

73С1
485



С. К. ИСАКОВ

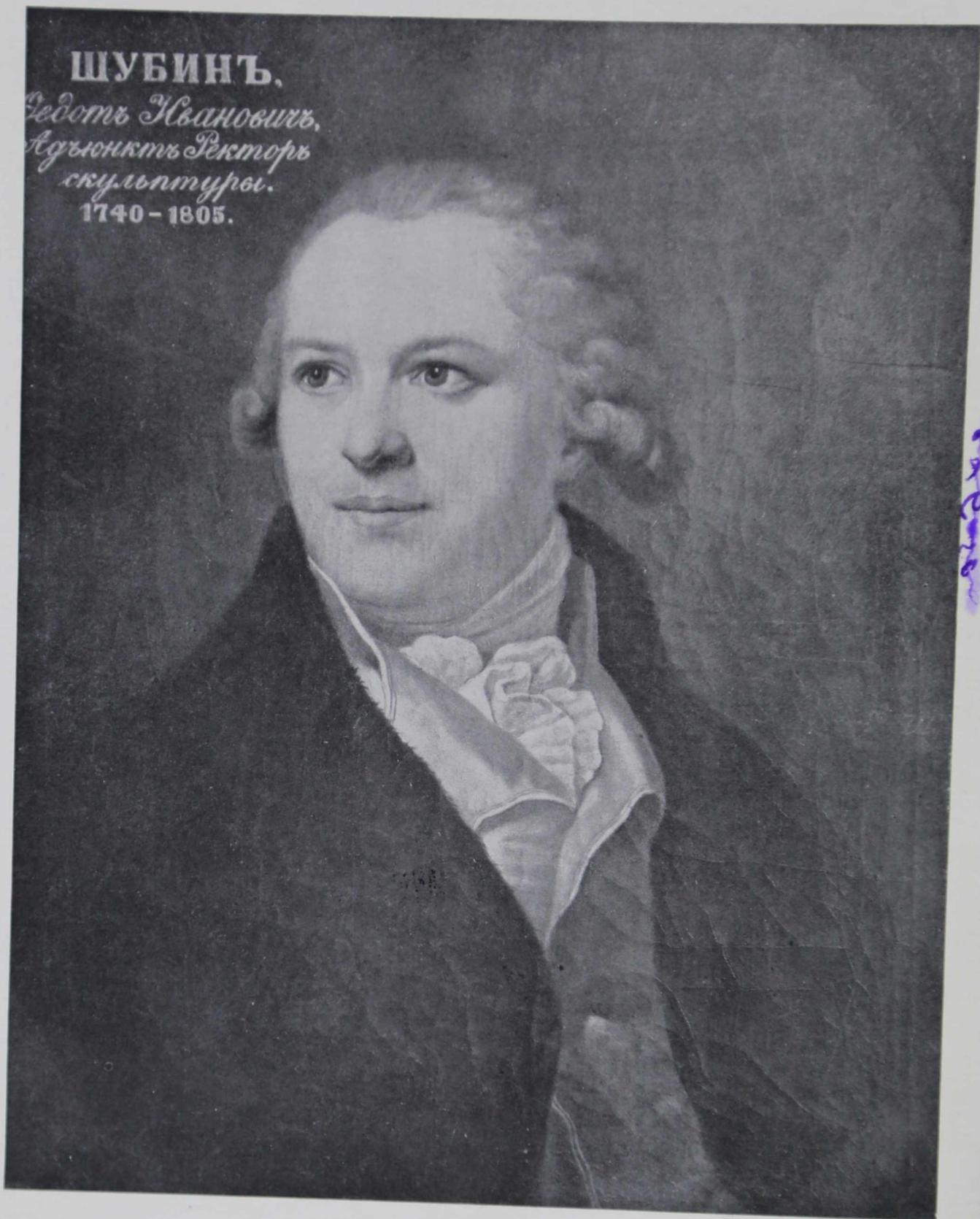
ФЕДОТ
ШУБИН

ИСКУССТВО

ШУБИНЪ,

*Бедотъ Ивановичъ,
Адъюнктъ Ректоръ
скульптуры.*

1740 - 1805.



Шубинъ. Автопортрет (масло). ГРМ

1301
И-85

730/092
И-85

С. К. ИСАКОВ

ФЕДОТ ШУБМИН



100-900

~~КРОВЕНКО~~ 07 ДЕК 2009

~~БИБЛИОТЕКА
И. М. С.
З. И. С.~~

~~БИБЛИОТЕКА
И. М. С.
Инв. № 1312~~

БИБЛИОТЕКА
И. М. С.
Инв. № 1101

2

1938
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ИСКУССТВО“
МОСКВА

Российской Федерации
и преемственного наследия
библиотека

А Н Н О Т А Ц И Я

Ф. Шубин — русский художник-скульптор XVIII в., современник М. Ломоносова.

Как и Ломоносов, Шубин жил и работал в условиях дворянско-помещичьего гнета, естественно поэтому, что и в переписке и воспоминаниях современников большое место уделяется различным махинам и покровителям, от которых зависел художник.

Однако, несмотря на это, Шубин, выходец из народа, внес в свое творчество здоровую реалистическую струю.

Автор использовал весь сохранившийся архивный материал, связанный с жизнью и творчеством Шубина, а также литературу, посвященную его деятельности.

ПЕРЕПЛЕТ, ТИТУЛ И УКРАШЕНИЯ
художника А. И. ИГЛИНА

48995 + 58684

и



Часть 1

**КРИТИКО-БИОГРАФИЧЕСКИЙ
ОЧЕРК**

*„Свет мрачные страны, где гении восстали,
Где Ломоносовы из мрака воссияли,
Из россов первый здесь в плоть камень претворял...“*

(Из эпитафии на могиле Шубина).





Глава I

ШУБНОЙ

С полных стран встает заря.
Не солнце ль ставит там свой трон?
Не льдисты ль мешут огонь моря?
Се хладный пламень нас покрыл.
Се в ночь на землю день вступил.

*«Вечернее размышление, при случае
великого северного сияния».*

Ломоносов

Федот Шубин, как и знаменитый его земляк М. В. Ломоносов, родился в одном из рыбацких поселков (Куроостровской волости, близ гор. Холмогоры) Архангельской губ. И был Шубин в ту пору, в дни пребывания своего на родине, не Шубиным, а Шубным, ибо Шубным именовался отец его Иван Афанасьев, Шубными прозывались братья Федота — Кузьма и Яков, Шубным величала и самого Федота Архангельгородская канцелярия в своих бумагах.

Шубные, как и всё крестьянское население Севера, были «государевыми людьми», или, как их тогда называли, «черными, тягловыми». Земля, на которой «сидели» они, не знала помещиков; то была «черная» земля, государева, а обрабатывавшие ее крестьяне именовались «черносошными». Шубные, помимо земледелия, занимались еще и рыбным промыслом, а часть своего времени уделяли на резьбу по кости и перламутру.

Архангельск в XVII в. играл очень крупную роль как торговый приморский центр Московской Руси. Еще в конце XVI столетия предприимчивые голландцы, стремясь вытеснить конкурентов своих по торговле с Московией — норвежцев и англичан, — облюбовали для стоянки судов удобную гавань на берегу Северной Двины, близ монастыря архангела Михаила. Бухта св. Николая, служившая портом для английских судов, не могла конкурировать с «новгородом» Архангельским: она была мелка для крупных морских кораблей. Благодаря этому преимуществу Архангельска голландцы упрочились на Белом море. За Архангельск держались они крепко, ибо смотрели на него как на пункт, открывавший им широкую дорогу для «колонизальных» налетов на Московию с целью выкачивания оттуда разного рода



Общий вид Архангельска. С гравюры нач. XVIII в.

сырья. Торговля Архангельска стала быстро расти. К XVII в. он, не в пример прочим городским поселениям, именовался кратко «городом», ибо не было равных ему по размаху торговых операций.¹

Главным складочным местом для товаров, шедших за границу и направлявшихся в глубь Московии, служили Холмогоры. Около них размещены были «фактории» — торговые конторы иностранцев. Около них находились крупнейшие судостроительные верфи братьев Баженовых и Крылова с уймой разнообразных мастерских — столярных, литейных, слесарных, такелажных, чертежных. Около них возникли заводы, прядильный и парусный, и водяная пильная мельница. Архангельск был административным центром, но главная роль в развитии хозяйственной жизни края перешла к Холмогорам. По меткому определению историка нашего поморья, Ф. А. Витберга, до возникновения Петербурга «единственным окном в Европу» были Холмогоры.²

Перенесение Петром I центра вывозных и ввозных операций на Балтийское море нанесло страшный удар развитию Архангельского края. Из баловней попал он в пасынки. На смену былым льготам и привилегиям, дсбиваться которых великими мастерами были голландцы, выступили разного рода запреты и заторы. Торговля «города» стала быстро падать. В 1725 г., в год смерти Петра, в архангельский порт прибыло всего лишь двенадцать иноземных судов. А в портах Балтийского моря перебивало их около тысячи.³

Это не прошло даром для беломорского населения. Наступившее на Севере затишье вынуждало искать заработка, искать применения своим силам в более оживленных областях государства. В петровскую эпоху над этим вопросом задумываться не приходилось. Войны, рекрутские наборы и строительные затеи Петра снимали с насиженных мест колоссальное количество населения. Наряду с поморами, насильственно оторванными от родины, немало было, однако, и таких, которых захватил общий подъем, всюду, во всем дававший себя чувствовать при Петре. «Россия, — говорит В. Ключевский, — представлялась при Петре наблюдателю как бы одним заводом: повсюду извлекались из недр земных сокрытые дотоле сокровища, повсюду слышен был стук молотов и топоров; отовсюду текли туда ученые и всяких званий мастера с книгами, инструментами, машинами».⁴ В этот колоссальный завод шли

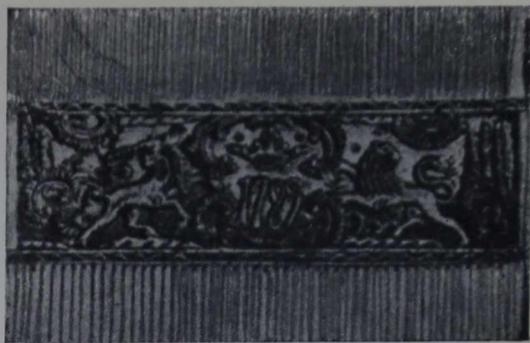
и поморы. Шли при Петре, шли и после Петра. Но только двое из них завоевали себе крупное имя в области науки и искусства — Михайло Ломоносов и Федот Шубной.

Гениальный русский ученый Ломоносов начатками грамоты своей обязан был отцу Федота Шубного. Сам небольшой грамотей, Иван Афанасьев сумел все-таки помочь пытливому Михайле одолеть грамоту и письмо. А когда «неумный» девятнадцатилетний Михайло в декабре 1730 г. собрался с обозом ехать в Москву, Иван Шубной снабдил своего выученика тремя рублями денег и китайчатый полукафтаньем.⁵ Видимо, мачеха, не любившая Михайлу, не очень-то таровато снарядила пасынка в путь-дорогу.

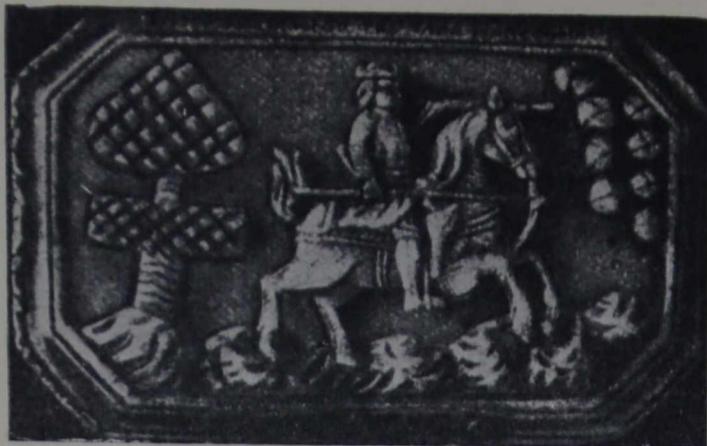
Федот Шубной родился десять лет спустя — в 1740 г.⁶ Как и Ломоносову, пришлось Федоту до девятнадцати лет пройти суровую трудовую школу помора. «Федот сызмала часто со старшими братьями Яковом и Козьмой ходил в родное Белое море на рыбную ловлю».⁷ Когда же исполнилось Федоту 19 лет, надумал и он, так же как и Михайло, отправиться с обозом рыбы в столицу, только не в Москву, а в Петербург. И тянула его не любознательность к явлениям природы, разбуженная в Михайле Севером, а страсть к искусству, тоже вскормленная особыми условиями поморского края.

Холмогоры издавна славились искусством в резьбе по кости. Оружейная палата не раз выписывала ко двору Алексея Михайловича холмогорских мастеров для выполнения царских заказов. Здесь, бок о бок с выходцами «Анбургские земли» (Гамбург) и других стран, изготовляли они затейливого узора ларцы, кубки, рога питьевые и охотничьи, тавлеи, шахматы, «саки» (шашки), посохи, порошницы, ароматники, чарки, флажки, гребни, указки, ухвертки... Спрос на эти изделия был большой. Кость была в моде. И не только среди бояр. Холмогорские мастера обслуживали и купечество и духовенство, церкви и монастыри. Для последних поставляли они резные иконы, панагии, кресты и предметы церковного обихода. Петр дал новый толчок развитию этого своеобразного кустарного промысла. Он наладил сбыт архангельских и холмогорских изделий на петербургский рынок.⁸ Вот почему и Федот Шубной, надумав ехать в столицу, остановился на Петербурге, а не на Москве. Насколько сам он был искусен в резьбе, ничего нельзя сказать. Ни одной достоверной работы его этого времени нам не известно. Но в Историческом музее в Москве хранится резанное из моржовой кости «Родословие» царствующего дома, с авторской подписью: «Резано сие родословие 1774 г. августа 15 дня холмогорской округи Куростровской волости Яковом Ивановичем Шубным». Эта работа показывает, что брат Федота, даже и не помышлявший о столице, о дальнейшей учебе, был законченным мастером-ремесленником. Надо полагать, вещи Федота значительно превосходили работы Якова.⁹ Толкнула Федота к выезду смерть отца. Порвалась семейная связь, и зимой 1759 г. Федот Шубной оказался в Санкт-Петербурге.¹⁰

Петербург для помора в то время не был совсем чужим городом. Еще при Петре указами от 1 февраля 1721 г. и 7 марта 1722 г. несколько сот архангельских



Гребень. Архангельская работа. 1789.



Крышка табакерки. Архангельская работа середины XVIII в.

Рубана, таких рыбных рядов было тогда в Петербурге несколько; главные помещались — «на мытном дворе», «на Адмиралтейской стороне вместе ж с мясным» и на Васильевском острове, где в 1748 г. «построился рыбный ряд на новом рынке, что против апостола Андрея». ¹²

Весьма возможно, что именно в рыбных рядах и сбывал Федот Шубной свои работы. Архангелогородский биограф его говорит, что изделия Шубного из кости и перламутра разбирались парасхват. ¹³ И сам Федот в одной из бумаг 1766 г. пишет, что по приезде в Санкт-Петербург «услуживал он своей работой в резбе на кости некоторым персонам...» ¹⁴ Так прожил он до 1761 г. А в этом году загадочно торопливо сменил Федот «свободную» художественную профессию на «придворную»: занял должность истопника при «дворе ее величества». Сам он видел в этом большую для себя удачу и приписывал ее «старанию» все тех же «некоторых персон». Пробыл он истопником, однако, недолго — всего три месяца.

