЛАФОНТЕНА
Фарфор завода Юсупова, 1820-е гг.
Музей „Архангельское“



ИЛЛЮСТРАЦИИ К ПОВЕСТИ БЕРНАРДЕНА ДЕ СЕН-ПЬЕРА „ПОЛЬ И ВИРГИНИЯ“
 Фарфор завода Киселева, 1840—1850-е гг.
 Музей керамики, Кусково

В середине XIX в. особенно сильно влияние французской художественной культуры (преимущественно изделий парижского завода Jacob Petit) на развитие русского керамического производства сказалось на изделиях завода Миклашевского (село Волокитино, Черниговской губ., 1839—1862 гг.).

В Музее керамики имеется значительное собрание продукции этого завода, и среди них мы находим две статуэтки литературно-сюжетного характера: это персонажи романа Виктора Гюго «Собор парижской бого-



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К РОМАНУ ФЕНЕЛОНА «ПОХОЖДЕНИЯ ТЕЛЕМАКА»

Фарфор завода Юсупова, 1820-е гг.

Музей «Архангельское»

матери». Одна из них представляет Эсмеральду, обучающую свою козочку Джали складывать из букв имя «Феб». Другая (pendant к первой)—фигуру Феба с собакой.

Обе статуэтки интересны и в том отношении, что они выполнены по гравюре французского художника Maurin (50-е годы).

В связи с интересующим нас вопросом о литературном сюжете отметим попутно среди произведений завода Миклашевского и такие вещи, как портреты (шаржи) французских писателей Шарля Нодье и Поль де Кока (прототипом для изготовления последнего послужил шарж Бенжамена),

а среди произведений завода Гарднера группу—танцующая пара в маскарадных костюмах, известную под названием «La danse des débardeurs», выполненную по рисунку знаменитого Гаварни для «Charivari».

Из вещей с французским литературным сюжетом, выпущенных императорским заводом (в 50-х годах XIX в.), укажем, наконец, на серию фигур, представляющих персонажи романа А. Дюма (отца) «Три мушкетера». В собрании Музея керамики из них сохранились только две статуэтки, изображающие Портоса и Арамиса.

Исторический сюжет, связанный с Францией, также занимает видное место в производстве русских фарфоровых заводов и, в частности, императорского фарфорового завода. Впервые этот сюжет появляется в эпоху Наполеона, в начале XIX в.

Из исторических сюжетов можно упомянуть выпущенную заводом в 50-х годах фигуру Жанны д'Арк, изображенную в рыцарском костюме, и чашку императорского завода с живописью, изображающей свидание трех императоров (Наполеона, Александра I и Фридриха-Вильгельма III) 25 июня 1807 г. на Немане, исполненную по гравюре Вольфа «Тильзитский мир».

Во время Отечественной войны и в ближайшие годы, последовавшие за ней, в России были выпущены многочисленные шаржи и карикатуры на французов, которыми воспользовались почти все современные русские фарфоровые заводы для оформления своих изделий.

Смерть Наполеона, который был так популярен в России, имела, конечно, отражение и в оформлении русского фарфора. На чашке завода Гарднера производства 1821—1825 гг. в четырехугольном медальоне изображена монохромной живописью (en grisaille) могила Наполеона на острове св. Елены. На узкой полоске земли, на фоне морского пейзажа, скромная и строгая белая могильная плита с крестом и надписью «Napoléon», а над ней, как опущенные знамена, свисают ветви деревьев.

Из вещей с историческим сюжетом укажем еще выпущенную заводом Миклашевского карикатуру на президента Учредительного собрания Франции в 1848 г., Армана Марраста. Он представлен сидящим за столом, служащим чернильницей. Перед ним лист бумаги, на котором он пишет свое имя: «Marrast». На постаменте надпись: «Secrétaire de la République 1849». Фигура-чернильница эта взята в одной из карикатур на Марраста, помещенных в 1852 г. во французских юмористических журналах.