«А того ж году в ноябре месяце, — рассказывает он сам, — по рекомендации оных персон обо мне его превосходительству г-ну генералу порутчику действительному камергеру и кавалеру Ивану Ивановичу Шувалову истребован я его ж превосходительством от придворной Е. И. В. конторы и определен в Императорскую Академию Художеств». ¹⁵

Кто были эти «высокие персоны», принявшие деятельное участие в судьбе юного помора? Биографы единодушно указывают на М. В. Ломоносова, но ни один из них не приводит источника, откуда почерпнуты эти сведения. Мысль о Ломоносове, естественно, напрашивается в первую очередь: и земляк-то он, и ученик отца Федота, да и китайчатое полукафтаные едва ли стерлось из памяти гениального самородка. К тому же Ломоносов и сам был художник-мозаичист. Всего лишь к 1757 г. закончил он постройку на правом берегу Мойки, близ Почтамтского моста, дома, специально предназначенного для мозаичной мастерской. И, наконец, Ломоносов, как свидетельствует биограф его, В. И. Ламанский, никогда не порывал связи со своими сородичами. Дважды в год приезжали поморы со своими товарами в Петер-

* Парадиз — франц. слово, означает «рай». Так называл Петр I свой любимый Петербург.



Ф. Шубной (?). М. В. Ломоносов (слоновая кость). ГИМ

бург и неизменно навещали своего великого земляка Михайлу Ломоносова. Наряду с деревенскими гостинцами — морошкой, рыбой — привозили они ему и разного рода предметы по его, Ломоносова, заданию — камни, растения, пробы воды и т. п.¹⁶ Ну, а кто же были другие «высокие персоны»? И почему не сразу сообщили они И. И. Шувалову о талантливом резчике? Ведь Шувалов, горячо увлеченный Академией Художеств, всего лишь в 1758 г. по его же настояниям открытой, охотно привлекал в нее всех, кто только обнаруживал художественные задатки.

Причина, повидимому, кроется в длительной болезни царицы, умершей в 1761 г. Шувалов, фаворит императрицы, из-за придворных интриг почти не отлучался из дворца, а срок паспорта Шубина истекал в 1761 г. Просрочка паспорта грозила сдачей в рекруты, ибо в связи с войной шел повсеместный набор. Укрыться от него можно было только либо в роли истопника при дворе, либо в качестве ученика академии. В ожидании момента, когда удастся переговорить

с Шуваловым, покровители Федота, повидимому, и устроили его на должность истопника. Этот трюк не прошел, однако, незамеченным. Сенат, правда с большим опозданием, уже в 1775 г. указом от 7 июля ребром поставил вопрос: «...как из доношения Архангелогородской губернской канцелярии видно, что означенный Шубной в 1761-м году определен был ко двору Е. И. В. истопником, то от придворной Е. В. конторы и потребовать сведения с каким основанием он будучи в подушном окладе ею принят в службу...»¹⁷

Как бы то ни было, «придворная» карьера Федота Шубина оборвалась в связи со следующей «промеморией»:

Промемория

Из Санкт петербургской Академии Художеств в придворную Ея Императорского Величества контору.

Находится при дворе Ея Императорского Величества истопник Федот Иванов, сын Шубной, который своей работой в резбе на кости и перламутре дает надежду, что со временем может быть искусным в своем художестве Мастером; Того ради Санкт петербургскою Академиею художеств заблагорассуждено послать в придворную контору промеморию и требовать, чтоб вышеозначенного истопника Шубного соблаговолено было от двора Ея Императорского Величества уволить, которой бы определясь в Академию художеств в содержание причислен был к прочим той Академии Учеником где надежно что он время не напрасно но с лучшим успехом в своем искусстве проводить может; о чем из Санкт петербургской Академии Художеств в придворную контору и сообщается августа 23 дня 1761-го года.

Куратор Иван Шувалов. 18

Ответной «промеморией» от 28 августа граф Сиверс сообщил, что ходатайство Академии удовлетворено.¹⁹ А с ноября 1761 г. Федот Шубной значится уже в списках учащихся Академии.²⁰ По порядку вступления он последний — шестьдесят седьмой. За ним, под № 68, имеется следующая запись: «Сверх оных содержится Петр Уродец».

Так началась новая полоса в жизни молодого помора. Она ознаменовалась и переменой его фамилии: Федот Шубной внесен был в списки учеников Академии под именем Федота Шубина.





Глава II

АКАДЕМИЧЕСКИЕ ГОДЫ

«В дни праздничные — трехаршинная черная шелковая лента в косу; в дни будние — тесемка».

(«Материалы по истории Академии
Художеств»)

Профессором скульптуры, в обучение к которому попал Шубин в Академии Художеств, был француз Николя Жилле (Nicolas Jillet) — «Жилет» или «Жилей», как произносили его фамилию русские. Он прибыл в Петербург в 1758 г. одним из первых среди приглашенных из Парижа профессоров, и тотчас же, совместно с петербургским старожилом, французом Де-Велли, приступил к налаживанию занятий с учениками. В основу своей системы преподавания положили они метод, выработанный Парижской Академией и пользовавшийся всеобщим признанием как наилучший. В первую очередь стали обучать совершенно неподготовленных учеников «начаткам» рисунка, т. е. засадили их за копирование с гравюр, используя для этой цели прекрасное собрание эстампов, переданное Академии ее «куратором» Ив. Ив. Шуваловым.¹ На следующий год приступили к организации «гипсового» класса.² И только после этих подготовительных занятий перешли, наконец, к работе с натуры.

Изучению обнаженной модели — *l'étude du modèle* — педагогическая система всех академий того времени придавала особо важное значение. Ко второй половине XVIII в. в Западной Европе оставались всего лишь две академии, не допускавшие в стенах своих обнаженной модели: Мадрид делал это в силу религиозного ригоризма, Милан — по рутинерству. Остальные же академии, вслед за Парижской, переживали период страстного увлечения «ну». «Le nu c'est le maître des maîtres», —* писал Бьянкони. А Рафаэль Менге на одном из обедов провозгласил тост за Николо́, натурщика в Капитолии, назвав его «своим учителем».³

* «Голая модель — учитель всех учителей».

Однако изучение «натуры» допускалось далеко не безоговорочно. Оно должно было протекать под непрерывным и неуклонным контролем «антиков» и «старых мастеров». Глава Парижской Академии маркиз де Мариньи в письмах к директору римского отделения профессору Натуару настойчиво повторял: «Самое важное и основное занятие пенсионеров — это копировать постоянно и неуклонно со старых мастеров». ⁴ Столь же настойчиво понуждал Мариньи и к рисованию с памятников греко-римской скульптуры. Художественная педагогика того времени учила видеть и передавать модель сквозь призму античности. В этом сказывалось увлечение классикой, все шире и шире развивавшееся во второй половине XVIII в. по Европе. Оно привело к лихорадочному строительству при академиях музеев гипсовых слепков с античной скульптуры. В Рим непрерывно поступали ходатайства о снятии муляжей. Натуар в 1752 г. сообщал маркизу де Мариньи: «Сейчас повсюду в Риме, в церквях и в дворцах, только и видишь, что муляров». ⁵

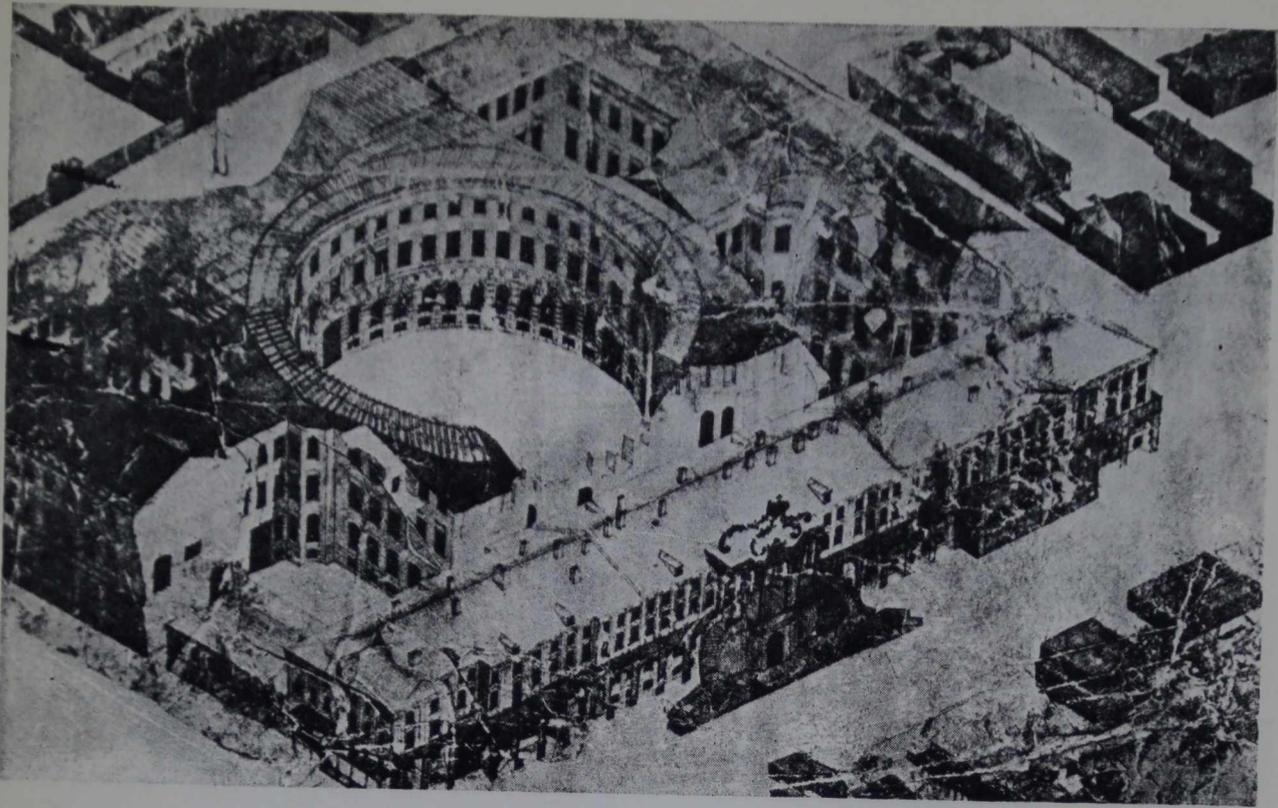
Задача столь настойчивого изучения антиков отчетливо сказалась в условиях установленной графом Кайлюсом при Парижской Академии премии за экспрессию: «...модель непременно должна быть молодая... при выборе модели надо всячески избегать женщин дурной нравственности, нищих и т. п., так как измененность внешнего облика и выражения лица несовместимы с изучением прекрасных форм, неотделимых от экспрессии...» ⁶ Работа над обнаженной моделью, как видно, отнюдь не должна была пробуждать интереса к неприкрытой правде. Назначение «пи» было как раз обратное. Пропущенное через фильтр античности, оно должно было «прикрыть» идеальными формами грубую неприглядность действительности. Кайлюс выражал пожелание, чтоб даже скелет, при штудировке его учащимися, ставился «в интересную позу, например, в позу умирающего гладиатора». ⁷ Оттого-то Дидро, восставшая против «манерности» в искусстве, утверждал, что манерность прививается и античностью.

Вот эту-то античную «манеру» восприятия модели и должен был прививать ученикам Академии Художеств Жилле.

«Я, конечно-б, — писал Шувалов, — не знающего человека на иждивение Е. И. В. для обучения учеников не выписал. Он (Жилле) — член французской Академии, был шесть лет в Италии и от тех академиков имеет аттестат». ⁸

А Италия в то время как раз и была рассадником классицизма. Здесь широко развернул свою фанатическую проповедь античности Винкельман, здесь действовал Рафаэль Менгс, сюда со всех концов стекалась художественная молодежь, чтоб на образцах греко-римской скульптуры постичь тайну «чистой» красоты. Жилле, однако, не вполне оправдал доверие к себе и Шувалова и своей alma mater — Парижской Академии. Он, правда, добросовестно ввел в практику Петербургской Академии систему, применявшуюся в Париже. К изучению натуры он подвел учащихся постепенно. Только в 1760 г. установили они с Де-Велли рисование с натуры. Подыскали натурщика ⁹ и одновременно пригласили врача — для преподавания курса анатомии. И лишь после такой подготовки перешел Жилле к лепке с натуры сперва круглой фигуры, а с 1762 г. и барельефов. ¹⁰

Сохранившиеся от этих годов классные ученические работы ¹¹ свидетельствуют не только об огромных успехах учащихся, но и о том, что Жилле сумел привить



Академия художеств в 70-х годах

своим ученикам способность видеть натуру идеализированной, видоизмененной в духе времени.¹² До нас, правда, не дошли программы первых учеников Жилле. Мы знаем их только по названиям. Но мы достаточно хорошо знаем, как, в каком духе, в каком стиле работал сам профессор Жилле, следовательно, можем судить о том, чему старались подражать ученики его. А Жилле, несмотря на то, что «был шесть лет в Италии», за 17 лет пребывания своего в России показал себя отнюдь не приверженцем нарождавшейся неоклассики, а ярко выраженным барочным мастером. Только бюст Екатерины II да вазы Павловского дворца напоминают о том, что автор их когда-то работал в Риме и создал статую «Парис», хранящуюся ныне в Лувре. А остальные дошедшие до нас произведения Жилле — бюсты и композиции — насыщены пафосом барокко.

Встречал ли Жилле до того, как в стенах Академии появился Шубин, какие-либо возражения со стороны учеников против своей системы идеализации природы, у нас никаких на то указаний нет. Вряд ли. Но с Шубиным у него на этой почве был ряд столкновений.

Надо, впрочем, оговориться: прямых документальных данных для такого утверждения у нас не имеется. Биографы Шубина (в том числе и исключительный знаток архивных материалов П. Петров) сообщают о борьбе француза-профессора с молодым помором как о факте неоспоримом, но не приводят источников, откуда почерпнули эти указания. А говорят они в общем вполне согласованно и довольно подробно. Так, анонимный автор статьи, помещенной в «Художеств. сокровища России»



Н. Б. Деланьер. Н. Жилле (масло). ГРМ

1902 г., пишет: «Жилле долго не мог примириться с неудержимо бьющимся в Шубине стремлением к реализму и даже некоторой грубости... вульгарности. Но талант Шубина был так велик, так сильна была в нем жажда правды в природе, что он до некоторой степени победил учителя и достиг даже того, что Жилле признал и одобрил и многие вне-академические работы Шубина, которые тот делал, еще будучи учеником, дома самостоятельно. Это были простые уличные и деревенские типы, частью вновь схватываемые, частью жившие по воспоминанию в душе художника. Жилле не только признал их, но великодушно приложил к некоторым из них руку, исправив их, по его мнению, недостатки». Все это очень правдоподобно. Так характеризуют годы учебы Шубина и другие его биографы. В общем, так приблизительно дело, очевидно, и обстояло. Однако при внимательном рассмотрении одно положение

из этой краткой характеристики вызывает возражение. На каком основании утверждает автор о склонности Шубина к грубости, вульгарности? Работ Шубина, относящихся к этому периоду, до нас не дошло. Что Шубин-помор, сын чернососного крестьянина, бывший истопник, показал себя позднее убежденным реалистом — это факт неоспоримый, но делать отсюда вывод о присущей будто бы ему на первых порах учебы склонности к грубости и вульгаризации все же нет оснований. Холмогорские мастера в поделках своих показали себя не грубыми варварами, а утонченными мастерами с изощренным, долгой культурой выработанным чутьем стиля. «Куншты», приходившие к ним с Запада, они видоизменяли, но в переделки свои вносили не грубость неумелого дикаря, а своеобразие самостоятельной, изысканной интерпретации, окрашенной тягой к реализму.

Глубоко ошибочно смотреть на Поморье — родину Шубина — как на забытую культурой варварскую тундру. Холмогоры (а селенье Денисовка, где провели свое детство и Ломоносов и Шубин, являлось заречным пригородом Холмогор) были в начале XVIII в. центром культурным. Для Северного края они выполняли ту же

роль, какую для Юга играл Киев. Ясно, что характеризовать работы выходца Поморского края Федота Шубина презрительными эпитетами «грубо, вульгарно» — ни в коем случае нельзя. Шубин — дитя не дикого, а высококультурного Севера, выдвинувшего, помимо таких гениальных самородков, как Ломоносов и Шубин, целый ряд исключительных даровитых деятелей. Таковы: В. В. Крестинин и А. И. Фомин, основавшие в 1759 г. первое в России частное историческое общество; таков П. И. Рычков, историк Оренбурга, плодовитый писатель по «натуральным» наукам. Все они были избраны членами-корреспондентами Академии Наук.¹³ А какой высоты, какого изящества и тонкости достигало в Холмогорах искусство резьбы по кости, можно судить по хранящемуся в Оружейной палате кубку, изображающему, как и работа Якова Шубного, «родословие»



Н. Жилле. Цесаревич Павел (бронза). ГРМ

и датированному тем же самым 1774 г. Кубок подписной. Автор его — помор Иван Дудин.¹⁴ Нет решительно никаких оснований предполагать, чтоб Федот Шубин, выдвинувшийся позже в ряды первоклассных скульпторов, был менее чуток, менее культурен, нежели его рядовые земляки.

Но, как бы то ни было, борьба между Шубиным и Жилле, действительно, шла. Борьба была, ее не могло не быть. Борьба эта имела под собой несравненно более серьезную почву, нежели случайные вкусовые расхождения Жилле и Шубина.

Жилле являлся выразителем вкусов и запросов той социальной среды, которая вызвала к бытию и самое Академию Художеств, т. е. придворно-помещичьей знати, требовавшей от искусства преобразования неприглядной прозы жизни в феерический праздник, насыщенный или величием и гармонической мощью, или изысканной негой утонченных наслаждений. А Шубин — дитя Севера, не знавшего крепостного права, талант, выдвинутый из самой гущи народной, как и его великий земляк — Ломоносов, — стремился средствами искусства найти ключ к уразумению окружающей действительности, к ее познанию. И когда маститый академик Жилле дарил Академию такими

напыщенно-барочными произведениями, как «Дидона, царица африканская, сидящая в отчаянном виде на зажженном костре, зря на Энея, изображенного на щиту в держащей его руке, в другой же держит обнаженный его меч», или «Геркулес, лежащий на костре дров, страдая рвет, ядом напоенную, на себе рубаху, ту, которая ему дана от Дежаниры супруги его», — трезвый Шубин оставался холоден: пламя мифологических костров до него не доходило. Он со своей стороны лепил «Валдайку с баранками», «Орешницу с орехами»... Очевидно, и его работы не были лишены художественных достоинств, иначе не попали бы они вместе с только что названными группами профессора в «Каталог разным гипсовым изображениям и эстампам продажным по данному дозволению от имп. Акад. трех знатнейших художеств у фактора в нижнем апартаменте оной академии». ¹⁵ Несомненно, что и для товарищей Шубина, таких же как и он выходцев из социальных низов, простые, жизненные темы, реально трактованные, были ближе и понятнее. Так, сын «дворцового Сарского села» скотника, Федор Гордеев, вылепил «Збитенщика с збитнем», вещь, тоже отмеченную в «Каталоге».

Борьба, видимо, развивалась не только вглубь, но росла и вширь. О размерах ее судить не представляется возможности, так как, кроме упомянутого «Каталога», не дошло до нас никаких данных о внеклассных ученических работах, «исполнявшихся единственно для учения, кроме тех, чрез которые экзаменованы бывають и получают награждения». Во всяком случае, внешне-обостренного характера борьба эта не носила. Жилле против простой природы, как объекта учебы, ничего не имел. Он и сам ставил ученикам своим, по примеру Парижской Академии, как природу петуха, овощи, постамент. ¹⁶ Но экспрессия для него, как и для графа Кайлюса, неотделима была от красивой формы, красивой условно, либо в духе барокко, либо в смысле близости к античности. Там, где Шубин, проявляя столь ярко выразившуюся позднее, основную черту своего дарования, искал силы характерности, подчеркивая только данной модели присущие черты, там Жилле выдвигал на первый план шаблон условной идеализации. В этой борьбе на сторону Жилле становилась не только вся им же введенная система художественного обучения в Академии Художеств, но и общая тенденция правящего класса, настойчиво выдвигавшего на первый план показную сторону — «трехаршинную черную шелковую ленту в косу», которой щеголяли ученики Академии в праздничные дни, и с презрительным высокомерием относившегося к прозе жизни, к замызанной «тесемке повседневности». ¹⁷

Перевес был явно на стороне Жилле. Это значительно умеряло остроту внешних проявлений борьбы. Мирному исходу столкновений, несомненно, способствовало и то, что Шубин жадно рвался к просвещению, что и в учебе был столь же настойчив, как и в своем художественном credo. Уже в 1762 г. августа 19-го дня при публичном экзамене присуждена была ему шпага. ¹⁸ В 1763 г. удостоился он следующего награждения. 30 июня с обычной помпой, с предварительным оповещением в газетах, состоялись «публичное собрание Академии» и «генеральный экзамен»: Академия «посвящала усердных своих желаний плоды Августейшей своей Покровительнице, истинныя Матери отечества». ¹⁹ В числе авторов, «посвящавших усердных своих желаний плоды», был и Федот Шубин. Его «плод» выразился в «рисунке с природы», за каковой и был он «удостоен награждения меншою серебряною

медалью». ²⁰ Для исполнения этого рисунка «июня месяца в третьей неделе в натурном классе становлен был групп в труднейшей позитуре». ²¹



Крышка табакерки. Архангельская работа второй половины XVIII в.

В мае следующего, 1764 г., когда в связи с учреждением при Академии «воспитательного училища» произведен был всему составу старых учеников поверочный пересмотр, удостоился Шубин отзыва: «хороших успехов и поведения». ²² В 1765 г. получил он первую серебряную медаль за рисунок с натуры. ²³ А в 1766 г. на Публичном собрании 10 июня присуждено ему за программу «убийство Оскольда и Диры» первое награждение — золотая медаль». ²⁴

Радость по поводу столь блестящего окончания курса была, однако, омрачена для Шубина письмами, полученными из дому от братьев. 30 сентября подал он в Академию «покорное прошение», в котором писал:

«А ныне уведомился я чрез письма братьев моих вышеупомянутой Куроостровской волости крестьян Якова и Козмы Шубиных, что я еще в той архангелогородской губернии из подушного окладу и поныне не выключен; к тому ж оным братьям моим от той губернии не дается и годовых пашпортов по той притчине, если б я из подушного окладу был выключен и зачтен за них в рекрутский набор, то ныне от того были свободны и могли пользоваться по данным от той губернии пашпортам вольностью и жить в оных росейских городах где пожелают для лучшей их выгоды.

Того ради И. А. Х. покорно прошу чтоб соблаговолила как о выключке меня из подушного окладу, так и о зачете за вышеупомянутых братьев моих в будущий набор в рекруты в архангельскую губернскую канцелярию сообщить». ²⁵

Завязалась переписка с Архангелогородской губернской канцелярией, и 7 апреля 1767 г. последняя довела до сведения Академии, что дело о Федоте Иванове сыне Шубном, как о «состоящем в бегах», передано ею на рассмотрение Правительствующего Сената. ²⁶

А месяц спустя, 7 мая 1767 г., в бегах состоящий Федот Шубной под фамилией Шубин становится в центре внимания и забот всей Академии. В четырехмесячном собрании членов Академии объявлен он пенсионером Академии, и господином-директором дана ему шнага, в силу чего и выдан был ему следующий аттестат:

«Санкт Петербургская Императорская Академия трех знатнейших художеств.

Сим засвидетельствованием господина художника Федота Иванова сына Шубина, обучавшегося в академии с тысяча седм сот шестьдесят первого года в скульптурном статуином художестве за его хорошие успехи, и за особливо признанное в нем добронравие, честное и похвальное поведение, общим собрания согласием, удосто-



вает пользоваться с потомками в вечные роды, тем правом и преимуществом, которые от всемилостивейшей Монархини и привилегии академической таковым пожалованы... Дано в Санкт-Петербурге Июня двадесять осмого дня в лето от Рождества Христова, тысяща семь сот шестьдесят седьмое». ²⁷

А «Привилегия» гласила: «Всех наших подданных... когда по засвидетельствованию от Собрания (Академии) получат в том аттестат, всемилостивейше жалуем и утверждаем с их детьми и потомками в вечные роды быть совершенно свободными и вольными» ²⁸.

Так попал Шубин-Шубной в двойственное положение: как Шубин был он «в вечные роды свободный и вольный», а как Шубной ждал решения Сената, как быть с ним, «в бегах состоящим».

Но Академию мало заботил вопрос о раздвоении личности одного из ее лауреатов. Она поглощена была хлопотами об отправке его за границу вместе с другими пенсионерами — архитектором Иваном Ивановым и живописцем Петром Гриневым.

Были заготовлены «сертификаты» для пенсионеров. ²⁹ Секретарь Академии Салтыков составил рекомендательные письма к двум королевским академиям, к князю Д. Голицыну, жившему в Париже, к Деладив Дежюли ³⁰ и к Дидро и озаботился оформлением дипломов — почетного члена для кн. Голицына, почетного вольного общника — для Дидро; посланы были бумаги к комиссионерам о выплате пенсионерам жалованья, отдано распоряжение факторской произвести подсчет причитающихся пенсионерам сумм. ³¹

Все обсудив, все предусмотрев, пригласила Академия представителя портовой таможни «досмотреть и учинить свободный пропуск» на дипломы князю Голицыну и господину Дидро, «которые (дипломы) оба защиты в клеенке и меншою академическою печатью запечатаны. Там же для нужд помянутых пенсионеров один сундук с старым платьем, бельем и книгами, и при каждом по одной постеле, при оных же имеется три медали золотые академические весом по семнадцать золотников, две серебряные малые, двое часов серебряных, две пары пряжек башмачных, две пары шлифных и одна галстужная, серебряные два кольца, золотых червонцев голландских до двух сот тридцати». ³²

Все было готово. Получены были и паспорта:

«Божиею милостью мы Екатерина вторая
Императрица и Самодержица Всероссийская
и протчая и протчая и протчая

Объявляем через сие всем и каждому, кому о том ведать надлежит, что Показатель сего Наш поданный Федот Иванов сын Шубин отправлен из России для наук морем во Францию и Италию. Того ради Мы всех высоких областей дружелюбно просим, и от каждого по состоянию чина и достоинства, кому сие представится, приятно желаем Нашим же воинским и гражданским управителям всемилостивейше повелеваем дабы означенного Федота Шубина не токмо свободно и без задержания везде пропускать но и всякое благоволение и вспоможение показывать велели. За что мы каждым высоким областям взаимно в таковых случаях воздавать обещаем. Наши же поданные оное наше повеление да исполнят во свидетельство того дан сей паспорт с приложением нашей государственной печати — в санктпетербурге майя 18-го дня 1767-го года.

Ея Импер. Величества всемилостивейшей государыни моей учрежденный генерал аншеф, сенатор и ординов святого апостола Андрея и Александра кавалер Иван Глебов». ³³

По Е. И. В. приказу на подлинном приложена большая печать на красном воску подбумагою.

Так «учрежденный генерал аншеф» от имени императрицы «приятно желал и повелевал» дабы «состоящего в бегах черносошного крестьянина Федота Иванова сына Шубного» «свободно и без задержания везде пропускали».

Однако, раньше чем выехать, должны были пенсионеры выслушать от Академии напутствие. Шубину и спутникам его оно дано было изустно. Для последующих же групп его изложили уже и письменно в форме «инструкции», составленной на французском языке:

«Путешествия не с тем совершаются, милостивые государи, чтоб менять места и видеть города и села; но чтобы просвещаться, чтоб познавать законы, обычаи и нравы различных обитателей земли, чтоб осваивать их знания, чтоб формировать себя, следуя их вкусу в художественной практике, чтоб усвоить в конце концов то, что есть у них хорошего во всех родах, отбрасывая то, что есть в них дурного...

...Подражайте пчелкам, которые разлетаются по полям и садам в поисках цветов для извлечения из них квинт-эссенции и которые возвращаются нагруженные этой драгоценной добычей, чтобы бережно сложить ее в свои улья. Вот каковы должны быть цель ваша и поведение ваше в путешествиях, которые собираетесь вы предпринять на средства Академии, вас воспитавшей». ³⁴

23 мая снабженные паспортами, письмами, медалями, наставлениями и башмачными пряжками вылетели три «пчелки» из материнского академического улья в поисках «квинт-эссенции» западного искусства.





Глава III

ПАРИЖ

ОБУЧЕНИЕ У ПИГАЛЯ

«Париж — в рассуждении всего наивеликолепной и славной город в Европе».

(«Журнал путешествия» Н. А. Демидова)

После 48 дней пути — 24 дня морем и 24 сушей — прибыл, наконец, Федот Шубин вместе с товарищами своими в Париж. Это было «июля 12 по нашему счислению, по французскому же 23 июля». И на другой же день все они «поехали к его сиятельству к князю Дмитрию Алексеевичу Голицыну»,¹ как того требовала суровая школа благопристойности, пройденная пенсионерами в Академии и подкрепленная наставлениями «Инструкции». Одним из основных требований этой школы было выражение чувства признательности к начальствующим лицам и чувства глубочайшей почтительности к «высшим особам». «Да будете вы несчастны и вместе с тем презренны, — наставляла «Инструкция», — если не сохраните до последнего вздоха вашего память о неоцененных благодеяниях августейшей повелительницы, основательницы Академии, если утратите вы воспоминание о бдениях и невероятных трудах предпринятых ради вас почтенным главою учреждения...» и т. д. по нисходящим ступеням. «Какая добродетель может, в самом деле, удержаться и даже проникнуть в сердце, чуждое признательности...» — патетически восклицает «Инструкция». И тут же дает практические указания:

«Когда приедете, сейчас же являйтесь к особам, к которым вы будете направлены, а особливо к их сиятельствам, господам министрам ее величества, в случае, если таковые будут в городе, где вам надлежит остановиться».²

Вот почему питомцы Академии не решались никаких шагов предпринимать, не повидав предварительно князя Голицына.

«...Неполуча его сиятельства дома, он был в комбиене с французским королем секретарь же его нас обнадежил что на будущей неделе Его сиятельство непре-

менно будут. И не смея прежде его сиятельства ийти к господину дидроту (Дидро) принуждены были дожидаться». ³

Князь Дмитрий Алексеевич Голицын с 1754 г. состоял полномочным министром при Версальском дворе. Он неоднократно исполнял разного рода поручения Екатерины II, касавшиеся приобретения художественных произведений. Он же явился посредником в переговорах с Фальконэ относительно исполнения памятника Петру Первому. «Очаровательная любезность князя», — писал Дидро Бецкому в 1765 г., — «совсем покорила моего Фальконэ». ⁴ Естественно, что Голицыну поручала пенсионеров своих и Академия Художеств.

«А 19 июля воиной день его сиятельство приехал. Мыж пришедши иподали писма потом поднеся диплом были отего сиятельства приветствованы милостиво в которой обещался содержать в своем покровительстве истаратся облагосостоянии нашем ивтож время изволил послать лакея просить господина дидрота чтоб кнему приехал. Аснами между тем изволил разговаривать. Ичитал нам свои сочинения вкоторых описывая о художестве от куда начало свое имеют икак продветали и от чего пришли вупадок некоторые и какое средство квостановлению в прежнее состояние привести можно... Всеи время приехал игосподин дидрот где такожде поподании писма поднесли диплом. Господин же дидрот был сему рад и благодаря академию. Такожде и нас обещаая всякое прилагать старание вовсяких случаях». ⁵

Дидро давно уже состоял в переписке с Екатериной II и с президентом Академии Бецким. Статьи Дидро, посвященные «Салонам» (парижским выставкам), завоевали ему прочную репутацию знатока искусства и передового критика. Письмо, адресованное ему Академией, касалось всех трех пенсионеров:

«М. Г. Импер. Акад. Художеств слишком глубоко убеждена в том действительном интересе, с которым относитесь вы ко всему, что может содействовать ее успехам и ее развитию, чтоб не колеблясь рекомендовать вам учеников, коим поручено вручить вам настоящее письмо». ⁶

А среди писем к князю Голицыну было и специально касавшееся Федота Шубина.

«М. Г. — Разрешите мне рекомендовать вашему сиятельству г-на Шубина, который будет иметь честь вручить вам это письмо: он ученик Импер. Акад. Художеств этого города и отдался с успехом скульптуре. Наклонности, талант и вкус его заставили всех членов надеяться, что он может усовершенствоваться в чужих краях. Они не решились бы однако отправить его в путешествие, еслиб его поведение и его хороший нрав, испытанные в течение долгого времени, не были его гарантией...» ⁷

Голицын очень внимательно отнесся к молодым художникам. Из-за каникул не мог он сразу повидать профессоров, к которым намерен был рекомендовать в обучение своих соотечественников, и, поджидая приезда их, отложил даже свою поездку, «ибо он имел нужду и намерен был ехать в комбиень». ⁸ За время путешествия пенсионеры совсем «поиздержались», и Голицын ссудил их деньгами.

Тем временем пенсионеры принуждены были аккуратно наведываться к князю. «Каждое воскресенье и праздник ходим на поклон для изъявления нашего достождного почтения», — ⁹ рапортовали они Академии, давая тем знать, что строго следовали пунктам «Инструкции».

В ожидании начала занятий пенсионеры осматривали город. «Почти неоставили,— пишут они в рапорте от 12 августа, —ниединого знатного места, где бы не были, как то в церквах, в Тюльери, в королевских палатах, в Люксембурхе». Большое содействие оказали им земляки, оказавшиеся в Париже: «живописец г. Фирсов и корабельной мастер г. Портнов. Потому что они давно уже живут в Париже, так более и знают. Нам же великие благодетели». Определился и круг их знакомств: «доктор г. Митрофанов да секретарь его сиятельства и камердинер Ивана Иваныча Шувалова г. Ларков... а о протчих не упоминаю, хотя их и много около 15 человек. Но токмо близкого знакомства сними не имеем. А всех российских около 42 человек». ¹⁰

Либеральный князь Голицын принимал «свободных художников», как равных: «На другой же день (по приезде в Париж. — *С. И.*),—рассказывают пенсионеры,— были званы обедать к его сиятельству и имели великолепный стол, где кушали с его сиятельством и имногими благородными российскими господами апосле стола изволил снами разговаривать; спрашивал, что согласныли и имеем ли охоту учиться у тех профессоров о которых нам представлял. Мыж оными были довольны иблагодаря Его сиятельству застоль великую милость исиисходительство». ¹¹

Наконец, 9 августа, «его сиятельство послал г. Шубина списмом и провожатым к господину Пигалю, профессору скульптуры; а с гос. Гриневым сам поехал к господину Криозу (Грёзу. — *С. И.*)...» ¹² Учебные занятия пенсионеров начинают налаживаться. «С 31-го июля (по парижскому счету 11 августа. — *С. И.*) г. Шубин лепит фигуру милиона декротона (Милонна Кротонского. — *С. И.*) с оригинала господина Фалконе, который подобную академию имеет. А г. Гринев начал рисовать с головок оригинальных господина Криоза».

Когда съехались в город члены Парижской Академии, пенсионеры вручили секретарю Академии письмо от своей alma mater. Оно было заслушано в заседании Королевской Академии 5 сентября, причем одобрен был и ответ на него, составленный секретарем. ¹³ Русским пенсионерам оказано было должное внимание. Как видно из рапорта от 23 октября, Гриневу и Шубину «дозволено ходить в натурный класс и рисовать с модели входя после получивших медали ивтеж самые двери вкоторые оные медалисты впускаемы бывають, а протчие уже после их и в другие двери пускаются а что до протчих учеников касается то всегда многие занеймением места домой нерисовавши уходят». ¹⁴

Вслед за первой партией пенсионеров в то же лето приехала в Париж и вторая— в составе Семена Щедрина — живописца, Федора Гордеева — скульптора, Ивана Мерцалова — гравера и Алексея Иванова — архитектора. Они тоже привезли с собой рекомендательные письма и к высоким покровителям и к королевским академиям. Заслушав обращение петербургских коллег с просьбой оказать покровительство ее ученикам, собрание Королевской Академии в заседании 7 ноября постановило: «Пусть эти ученики сделают в школе опыты своих талантов, на основании коих собрание будет судить, что сможет оно для них сделать». ¹⁵

А в отчете о заседании Королевской Академии от 5 декабря читаем:

«Приглашение русских учеников. — Относительно двух учеников рекомендованных Академии членами Импер. СПб. Академии в виду выполнения ими

пробы, потребованной от них Собранием, постановлено, что они будут допускаться в школу после тех, кто получил медали. Они называются Федор Гардеев и Федор Шубин, оба — скульпторы». ¹⁶

Под именем Федора значился Федот Шубин и в прочих списках Парижской Академии. Федором именуют его и многие русские исследователи. ¹⁷

Все входит постепенно в рабочее русло. Под руководством Пигаля Шубин «лепит одну неделю с натуры, вдругую копирует ипоокончании прежней фигуры начальные лепить с древнего торза». Приходит он в школу в 7-м часу и остается там до 4-го часу. А потом идут они с Гриневым в натурный класс. «Профессора же — и г. Пигаль и Криоз — ничего с них не берут», а «селят более стараться делать снатуры».

Неподалеку от места жительства Шубина производились в то время работы по отливке из бронзы медных фигур к статуе Людовика XV. Шубин использует этот случай для ознакомления с техникой литья. По его просьбе архитектор Иванов делает ему план и обмеры плавильных горнов, подземных ходов и пр. ¹⁸

Период первых впечатлений от Парижа, «наивеликолепного и славного города в Европе», ¹⁹ когда «пчелки» Санктпетербургской Академии Художеств смотрели на Париж глазами туристов, — закончился.

Париж обратился к ним своей будничной, деловой стороной, стал местом напряженной учебы.

* * *

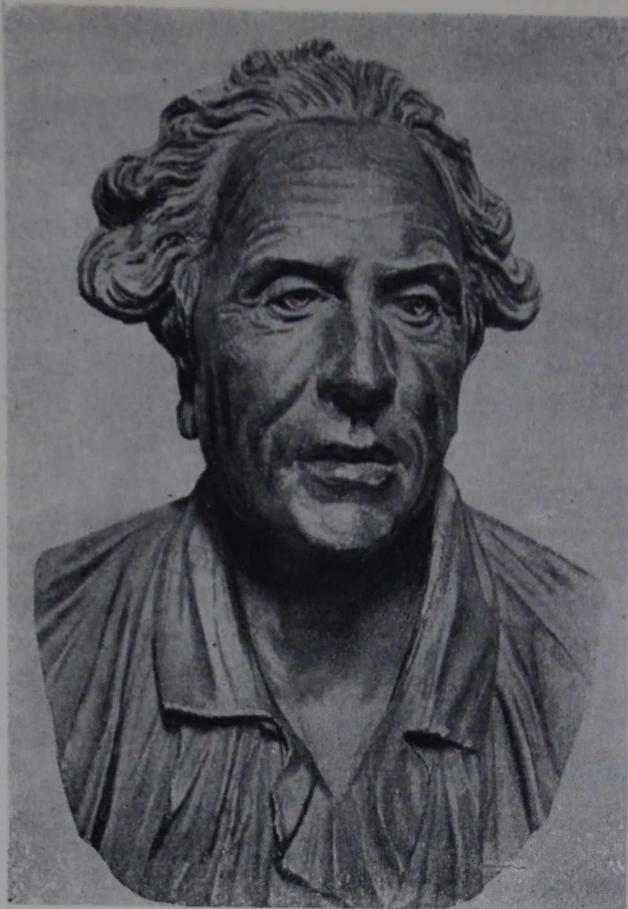
«Imitez les abeilles...»

«Подражайте пчелкам...»

(«Из Инструкции Академии Художеств»)

«А я окончивши меркурия учитель мой не находит за нужное мне более копировать с гипсов и советует делать с эстампов славных мастеров как то Пуссена, Сфиора, Рафаела, ипр... эскисами в барельев говоря: что сие нужно и полезно как для положения места, так платия и видов; следуя оному поутру делаю сии барельевы а после полудня рисую с древних гипсов, которые имеются у моего профессора композирую также в каждую неделю один эскис поприказу моего учителя; хожу всякой день во академию, иногда леплю а иногда рисую с натуры, делаю также круглые и в барельев портреты под смотрением моего учителя...» ²⁰

В этом рапорте Шубина от 9 ноября 1768 г. обрисована вся несложная система преподавания, практиковавшаяся Парижской Академией как по отношению к своим ученикам, так и по отношению к русским пенсионерам. Она сводилась к двум основным пунктам: работа с натуры и копирование старых мастеров, в первую очередь антиков, как путь к постижению идеально-прекрасного. Гипсами, слепками с античной скульптуры, Парижская Академия, благодаря своему отделению в Риме, была богата не в пример прочим. Не было у нее недостатка и в картинах, эстампах. Рейнольдс недаром в числе прочих преимуществ Академии в деле обучения художеству подчеркивал наличие у них «собраний великих образцов искусства», позволяющих «сразу постичь идею совершенства — результат опыта, веками накопленного». Программа эта к шестидесятым годам XVIII столетия отстоялась прочно.



Ж.-Б. Пигаль. Автопортрет

Еще в 1752 г. ученики отказывались копировать антики. Дух рококо, влияние Буше, яркого выразителя устремлений эпохи Людовика XV, были настолько властны, захватывающи, что строгие, спокойные формы греческих статуй казались мертвенно-холодными в сопоставлении с той искрящейся жизнерадостностью, которую насыщены были персонажи Буше. А к 1760 г. наплыв желающих был так велик, что в залы антиков стали допускать только наиболее способных.²¹ Очевидно, в недрах французского общества и в художественных взглядах Парижской Академии совершался какой-то перелом.

Шубин с товарищами, благодаря покровительству князя Голицына, попали как раз в самую гущу борьбы, развертывавшейся около вопросов искусства. Голицын открыл им доступ не только к памятникам искусства, но и к наиболее крупным и влиятельным художникам и критикам того времени. Обласканные ими пенсионеры были вне себя

от восторга. «...Еще к сему доношу как мы сей нацией любимы но не ведаю все ли так иностранные что всякой старается показать нам свое благодеяние...»²² — рапортовал Шубин с товарищами. «Маия 9 числа, — повествуют они, — поехавши в версалию с г. Дюмонтом (профессором архитектора Иванова) и там имели честь быть у г. Габриеля, первого королевского архитектора, и ему рекомендованы, который благосклонно принявши приказал г. Потеню архитектору провождать нас во все места для показания...» «А чрез г. Суфлюта адресованы были к инспекторам шпалерной мануфактуры, чтобы они показанием как работают нас удовлетворяли как в гобелене, так и в савояри также его именем во многие места имеем свободный вход потому, что он нам позволяет».²³

Не менее предупредительны были к ним и профессора. Работает Шубин под смотрением г. Пигалья, «а платы г. Пигаль не требует».²⁴ Вьен, к которому от Грёза перешел Гринев, оказывает гостеприимство, содействует при выборе мест, «позволил ходить в его дом».²⁵ «Г. Буше тоже позволил ходить к себе по рекомендации его сиятельства». «Конференц-секретарь господин Кошен также имеет отверстые двери притом и к нашим мастерам ходить позволение имеем». «И от господина дидрота благоволение имеем ходить к нему. И от него пользуемся благоразумными наставлениями».²⁶

«Господин Буше позволил ходить к себе». Его мастерская, действительно, была всегда открыта для молодежи. Истое дитя богемы, Буше, вздымаясь на крайние

высоты почестей и преклонения, никогда не изменял себе: был прост, искренен, доступен. Пиэтет, с которым относилась молодежь к Буше, несомненно, передавался и русским пенсионерам.

Но это было влияние, так сказать, стороннее, внешкольное. Что же касается непосредственно школы, учебы, то тут господствовали совершенно иные воздействия. Еще Лосенко писал в 1763 г., что в Париже «славнее всех» школа Вьена,²⁷ о картинах которого Дидро в «Салоне» 1763 г. дал такой отзыв: «Как все это пахнет античной манерой». Эта «античная манера» делала Вьена особенно близким к академической группе де Мариньи — Кошен. Не менее, чем Вьен, близок был этой группе и Пигаль. Статуэтка «Меркурий», сразу же выдвинувшая Пигалья в первый ряд французских скульпторов, внешним оформлением своим говорила об античности — строгость формы, простота композиции, — а вместе с тем носила в себе и ясно выраженные черты эпохи культа «le joli».



Ж.-Б. Пигаль. Меркурий (мрамор)

Идейные расхождения в художественных кругах Парижа, столь гостеприимно встретивших русских пенсионеров, были весьма-таки резки. Мы вправе были бы ожидать, что Шубин, еще на академической скамье вступивший в бой с «маньеризмом» Жилле, упорно отстаивавший позиции последовательного реализма, безоговорочно пойдет по пути Дидро, что у него рано или поздно должен произойти разрыв со «стилизатором» Пигалем. А между тем ничего подобного не произошло. О перемене руководителя Шубин и не подумал. Выбором своим остался очень доволен. Чем объяснить это?

Недоумение это рассеивается при более близком ознакомлении с характером творчества Пигалья. Пигаль — не только автор «Меркурия», «Венеры», как нельзя более по вкусу пришедшихся неоклассикам и Людовику XV²⁸: Пигаль вместе с тем и автор ряда бюстов, реалистически трактованных. Очень показателен в этом отношении его «автопортрет». Трудно даже верится, чтоб этот дышащий правдой непосредственного восприятия кусок самой природы был создан размеренным, изящным мастером, лучшим стилизатором конца XVIII в. А между тем совершенно в том же реалистическом плане выполнены Пигалем и бюст Феррейна и бюст герцога Саксонского. Не следует забывать и того, что Пигаль был первым скульптором, дерзнувшим поставить на пьедестале памятника королю Людовику XV в Реймсе, вместо условной аллегорической фигуры «гения торговли», реалистически исполненного «рабочего».

Как совершенно правильно отмечает Рошблав, стилизатор сочетался в Пигале «со столь настойчивой приверженностью к правде, что еще вопрос, не брал ли в Пигале реалист верх над стилистом». ²⁹

Вот эта-то тяга Пигаля к правде в передаче природы и привлекала Шубина. На этой почве установилось между ними взаимное понимание. К тому же Пигаль, как это видно из шубинских рапортов, настойчиво понуждал его «делать круглые и в барельев портреты», понуждал «стараться более делать с природы». ³⁰ Это подтверждает и вдова Шубина. В прошении, поданном в 1805 г., она указывает, что в Париже Шубин «между учением делал многие бюсты и медалионы и скопил 90 луидоров». ³¹ П. Петров сообщает даже, будто одна из этих работ — медальон доктора Самойловича — была на парижской выставке. ³²

Но помимо широкого понимания портретного жанра Шубин учился у Пигаля и умению доводить свои вещи до полной законченности и умению облекать их в предельно изысканную форму.

Надо полагать рвению, с которым относился Шубин к урокам и наставлениям своего профессора, не в малой степени содействовал и Фирсов, тот самый художник, которого застали пенсионеры в Париже и которого в рапортах своих называли они «великим благодетелем».

Фирсов прибыл в Париж в 1755 г. и первое время, судя по картине его в Третьяковской галерее «Мальчик-живописец», находился под сильным влиянием Шардена, а затем, как видно из «Liste alphabétique» ³³ учеников Парижской Академии, перешел он к Вьену. Несомненно, Фирсов, сам сочетавший любовь к шарденовской интимной повседневности со стремлением к античной простоте и ясности, в том же духе наставлял и своего компатриота.

Но решающее значение имели, надо полагать, все же Дидро и Пигаль. Работы Шубина являются как бы практической реализацией «благоразумных наставлений» Дидро по поводу античности: «Мне кажется антиков надо изучать, чтоб научиться видеть природу. Кто пренебрегает античностью ради природы, рискует остаться навсегда мелким, слабым и жалким в рисунке, в характере, драпировках и экспрессии; тот же, кто будет небрежно относиться к природе ради античности, рискует стать холодным, безжизненным, лишенным тех скрытых, глубоких постижений, которые можно уловить только в природе...» ³⁴

На Шубина, уже осознавшего свое тяготение к портрету, эти «благоразумные наставления» не могли не оказывать глубокого впечатления. И в бытность в Париже и позднее, работая в Риме, стремился он перенять от мастеров античности умение «видеть природу». Все последующее самостоятельное творчество Шубина тем главным образом и выделяется среди современных ему мастеров, что в портретах его, с одной стороны, не было и намека на узость натуралиста, не умеющего подняться над безразличным копированием модели, а с другой — не было и пренебрежения к реальности во имя чистоты абстрактной формы. Бюсты Шубина подкупали и сейчас подкупают широтой своей реалистической трактовки. Автор их зорко видел все, что было жизненно-характерного в позировавшей ему модели. Но одновременно с индивидуальными, только данной модели присущими, особенностями, наряду с мелкими отличительными признаками, разного рода складками, ямочками и т. п., видел

он и все своеобразие построения модели, форму, в которую замкнуты были голова, грудь, торс «Безбородко», «Екатерины», «Шереметева»... И, следуя урокам «антиков», всегда и неизменно ставил он во главу угла широкое понимание формы, лишь в меру необходимости, поскольку подсказывало чутье, на старых мастерах воспитанное, подчеркивая те или другие особо характерные детали. Так усвоил он себе наставление Дидро учиться у античности «voir la nature» (видеть натуру).³⁵

Уже в Париже Шубин осознал себя портретистом. Портрету учился он настойчиво. Непосредственно учился, разумеется, у Пигаля. Но не малым стимулом служило для него и то отношение, тот взгляд на значение портретного жанра, который развивал Дидро. «В живописи — портрет, как и бюст в скульптуре, — учил Дидро, — одна из основ искусства... Пьер, известный живописец, — иллюстрировал Дидро свое положение, — сказал как-то: Знаете, почему мы, исторические живописцы, не пишем портретов? Потому что это слишком трудно».³⁶

Дидро вообще оказал на профессиональное и идеологическое оформление Шубина большое влияние. Благодаря Дидро сумел Шубин найти правильный путь в использовании уроков трех боровшихся между собою направлений французского искусства.

Среди напряженных занятий, среди массы новых впечатлений от соприкосновения с приподнятой общественной и художественной атмосферой Парижа незаметно истек срок пребывания пенсионеров в Париже. 2 июня 1769 г. пришло распоряжение Академии, «чтоб для продолжения учений своих ехали они в Рим». Хоть и предвидели это пенсионеры, все же приказ Академии поразил их. Не хотелось уезжать, не хотелось бросать учебы. За содействием обратились они к своим покровителям, мечтая продлить еще хоть на несколько месяцев так хорошо было наладившиеся занятия у парижских профессоров. 12 июня Дидро послал к секретарю Петербургской Академии следующее письмо:

«М. Г. Сообщаю вам о настоящих преподавателях и учениках. Ученики просят, чтоб срок пребывания их в мастерских Парижа был продлен. Руководители уверяют меня, что просьба их правильна: Вы сами понимаете, что чем сильнее будут они к моменту прибытия в Италию, тем легче будет им использовать это второе путешествие. Я взял на себя сделать это указание и г-ну генералу Бецкому. Горесть, которую испытывают эти ребята из-за того, что их отрывают от руководителей их, как раз когда они почувствовали себя в силах воспользоваться их уроками, как нельзя более естественна. Смею заверить вас, что это единственный мотив их. Их поведение все то же, т. е. хорошее; они попрежнему примерны. Соболагодолите же, м. г., вступить за их интересы».³⁷

Шубин не удовольствовался этим. Еще до получения от Академии распоряжения о выезде в Рим, он послал с okazji письмо лично от себя к тому же секретарю Академии Салтыкову, с просьбой продлить срок пенсионерства, т. е. срок пребывания в Париже.

«М. Г. Имею честь направить к вам настоящее письмо, используя обратную поездку лица, которое вам его передаст; прошу вас о снисхождении за то, что я запоздал поблагодарить вас за хороший прием, оказанный г. Кошеном в связи с переданным мною ему письмом вашим, а это обеспечило мне его покровительство

и возможность от времени до времени прибегать к нему. Надеюсь, вы соизволите оказать ваше покровительство и предоставите мне продолжение срока, чтобы извлечь больше плодов из моих занятий, моя надежда покоится всецело на вашем благожелательстве и на обещаниях, которыми вам угодно было по доброте вашей меня обнадежить...

Имею честь быть м. г. с глубоким уважением вашим почтительным и покорным слугою *Шубин*». ³⁸

Почему так настойчиво добивался Шубин, не в пример прочим товарищам своим, оставления в Париже? Сказалась ли в этом только врожденная энергия его («он был силен, красив собой, неутомим и любознателен», — сообщают «Архангелогородские Губернские ведомости» ³⁹) или были у него и иные причины? Думается, не обошлось и тут без влияния «благоразумных наставлений» Дидро: «Манерность исходит... и от античности». Рим внушал страх. Ехать туда — значит окунуться в атмосферу страстного фанатического увлечения памятниками великого прошлого. А Шубина влекла к себе современность. В нем живы были уроки Дидро: «... Кто будет небрежно относиться к натуре, ради античности, рискует стать холодным, безжизненным...» К чему же покидать Париж, где так хорошо наладились занятия, где штудировка природы идет рука об руку с усвоением умения широко в духе античности «voir la nature»?

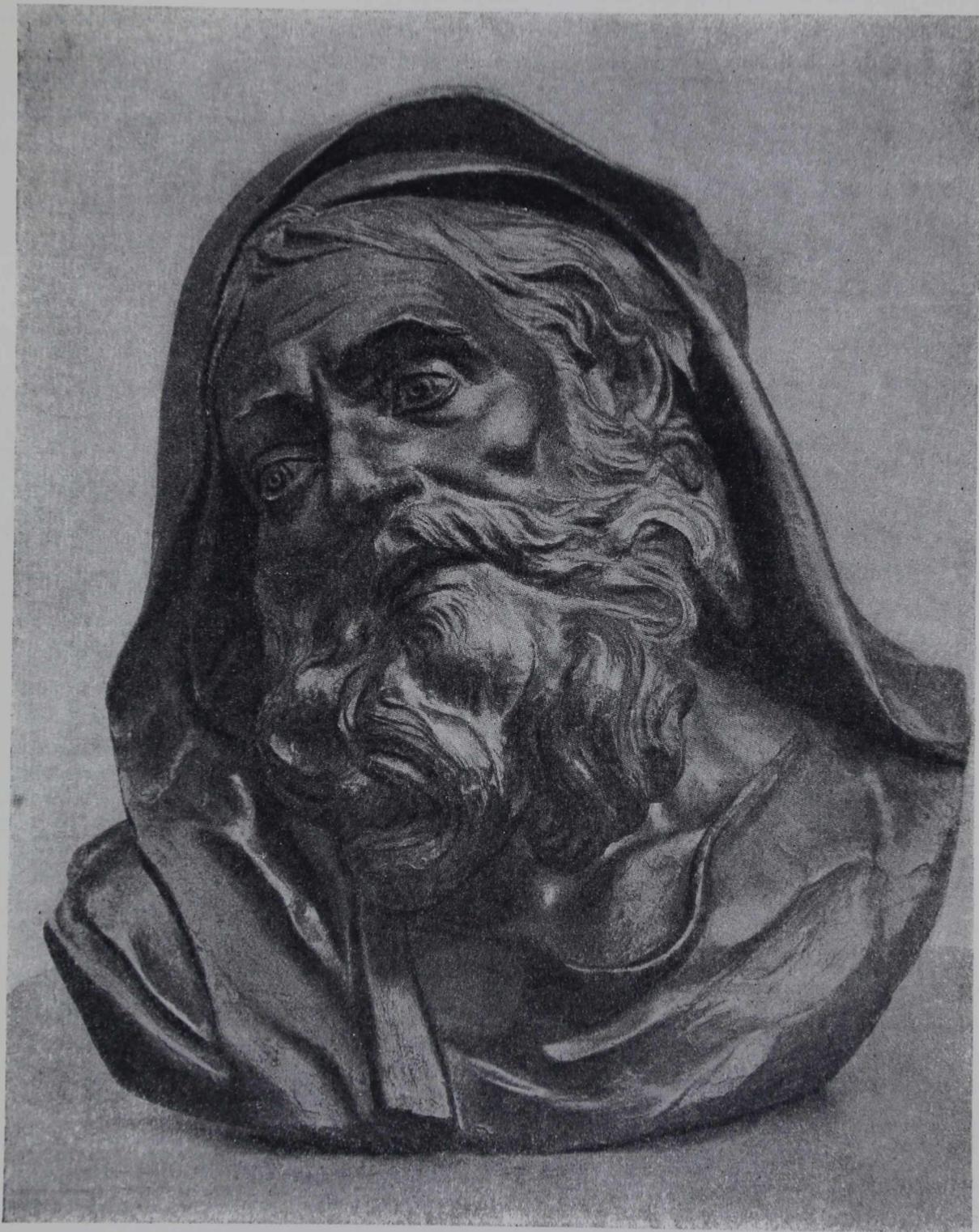
Темп почтовых сношений был тогда не быстрый. На письмо Дидро от 12 июня Академия послала ответ свой только 7 августа. После всяческих предварительных изъявлений признательности по адресу Дидро за постоянные его заботы о пенсионерах, Академия ставила его в известность о мотивах отказа в его ходатайстве:

«... Вместе с тем Академия приносит вам свои извинения, что она не может присоединиться к пожеланию вашему относительно продолжения срока пребывания в Париже: наш «Устав» не дает им более трех лет на путешествие и, так как Собрание единодушно признало, что живописцы, скульпторы и архитектора должны обязательно видеть Италию и, так как им остается всего лишь один год на путешествие, то Собрание и приказало им отправиться немедленно. Что же касается скульптора Шубина, который находится в Париже у г-на Пигалья, то ему Собрание позволило остаться еще на некоторое время возле этого великого человека, имея возможность извлечь таким путем сейчас гораздо большую пользу, нежели в Италии...

Эти соображения, м. г., показались Академии столь справедливыми, что она сочла себя вынужденной последовать им и поблагодарить вас за все доброе, что вы сделали в этом отношении. Она надеется, что поразмыслив немного вы признаете ее правой...» ⁴⁰

Остаться в Париже разрешено было только Шубину да граверу Мердалову.

Так как после первого приказа ехать в Рим от 2 июня последовал от Академии повторный, помеченный 24 июня, то пенсионеры были уже уверены в непреклонности академического решения. Шубин оставил неоконченной почти доведенную до конца работу, «представляющую прикованного невольника» ⁴¹, которую намерен был отослать в Академию, и спешно заканчивал «два портрета». За два месяца ожидания и разговоров о Риме он, видимо, освоился с мыслью об отъезде... «Хотя и сожалею, — пишет он в рапорте от 25 сентября, — что не удостоюсь видеть той земли,



Шубин. Голова Авраама (терракота). ГРМ

где находятся наилучшие оригиналы, касающиеся как для живописи, так и для скульптуры, но как я уверен, что сие не в наказание мне сделано, а единственно для моей пользы. Но более сожалею о вышеупомянутой фигуре что не зная остаться в Париже не продолжал оную оканчивать, которой была половина сделано...»⁴²

Его мысли еще тут, около своих работ. «А теперешнее мое упражнение, — продолжает он, — состоит в следующем, хожу я в зал, где множество древних фигур, снимаю с оных копии в барельев единственно для учения а в вечеру обыкновенно каждой день во академию, где леплю, а временно и рисую с натуры». ⁴³

Но толчок уже дан. Мысль то и дело возвращается к Риму — *Madre delle Belli Arti* — хранилищу оригиналов, слепки с которых на все лады штудирует Шубин. Товарищи шлют восторженные письма. Пигаль превозносит Рим. Из «благоразумных наставлений» Дидро настойчиво начинает звучать в памяти: «Редко случается, чтоб выделился художник, не побывавший в Италии...» К апрелю 1770 г. Шубин заканчивал уже круглую фигуру, «сделанную с натуры и моего сочинения, представляющую во образе отдыхающего пастуха любовь греческую». «*Amour des grecs*» — вот тема, над которой работает теперь мысль Шубина. Одновременно работал он и над другой вещью, над «головой жженой глины, деланной также с натуры в мнении когда Авраам приносит на жертву сына своего во время явления ему ангела Господня». В рапорте от 3 августа 1770 г. Шубин извещает Академию об отправке обеих работ. ⁴⁴

Теперь Шубин пишет о Риме совсем иначе: «...я всю жизнь мою сожалеть буду если не увижу сего города будучи не в далеком расстоянии от оногo, где переменяются мысли, наполняется разум видением наилучших в свете оригиналов, касающихся для художеств, придает великую охоту любовь и вкус к последованию и достижению совершенства как о сем пишут ко мне мои товарищи». ⁴⁵

Письма товарищей — вот гиря, окончательно перетянувшая чашу весов в пользу Рима. Для Академии, однако, этот авторитет мог показаться недостаточно веским, и Шубин спешит подкрепить свои доводы более солидными аргументами: «При том же, — пишет он, — есть ли б ненужно было для художника быть в Италии тоб конечно французские пенсионеры не посылались каждый год три человека и на четыре года, для достижения совершенства, чего в Париже достигнуть не могут, или редко оное случается как говорят сами французы». ⁴⁶

Горя желанием попасть в Рим, Шубин подымает на ноги тяжелую артиллерию: за русского пенсионера вступаются Кошен и Фальконэ. Кто обращался к Кошену, сам ли Шубин решился и на сей раз прибегнуть к покровительству, или за него ходатайствовал Пигаль, из дел не видно, но только Кошен написал Фальконэ, а Фальконэ обратился к секретарю Академии Салтыкову со следующим письмом:

«Г-н Кошен, секретарь Королевской Академии Франции, пишет мне, что вы окажете большую услугу искусству и г-ну Шубину, ученику-скульптору, если вы добьетесь, чтоб вместо того, чтобы отзывать его обратно в Россию, его отправили в Рим. Я видел одну его фигуру, она отнюдь не плоха; но вы знаете, что скульптора не делают в три года. Ему было бы необходимо еще поучиться тем более, что он учится с успехом.

Если ваше сиятельство пообещаете мне присоединить мою просьбу к ходатайству г-на Кошена, я могу уверить вас, м. г., что этот молодой скульптор как раз тот,



Шубин. Портрет неизвестной (мрамор). ГРМ

в котором я видел более всего истинных способностей и что отозвать его обратно прежде, чем он побывает в Италии, значило бы остановить его успехи...»⁴⁷

Когда же приходит, наконец, долгожданное разрешение ехать в Италию, Шубин снова впадает в отчаяние: и можно ехать и нельзя, ибо Академия, — пишет он в рапорте от 4 апреля 1770 г., — «не упоминает о времени сколько в оном остаться. Ежели до сроку урочных трех годов... то б не оставалось более трех месяцев... из сих же трех месяцев вычесть на дорогу для езды и возврату два месяца с половиною осталось бы быть в Риме две недели, что мне показалось чрезвычайно мало для чего и остаюсь в Париже до повеления впредь».⁴⁸ Ехать имеет смысл, «если И. А. Х. определит мне хотя шесть месяцев для просмотра Риму и вещей воном служащих в превеликую пользу к моему состоянию...»⁴⁹ И Шубин, совершенно забывая, как настойчиво сам же он добивался чрез влиятельных лиц оставления в Париже, горько упрекает Академию за то, что она: «...изволила объявить мне Шубину, что я оставлен в Париже по моему желанию и для лучшей моей выгоды, о чем я никогда не просил ни в одном посланных от нас рапортах. И незнаю почему запретила ехать вместе с моими товарищами, когда ни одному из нас продолжение времени не определила к учению...»⁵⁰

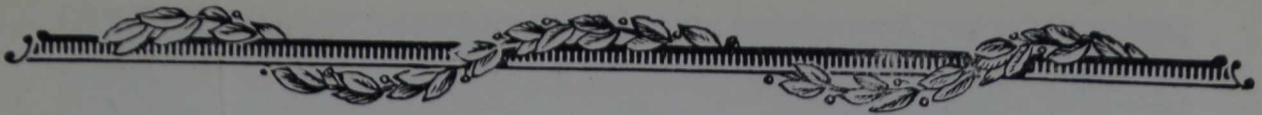
Наконец, приходит бумага от Академии: всем пенсионерам 1767 г. продлен срок пребывания за границей на один год.

Рапортом от 3 августа Шубин и Мерцалов благодарят Академию за ее попечение.⁵¹

В Рим! В Рим!

Все отошло на задний план. Париж померк перед великим городом «антиков».





Глава IV

РИМ

«О Рим, ты целый мир...»

Гете

В Риме в семидесятых годах XVIII в. безраздельно царили последователи Винкельмана. Уже в 1753 г. выпустил Винкельман статью «Мысли о подражании греческим творениям», в которой так определял задачи искусства: «Единственное средство для нас стать великими, да, по возможности, неподражаемыми — это подражание древним». А под «древними» разумел он предельно идеализованную скульптуру Греции. «Душа существа мыслящего имеет естественное стремление отделяться от матери и вознестись в сферу отвлеченных идей...»¹ «Высшая красота может зачатся лишь на лоне размышления, когда душе далеки все индивидуальные образы...»², — так писал он в своей «Истории».

«Спросите у этого очаровательного энтузиаста (у Винкельмана. — С. И.), — предлагал Дидро, — что важнее, изучать ли античность или природу, без знания, изучения и понимания которой старые мастера при всех благоприятных привходящих условиях, которые так помогали им, все же оставили бы нам только посредственные создания? Античность, ответит он вам не колеблясь, античность».³

Естественно, что Италия, хранившая в своих церквах и дворцах огромное количество шедевров искусства, Италия, насыщенная, как казалось в то время Винкельману, памятниками греческого искусства, стала центром, куда со всех концов Европы стекалась художественная молодежь. В XVIII в. Греция открылась через Рим.

«Рим — подлинное место искусства, — писал Тишбейн, — он может быть назван школой художников. Сюда сходились они и находили здесь создания древних греческих мастеров, так воодушевлявшие их, что они работами своими обучали друг друга».⁴ В этих словах очень верно отмечено, что в Риме шестидесятых—восьмиде-



Т и ш б е й н. Гете в Риме (масло)

сятых годов не было собственно одной какой-нибудь официальной или неофициальной школы, через которую распространялось бы среди молодых художников учение Винкельмана. Всюду, и в римской Академии св. Луки, и в отделении Парижской Академии, и в Капитолии, где папа Бенедикт XIV основал академию обнаженной натуры, и в частных школах (а их в семидесятых годах было около десяти), и в Ватикане, и в отдельных дворцах—всюду художники «работами своими обучали друг друга». «Я все время, — писал Вьен, в 1775 г. назначенный директором римского отделения Парижской Академии,—хожу, проповедуя и давая советы, дворец полон учащихя, и французов и иностранцев». ⁵ А Лосенко доводил до сведения Академии, что «работы свои—«Каин» и «Авель» и копию с «Правосудия» Рафаэля—исполнил он, не имея особого учителя». ⁶ Все учились друг у друга. Весь Рим насыщен был учебой.

Наиболее популярна была школа в Капитолии. Здесь собиралось до 50 человек. Занятия были бесплатные. Профессора Академии св. Луки каждый понедельник устанавливали новую модель, по истечении месяца устраивались конкурсы. Были конкурсы и более торжественные, так называемые «капитолийские», в честь папы Бенедикта XIV, которые повторялись через каждые три года, и конкурсы «имени архитектора Балестра». «Капитолийские» конкурсы обставлялись с большой помпой: в большом зале dei Conservatori собиралась римская знать, кардиналы, князья, академики; папа присылал «оратора», «саркадские пастушки» в напыщенных сонетах



А. Лосенко. У памятников античности. ГРМ

восхваляли победителей, славу мастеров ренессанса и совершенство античных шедевров. Эти конкурсы будили соревнование и сближали учащихся.

Взаимному сближению содействовал и самый уклад жизни молодых художников. Селились они обычно группами, по национальности, в улочках, ведущих к Trinita dei Monti: via Sistina, via dei Condotti, via de Babuino... Столовались в одних и тех же ресторанчиках—trattorie и кафе...⁷ «Чтобы познакомиться с большинством молодых художников, — рассказывает Тишбейн, — не приходилось затрачивать много времени, потому что они собирались либо в какой-нибудь академии, либо в кофейне, либо в другом месте, где было что посмотреть».⁸

Рим привлекал к себе и как место штудирования антиков путем рисования и лепки с них и как средоточие шедевров. В Риме «было, что посмотреть». В Риме надо было смотреть. Шубин и его товарищи со спокойной совестью направили в Академию первый рапорт только четыре месяца спустя после приезда: они смотрели «примечания достойные места». «С прошлого Июня 1770 года,—гласит рапорт от 9 января 1771 г.,—И. А. Х. от нас рапортов в получении не имела, в чем мы себя находим против устава неисправными, при том позвольте нам оною надеждою ласкатца, что чрез ваше великодушие можем быть в оном прощены, ибо прошлая треть года распределена была нам для рассматривания как в Риме так и около изрядных и примечания достойных мест, как-то Тиволи, Фрескати, Албани и протчая. Чрез что оное время употреблено было в пользу науки...»⁹ Тишбейн так рисует эти

осмотры: «В воскресные и праздничные дни мы, молодые художники, обычно, договорившись предварительно, собирались в той или иной галерее или шли на прогулку к руинам. Число участников не должно было превышать пяти или шести. Когда стоят таким образом перед художественным произведением, то зачастую высказывается шесть различных мнений по поводу оною, а чрез это вскрываются все его достоинства и недостатки. Этим путем вырабатывается знание...»¹⁰

Как ни тесно соприкасались между собою художники, съехавшиеся в Рим со всех стран, все же между ними обнаружилось деление на две основные группы—на немцев и прочих. Немцы были безоговорочными приверженцами Винкельмана. Когда Тишбейн показал руководителю частной школы, в которой он занимался, скульптору Тришелю, свои штудии с Доменикино, Гвидо Рени, Леонардо да Винчи, тот отчитал его: «Эти бесполезные вещи ни к чему. Раз имеем мы совершенство в созданиях греков, зачем путать самого себя и терять время на несовершенные картины, полные недостатков?»¹¹ И Тишбейн засел за «Дискобола». Французы со времени путешествия маркиза де Вандьер (позднее переименовавшегося в маркиза де Мариньи) стали по программе своей чуть ли не столь же яркими приверженцами классицизма, как и немцы. Мариньи проникся взглядом, что «успех Парижской Академии зависит всецело от успехов отделения ее в Риме». Сейчас «все слабо рисуют»,—утверждал он,—а «сила французской школы как раз в рисунке и кроется». ¹² И он понуждал учащихся к постоянному, неуклонному рисованию с антиков. Когда Лагрене высказал было мысль, что следует по натуре выправлять ошибки греко-римских статуй, граф Д'Арживилье, преемник маркиза де Мариньи, страшно возмутился, как можно высказывать столь кощунственную идею о превосходстве природы над антиками.¹³ И все же, как ни пичкали французских пенсионеров классикой в немецком ее истолковании, а выработать из них стопроцентных «винкельманчиков» не могли. Если живописцы французские «возвращались из Рима с подражанием Буше на концах своих кистей», то и скульпторы проявляли не меньшую приверженность к традициям рококо, переходя от них, однако, все решительнее к реализму, пропущенному через призму античной системы «voir la nature».

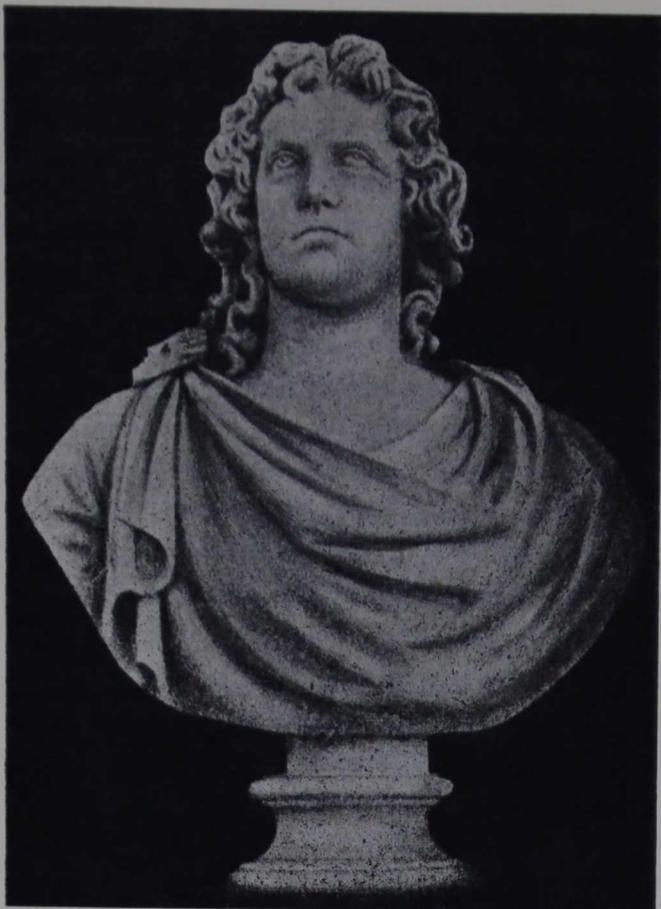
Клодион пробыл в Риме с 1762 по 1771 г., но, как верно замечает Луи Гонз, «он, повидимому, мало смущался великими образцами прошлого; и в Ренессансе и в античности и в картинах Пуссена точно так же, как и в мраморах Капитолия и в фресках Помпеи, он видел только нимф, играющих с сатирами, молодых женщин, тревожимых амуром». ¹⁴ И Пажу, несколько ранее закончивший пенсионерство свое в Риме, остался верен рококо. «Это, — говорит Гонз, — Буше облагороженный, одухотворенный, испытавший на себе влияние Руссо. Если он и озабочен античностью, то делает это осторожно, слегка, с восхитительной тонкостью». ¹⁵ Последователем «маньериста» Бернини показал себя и André Lebgun, пользовавшийся большой известностью, исполнивший, между прочим, ярко выраженные барочные бюсты—Кириллы Разумовского (в Третьяковской галерее) и А. П. Шувалова (в Эрмитаже). ¹⁶ А Гудон, как сообщает тот же Гонз, «ни на что не хочет смотреть, кроме природы; он не видит ни Микель Анжело, ни Бернини, ни Карла Мадерна, ни античности...» ¹⁷

Русские пенсионеры ближе всего стояли к французам. Так же, как и последние, работали они, подчиняясь общему духу античности, царившему в Риме, однако отнюдь

не подпадая под деспотическое давление немцев-винкельмановцев. Шувалов в письме Салтыкову от 2 сентября 1770 г. вполне определенно говорит о расхождении в уставках французской Академии и римского ее отделения. «Школа художеств греческая, — пишет он, — с парижскою весьма разнится и они (пенсионеры. — С. И.) может быть сожалеют, пробыв в последней столь долгое время, и нечувствительно получив французский в художествах вкус, который знатоками и самими французами здесь находящимися не опробован». ¹⁸ Но вверенных его попечению пенсионеров он все же в обучение к немцам не отдал. Они работали «без особого учителя, следуя ранее данным советам» от парижских профессоров. В рапорте от 19 мая 1771 г. оба скульптора — и Шубин и Гордеев — оповещали, что они «продолжение свое имеют в копировании антиков и ежедневно ходят во французскую академию лепить с натуры, а в прочие дни упражняются в композициях», то-есть работали так же, как в Париже, только на античных образцах. И тут большую услугу им оказал все тот же И. И. Шувалов. Пенсионеры с гордостью отмечали, что имеют «разрешение ходить рисовать во все знатные места чрез рекомендацию его превосходительства Ивана Ивановича Шувалова, как-то в галерею пале Фарнез, в Ватикан и протчая...» В то время, как это видно из сообщений директоров Римского отделения Парижской Академии, доступ во многие частные собрания был необычайно затруднен. Осенью 1771 г. совершили пенсионеры путешествие в Неаполь и окрестные места, ¹⁹ Геркуланум, Помпею, Портичи, привлекавшие к себе в то время внимание всего художественного мира производившимися в них раскопками.

Среди горячих споров, в обстановке напряженной учебы незаметно приблизился день возвращения на родину. Параграф инструкции, гласивший «*Imitez les abeilles...*» («Подражайте пчелкам, улетающим в поля и сады в поисках за цветами, из которых извлекают они квинт-эссенцию, и возвращающимся обратно с грузом драгоценной добычи, чтобы бережно сложить ее в своих ульях...») ²⁰, этот параграф был пенсионерами уже исполнен в своей первой части: квинт-эссенцию с цветов парижских и римских садов они извлекли — предстояло сложить ее в улей Академии Художеств... Но не хотелось покидать Рим. «Мы же имеющие позволение от прошлого 1770 году Июня дня, чтоб пробывать в Риме еще один год, в чем мы к назначенному времени в готовности находимся... но не получая ни денег на дорогу ни приказа о возвращении... просим, — писали пенсионеры в рапорте от 2 ноября 1771 г., — дабы Акад. Худож. по ее желанию имела прибавить нам еще несколько времени пробывать пенсионерами и утвердиться в силе, которая к знанию довлеет». Смущало пенсионеров и то довольно деликатное обстоятельство, что выехать-то было не на что: «...а ныне крайность принудила описать тонкости о состоянии нашем; что ежелиб в государстве в котором художества процветали по возможностям своим содержались бы помалу; но как любителей онаго здесь не находится, а знание чужестранными приобретается единственно для своего почтенного отечества...», то «в чем хлеб сыскать надежда тщетная остается». ²¹ Просьба их была уважена. Отсрочка дана до лета. ²² А летом 1772 г. академические «пчелки» выпуска 1767 г., «нагруженные драгоценной добычей», вылетели из Рима в Санкт-Петербург, к родному улью.

Федот Шубин и Семен Щедрин отделились от них, остались в Риме. Для Шубина «надежда в чем хлеб сыскать» не была тщетной.



Триппель. Гете (мрамор)

время картина Давида «Клятва Горациев» привлекла к нему в мастерскую, действительно, весь город. Об этой картине, как о явлении ярко революционном, без преувеличения, говорил весь Рим, не только художественный. Бюсты же Шубина — оба они сохранились до наших дней —²⁴ ни в смысле идейной своей направленности, ни в смысле художественном ничего особо выдающегося собою не представляли. Мало того, для римской художественной молодежи они не были даже достаточно выдержаны в духе антиков. Классиков винкельмановской формации занимала в то время проблема предельной идеализации модели в духе греческих мастеров. Работая над бюстом Гете, Триппель не удовольствовался тем, что, как и Шубин, изобразил великого поэта с обнаженной шеей, с накинутой на плечи драпировкой, с лицом, обрамленным буклями. Он постарался приблизить черты Гете к только что тогда открытому бюсту Аполлона. Шадов упрекал его в «крайней условности». Но Гете видел в такой постановке проблемы бюста большую заслугу Триппеля: «Триппель первый осветил вопрос». ²⁵

Вызвать толки в художественной колонии Рима «удачностью» своего исполнения бюсты Орловых ни в коем случае не могли. Нет поэтому никаких оснований полагать, будто такого знатного иностранца, как герцог Глочестерский, брат английского короля, привлекла в мастерскую русского скульптора сенсация около имени Шубина как мастера-новатора. Гораздо правдоподобнее предполагать, что герцога, кото-

В Риме выпал на долю его неожиданный успех. В конце ноября 1771 г. приехали в Рим *incognito*, под фамилией Орловых, братья Алексей и Федор графы Орловы. Ив. Ив. Шувалов уговорил их заказать русскому пенсионеру Федоту Шубину вырубить в мраморе их бюсты. Молодой скульптор успешно справился со своей задачей. На этом заказе «сыскал он себе хлеб».

Но хорошим заработком дело с бюстами не ограничилось. Вдова Шубина говорит, будто работы Шубина были «столь удачны, что весь Рим о искусстве его узнал, а потому его высочество герцог Глочестерский посетил его изволил в мастерской, и увидя те бюсты, заказал ему оба сделать из мрамора и для себя...» ²³

Рассказ этот требует некоторых пояснений. В Риме, это верно, существовал между художниками обычай допускать товарищей по профессии к осмотру выполненных крупных работ, будь то заказы или свободные композиции. В свое



Шубин. Н. А. Демидов (лицо). ГРМ

рый к тому же не был ни меценатом, ни любителем искусства, заинтересовал не автор, не Федот Шубин, а модели его—Острововы, графы Орловы. Орловы в то время приковывали к себе внимание всей Европы. Шла турецкая война. Алексей Орлов только что разбил под Чесмой турецкий флот; самая поездка его в Италию связана была со сложными политическими замыслами.

12/23 апреля Шубину выдан был аттестат и на возвратную дорогу деньги.²⁶ Но он остался в Риме и проработал над заказом герцога около полугода. В ноябре 1772 г. мы застаем Шубина уже в Париже. В «Журнале путешествия Никиты Акинфиевича Демидова в чужие края» среди записей 1772 г. имеется следующая: «В Ноябре месяце начаты делать Никиты Акинфиевича и Александры Евтихиевны мраморные бюсты русским пенсионером г. Шубиным, из Рима возвратившимся, а чтобы более иметь время работать, то господин Шубин переехал к нам жить».²⁷

Никита Демидов — внук знаменитого тульского кузнеца, поставившего при Петре I горное дело на Урале, благодаря богатству проник в аристократическое общество. Меценатствовать было в то время одним из признаков *gentilhomme*'а, и Никита Демидов, встретив в Париже русского пенсионера, узнав, что тот лепил Орловых, сделал повторения бюстов их для брата английского короля, сейчас же заказал ему портреты—свой и своей жены, Александры Евтихиевны.²⁸

Шубин был еще весь под впечатлением Рима. Во время сеансов,—сообщает тот же «Журнал»,—«всегда рассказывал он Никите Акинфиевичу о древностях римских и о всех достопамятных вещах, чем возбудил охоту видеть и Италию...» Путешествие в Италию—это тоже «хороший тон». И Демидов совершает путешествие в Италию. «С ними согласились вместе ехать Алексей Иванович Мусин-Пушкин и князь Сергей Сергеевич Гагарин; к тому же уговорили мы с собою провожатым и господина Шубина по довольному его знанию итальянского языка».

Так вторично отправился Шубин в Италию.²⁹ 1 декабря выехала вся компания из Парижа и вернулась обратно только 10 мая. Посетили ряд городов Северной Италии, были в Риме, Неаполе, осматривали Помпею, всходили на Везувий.

Казалось бы, в этом описании путешествия, предпринятого под влиянием скульптора, можно почерпнуть массу указаний, как подходил Шубин к произведениям искусства. Но, увы, после приведенной выше цитаты, только раз на всем протяжении книги упоминается имя Шубина. Под 28 февраля 1773 г. значится: «Господин Шубин, наш русский скульптор, вообще с нами ездили в Портичи, дабы взойти на гору Везувий и видеть ее действие». И далее рассказывается, как при подъеме по мелкой тропе ободрал Шубин и башмаки и ноги... И только.

Автор «Журнала» не оставил не отмеченным ни единого случая, когда Никита Акинфиевич и Александра Евтихиевна у себя ли принимали или сами в гости, на обеды и вечера ездили к представителям посольств и к титулованной знати, но нигде не вспоминает он о «нашем русском скульпторе». Трудно выудить в этом «Журнале» даже косвенные указания на ту оценку, какую давал Шубин тем или иным произведениям. Так, во Флорентинской галлерее отмечает автор Венеру Медицейскую—«наисовершеннейший пример сего искусства». «Она представлена вся нагая, голова поворочена на левое плечо; правую руку держит не дотрагиваясь над грудями, а левую в некотором расстоянии закрывает то, что благопристойность запрещает

показывать. Не можно лучше и совершеннее выдумать, ни аттитуды, ниже выбора в натуре». ³⁰ В этом отзыве об «аттитуде» и «выборе природы» ясно виден Шубин. С его же слов, несомненно, сделана и следующая запись: «Во Флоренции также есть и две конные статуи... обе хорошие фигуры: при чем и лошади хотя в большом виде, но изрядную пропорцию имеют». ³¹ Раза два или три останавливается внимание на работах «Мишеля Анжеля, учителя славного Рафаэля», автора «изображения, представляющего Богоматерь, поддерживающую умирающего Иисуса Христа». Произведение это «почитается за шеф девр, или за первый плод дарования сего великого художника». ³² Не остался неотмеченным и «спрславной Лаокон, груп сделанный в натуральную величину и почитаемый за первый плод дарований древности». ³³

Если сопоставить эти отдельные замечания: с одной стороны — Лаокоон, Мишель Анжель, Венера, у которой «голова поворочена на левое плечо, а левая рука вправо», а с другой — «выбор природы», «изрядные пропорции», то получается впечатление, что в Италии, охваченной культом антиков, внимание русского пенсионера более всего останавливали на себе произведения барочного характера и проявления реалистической правды. Именно барокко и реализм, пропущенные чрез античный фильтр уменья «voir la nature», влекли к себе Шубина в Риме, как раньше влекли его к себе и в Париже.

Никита Демидов, по возвращении в Париж, поехал вскоре в Лондон. «Журнал» его не дает никаких указаний: сопровождал ли его Шубин или нет. А между тем вдова Шубина в неоднократно уже цитированном нами прошении пишет, что и Шубин из Парижа ездил в Лондон, «где пробыв шесть недель отправился на корабле в Санктпетербург». Сомневаться в правильности этого указания нет никаких оснований. Почти полное совпадение маршрутов — компании Демидова и приводимого вдовой Шубина, вплоть до Лондона, — наталкивает, во-первых, на мысль, что только в Лондоне отделился Шубин от Демидова и поехал домой морем, а, во-вторых, что весь рассказ вдовы о путешествии Шубина деликом относится к поездке, осуществленной им вместе с Демидовым. Рассказ этот сжато, но существенно дополняет скудные данные «Журнала»: «в 1773 году... остановился Шубин на две недели в Болонии, познакомился с тамошнею Академиею, и по вечерам лепил с природы, где оставя свою работу, чрез несколько времени получил, будучи уже в Санктпетербурге, Диплом почетного академика оной, потом продолжая путь: чрез Турин, Монсинию, Савойю, Париж и Лондон, где пробыв шесть недель отправился на корабле в Санктпетербург и по приезде в оный явился в Императорскую Академию Художеств и к Президенту...»

Так закончила свой заграничный вояж запоздалая «пчелка» из стаи, выпущенной Академией в 1767 г.





ОПЯТЬ НА РОДИНЕ

«Известно многими опытами, что большая часть выпускаемых из Академии по окончании назначенных лет воспитанников, не сделавшись совершенными художниками, хотя к тому и подавали надежду, находились в большой нужде и самой бедности,—так что часто, оставляя искусства, коим они обучались и кои должны бы были споспешествовать их благополучию, искали они пропитание свое в других должностях, низших и не соответствующих прилагаемому о воспитании их старанию...»

(Из постановления чрезвычайного собрания Академии Художеств от 14 августа 1791 г.)

Согласно средневековому цеховому распорядку, заимствованному Петербургской Академией от Парижской, пенсионер Академии за работу, присланную еще из-за границы, удостоивался обычно звания «назначенного в академики». Когда же он возвращался в Академию, ему давалась тема для работы на звание академика. В дальнейшем счастливец ждал звания профессора, ректора, уже в уважение к «трудам» его.

Авторитет и значение Петербургской Академии Художеств, всего лишь в 1758 г. начавшей работать, непрерывно возрастал. Эпитет «Императорская» давал ей особый престиж. К ней сходились все нити художественной жизни. От нее, через нее поступали в большинстве своем заказы на государственные сооружения. Она являлась официальным вершителем судеб русского искусства. Покровительство ее открывало художнику дорогу к безбедному, а порою и почетному существованию. Пенсионеры, естественно, стремились возможно скорее обеспечить себя званием «академика».

Карьера Шубина началась по трафарету: 2 сентября 1773 г. был он «произведен в назначенные по представленной от него работе, представляющей молодого пастушка греческого». ¹ А в заседании 28 сентября того же года для представления в академики дана была Шубину программа—изобразить «упоминаемого в митологии баснословия в четвертой части на 215-ой странице пастуха Эндимиона заснувшего в челюсти на вершине парияской горы в которую он укрывался для примечания течения луны». ²

Шубин же, как пишет вдова его, «на третий день (по приезде в Петербург) начал делать бюст бывшего вице-канцлера князя Александра Михайловича Голи-

цына, по окончании которого собрал он для смотрения всех Академических Г. Художников по совету коих и выставил он тот бюст в Академию, по случаю ожидания в оную Ланд-графиню; он единогласно был удостоен одобрения и особливо Фальконета, и помянутой ландграфини расхвалила и блаженные памяти Государыне Императрице Екатерине Великой, почему на другой день по Высочайшему повелению Г. президент и приказал тот бюст доставить во дворец, при чем был и он удостоен представления Монархине и награжден золотою табакеркою с повелением делать бюст с Высочайшей Ее Величества особы, а притом и повелено было никуда его не определять, а быть собственно при Ея Величестве». ³

Правильность сообщенных вдовою Шубина сведений подтверждается документальными данными. В формулярном списке Шубина, выданном вдове его «свере филиповой дочери» в 1817 г., указано: «Награжден золотою табакеркою—в 773 году». ⁴ А самый бюст А. М. Голицына в 1774 г. отливался из гипса в академической формовской мастерской. ⁵ Имеются подтверждения и того, что Шубину, действительно, повелено было делать бюст Екатерины II. В 1774 г. поступило в Академию «требование» скульптора Федота Шубина от 7 апреля: «По высочайшему Е. И. В. повелению для Ея собственных бюстов благоволила б И. А. Х. приказать отпустить два куска мрамора». ⁶ Мрамор был выдан. И три недели спустя подал Шубин в Академию заявление, что у него нет времени для выполнения данной ему на звание академика программы «Пастух Эндимион, заснувший в челюсти», так как занят он работою для императрицы, а потому просит: «проексаминовать меня по бюстам, кои я делал собственно для Ея Имп. Вел., и по другим известным Академии как статуейным историческим, так и портретным моим работам». ⁷

Это была большая дерзость. Не потому только дерзость, что Шубин нарушал устав, попирая сложившиеся традиции, шел против решения, уже принятого академической корпорацией. Кому другому Академия такой продерзостности даром бы не спустила. Но... за спиною Шубина стояла императрица... И Академия сдалась: 4 сентября 1774 г. Шубин признан был академиком «по мраморному ее императорского величества бюсту». ⁸ Дерзость Шубина заключалась главным образом в том, что, выдвигая в качестве программы бюст, хотя бы и императрицы, Шубин тем самым как бы отказывался идти по пути «исторического искусства» и избирал себе карьеру «портретного».

Для Шубина речь шла не только о почете. Для Шубина отказ от программы «исторической» и замена ее «портретной» означали избрание самостоятельного художественного пути, отказ от поддержки со стороны Академии, в виде платной должности и официальных заказов. Грёз по опыту своему и опыту товарищей знал прекрасно, что в Париже есть спрос на искусство и, помимо Академии, есть спрос со стороны публики, что масса художников живет совершенно независимо от официального расадника искусств. Шубин же не менее прекрасно знал, как обстояло дело в России. Знал, что десятки русских художников, предоставленные самим себе, гибли в непосильной борьбе за существование; те же, кому удавалось зацепиться за Академию, держались за нее крепко. И все же Шубин дерзнул.

Не одна смелость помора говорила в нем. Не в пример другим товарищам по пенсионерству, пребывание за границей было для Шубина связано с целым рядом

художественных удач. Заказы в Париже, участие на Парижской выставке, успех бюстов Орловых, поездка с Демидовым... А в Петербурге опять удача: шум по поводу бюста князя Голицына, повеление императрицы «никуда его—Шубина не определять, а быть ему собственно при ее величестве...» — все это внушало веру в свои силы. Подымала бодрость и высокая оценка, данная таким художником, как Фальконер.

Получив звание академика, Шубин отходит от Академии и возвращается к ней только в 1790 г.

Ему пришлось, впрочем, обратиться к Академии и в 1775 г., но не для устройства на службу при ней, а с тем, чтобы при посредстве ее довести до конца старый вопрос, тревоживший его еще до отъезда за границу: кто же такой, в самом деле, он — Шубин? Скульптор ли, академик, «с их детьми и потомками в вечные роды быть совершенно свободными и вольными», как о том гласила «Привилегия», или же «черносошного крестьянина сын Шубной, в бегах обретающийся»? Дело в том, что вопрос, возбужденный Шубиным еще перед поездкой за границу, о выключении его из подушного оклада, переданный в 1767 г. из Архангелогородской губернии в Сенат, только в 1775 г. получил дальнейшее движение. Сенат запросил, наконец, Академию, «каким наукам он — Шубной — обучается?» Академия не преминула ответить, что Шубин уже окончил курс, подчеркнула права, даруемые «Привилегией», указала, что, «возвратившись из чужих краев с немалою похвалою и доказав искусство, приобретенное им», произведен он — Шубин — в академики.⁹ Доводы эти, однако, не оказались для Сената достаточно вескими, и дело о Шубном, в бегах обретающемся, дошло-таки до самой императрицы, как видно из отношения 1-го департамента Сената от 4 февраля 1776 г.: «Именным Е. И. В. приказом, состоявшимся в 22 день генваря на поднесенном от сената докладе высочайше повелено находящегося в Академии Художеств академика Федота Иванова сына Шубного... из подушного оклада выключить с зачетом той волости в рекруты...»¹⁰

А в 1776 г. имя Шубина, уже не подлежавшего более заподозрению, не беглый ли он, Шубной, упоминается в журналах Академии в связи с одним из конкурсов. Генерал-поручик и кавалер Яков Ефимович Сиверс обратился к президенту Академии с предложением «о сочинении господами художниками академическими проекта монументу Е. И. Вел-ву, который сооружаем быть имеет в городе Твери». «С одного письма, — гласит журнал от 27 февраля, — для сочинения проекта копии приняли по приличию художества господа адъюнкт-ректор Жилет, профессор Фельтен, адъюнкт-профессор Старов и академик Шубин».¹¹ Представил ли Шубин проект, из дел не видно. С 1776 по 1789 г. имя Шубина в документах Академии более не встречается. Вся деятельность его за этот период протекает вне связи с Академией.





Глава VI

ПЕРИОД ПРЕБЫВАНИЯ «В МОДЕ»

«Повелено было быть ему собственно при
ее величестве».

«Наиболее самостоятельным среди всех русских скульпторов XVIII века, совсем особняком стоящим от классических теорий Запада, является Федот Иванович Шубин». — Характеристика эта, данная Н. Врангелем,¹ верна только отчасти, только поскольку Шубин, действительно, был наиболее самостоятельным мастером среди всех русских своих современников. Но Врангель ошибался, утверждая, будто Шубин совершенно особняком стоял от классических теорий Запада. Уже в Париже, как мы видели, усвоил Шубин систему «видеть натуру» по-античному. А созданные им в период римской учебы бюсты братьев Орловых и бюст Никиты Демидова вполне определенно предугазывают путь, на который лишь десятилетием позднее вступила русская скульптура. Бюсты Орловых стоят в одном ряду с «классическими» бюстами Рашета и Мартоса.

Когда же от этих римских работ Шубина мы переходим к бюсту кн. А. М. Голицына, первой вещи, исполненной Шубиным по возвращении в Петербург, то приходится удивляться, куда же девался весь этот налет античности: до такой степени перед нами исключительно яркое, по выражению духа реализма, произведение. «Два француза», в 1790—1792 гг. посетившие Россию, очень метко указали: «Нет ничего более обычного, как видеть, что русский, тотчас же по возвращении из-за границы, проявляет тот же дух, тот же вкус, те же идеи, как и перед отъездом...»²

Успех бюста Голицына, похвалы Фальконэ, внимание императрицы — сразу же создали Шубину имя, выдвинули его в ряды «модных» мастеров. Придворная знать наперерыв спешила заказать Шубину свои портреты. Распределители государственных заказов в первую очередь стали обращаться к «любимому» скульптору государыни Федоту Шубину.

Если попробовать подсчитать общее количество работ, выполненных Шубиным за этот период, с 1773 по 1789 г., — пока не изменила ему капризная «фортуна», — то оно окажется весьма велико. В реестрах именным указам Екатерины II, устным и письменным, связанным с теми или иными заказами для «кабинета ее величества», имя Шубина встречается, не в пример прочим скульпторам, очень часто: в 1773 г. ему «пожалованы» 1 500 руб.³ и золотая табакерка⁴; в 1774 г. «жалуется из комнатной суммы» 1 000 руб.;⁵ в 1775 г. выплачивается за бюсты 1 000 руб. и т. д., и т. д.

Заказы от «кабинета» и титулованной знати на бюсты, заказы государственные по украшению вновь возводимых зданий идут непрерывной чередой. До 1782 г. работает Шубин для Мраморного дворца, исполняет около сорока вещей. Одновременно работает для Чесменского дворца. Сюда было им исполнено пятьдесят восемь больших мраморных портретов «анбарельев», изображающих русских князей, царей и императоров от Рюрика до Елизаветы Петровны.⁶

Ринальди, строитель Мраморного дворца, привлекает Шубина к работе для Исаакиевского собора. И Шубин делает «16 барельефов разных жертвоприношений собственной моей выдумки и отделки»,⁷ которыми очень гордится, как это видно из прошения его 1790 г. Митрополит Гавриил дает ему заказ для Троицкого собора Александро-Невской лавры (это было уже в 1786 г.) — сделать «двадцать лепною работою изображений святых сверх колонн, два изображения веры и надежды, восемь барельефов». Параллельно с этими заказами отливает Шубин совместно с литейщиком Можаловым несколько бюстов императрицы, рубит из мрамора «мавзолею» для кн. Голицына и успевает выполнить ряд частных заказов для лиц не именитых, бюстов «неизвестных».

Тот перечень работ Шубина, который приведен во второй части книги, далеко не охватывает всего, что было сделано Шубиным за рассматриваемый период. Область скульптуры настолько слабо изучена у нас, что мы далеко еще не вышли из периода всякого рода находок и открытий. Медальон Екатерины II, всего лишь в 1927 г. обнаруженный в имении «Юрьево» под Ленинградом, подписной датированный, лучшее тому подтверждение. Очевидно, даже такие поместья, где с полным правом можно надеяться найти художественные памятники XVIII в., у нас далеко еще не обследованы в должной мере. А не следует забывать, что работы того же Шубина не только направлялись из Петербурга в разные концы России, в родовые поместья Орловых, Чернышевых, Румянцевых, Шереметевых, Зубовых, Браницких, но что они поступали и к людям не титулованным, к «публике». «Имел счастье заслужить довольную похвалу публики», —⁹ пишет сам Шубин. К этой «публике», к безыменному, случайному покупателю обращался Шубин со своими объявлениями в «Санкт-Петербургских ведомостях». «Надворный советник и Екатерининского Университета профессор скульптуры Ф. Шубин, — читаем в № 45 1794 г., — продает разные инструменты, мраморы, алебастровые и медные фигуры и бюсты». В том же 1794 г. оповещал Шубин через печать о продаже мраморного бюста Петра I.¹¹ В счете, поданном Шубиным в 1789 г. в кабинет ее величества на отлитый из бронзы, по приказанию «двора», бюст Ахиллеса, указывается, что отлито было два экземпляра и ставится вопрос: «повелено ли будет и сей запасный принять в комнату ее величества или продать охотникам редкостей». Куда занесли работы Шубина



Шубин. А. М. Голицын (мис). ГРМ



Шубин. Н. П. Румянцев (мрамор). ГРМ



Шубин. А. А. Панина (мрамор). ГТГ

эти «охотники редкостей»? Известный коллекционер Павел Свинын в 1834 г. предлагал графу Н. С. Мордвинову приобрести у него «превосходный бюст императрицы Екатерины II резца Шубина с портрета Лампи». «Я купил его, — писал он, — в Варшаве после польского короля»¹³ Майоликовый бюст Решина, хранящийся в Русском музее указывает еще на новую область производства, захваченную Шубиным в круг своего внимания, — область керамики, до сих пор совсем еще не обследованную и сулящую ряд интереснейших новых данных.

Мы вправе, таким образом, ожидать целого ряда находок неизвестных еще нам работ Шубина. Несомненно, немало их погибло безвозвратно, как погиб барельеф «Диана и Эндимион», размером 3 ар. 12 в. на 2 ар. 8 в., исполненный для Мраморного дворца, предмет гордости Шубина; как погиб, очевидно, и рельеф с изображением великих князей и великих княжен. Но об этих рельефах дошло до нас хоть указание, что они когда-то были исполнены. А сколько бюстов, медальонов, рельефов пропало совершенно бесследно! Ни хроники, ни архивы, ни мемуары не донесли до наших дней даже напоминания о них. И, разумеется, в первую очередь такой участи подверглись портреты людей не именитых, не переходившие вместе с поместьями из поколения в поколение, как наследственные родовые памятники. Даже бюст Никиты Демидова, о котором говорено было выше, бюст одного из «королей» горной промышленности екатерининского времени, и тот оказался в списках безвозвратно исчезнувших. Только по указанию Иверсена знали, что был такой бюст, но перепутали даже дату его исполнения. Сейчас он всплыл и даже сразу в трех экземплярах.¹⁴

Счастливым случай донес до наших дней и бюст другого представителя торгово-промышленного мира — Барышникова. Судя по костюму, к той же сословной группе принадлежали и «неизвестный», чей бюст хранился в бывш. музее Щукина, и другой «неизвестный» из бывш. собрания Рябушинского.

Количество дошедших до нас портретов, изображающих не придворных и вельмож, исполненных Шубиным, невелико. Их было, однако, вне всякого сомнения, значительно больше. На такое заключение наводит тот факт, что выходцев из народа и представителей социальных низов трактует Шубин определенно иначе, нежели представителей придворной знати. В зависимости от классового характера модели Шубин либо делает определенный акцент на моменте декоративной пышности, либо сосредоточивает все внимание на интимно-психологической интерпретации. В то время, как в бюстах Голицына, Румянцева, Безбородко, Потемкина, Екатерины, Чернышева в первую очередь бросается в глаза то, как все эти вельможи играют роль великих мира сего, как легко и непринужденно носят они и выставляют на показ свое собственное величие, — в бюстах Барышникова, Шварца и «неизвестных», в статуях «святых поверх колонн» Троицкого собора, в ряде портретов царей и князей Оружейной палаты выступает на первый план не «праздничная трехаршинная шелковая лента в косу», а будничная, повседневная, «тесемка». Екатерина снова и снова заказывала Шубину свои портреты. За царственностью своих изображений не замечала она едкой остроты, вложенной в них характеристики, как не замечал и Безбородко, что Шубин, наряду с импозантной внешностью екатерининского сановника, уверенного в себе вершителя сложнейших государственных дел, показал в его портрете и обратную сторону медали — хитрюгу-обжору, кутилу и развратника, как не замечал и Чичагов,



Шубин, И. С. Барышников (мрамор). ГТГ

победитель турок и шведов, что сквозь непреклонную твердость адмирала проступает в бюсте его сухость отъявленного скареда. Высокомерные вельможи и мысли не допускали, чтоб какой-то там Федот посмел сыграть с ними такую каверзную штуку. Федот, и точно, даже и не помышлял о том. Это уж так, помимо его сознания, у него выходило.

Когда же работал Шубин над бюстом человека своего круга, смещался центр в его интерпретации модели. Показная сторона уступала место деловым будням. С сугубым вниманием трактует он стариковство Шварца, деловитость Барышникова, мужиковатость апостолов. И то, как легко и свободно перемещает он центр своего внимания, как целостно выдерживает в изображениях людей из народа акцент на реалистическом оформлении, свидетельствует о привычности для него этого порядка моделей. Очевидно, заказы знати не занимали такого исключительного места в работах Шубина, как это может казаться сейчас по численному преобладанию их, и Шубину далеко не редко приходилось иметь дело и с заказчиками из иных сословных кругов.

В приводимом списке, повторяю, несомненно, много пробелов. Но если даже подсчитать количество произведений Шубина, исполненных по 1790 г., сведения о которых дошли до нас, то и тогда получится цифра довольно-таки внушительная: 58 работ—для Чесменского дворца, 38—для Мраморного, 36—для Троицкого собора, 16—для Исаакиевского и 40 портретов с бюста А. М. Голицына начиная и статуей Екатерины заканчивая; всего около 190 произведений.¹⁵ На период в 15 лет это составляет свыше 12 работ в год. Можно смело сказать, что ни один русский скульптор того времени не имел такого обилия заказов.

Казалось бы, кому другому, как не Шубину, должно было весело, вольготно жить на Руси. Казалось бы, все объективные данные свидетельствуют, что расчет молодого скульптора пробыть в жизни, не прибегая к поддержке Академии Художеств, оправдался в полной мере. А между тем в 1789 г. этот «счастливчик» пишет президенту Академии, Ивану Ивановичу Бецкому, слезное прошение: «...так что воистину не имею чем и содержаться при нынешней дороговизне, будучи без жалованья и без работы, сего ради всенижайше прошу причислить меня в Академию Художеств... снабдя квартирою и жалованьем...»¹⁶ «Два француза», будучи в Петербурге, посетили несколько русских художников, в том числе и Шубина... «Этот художник, — пишут они, — представил нам зрелище совершенно необычайное и крайне грустное для тех, кто придает хоть какое-нибудь значение прогрессу искусства. Его мастерская помещалась в маленькой комнате; он еще мог ей обходиться, так как у него не было никакой заказной работы...»¹⁷

В чем же дело? Как сочетать указанное выше, документально обоснованное обилие заказных работ и отсутствие их к 90-м годам, удостоверенное французами-путешественниками и подтверждаемое «слезницей» самого Шубина? Чем объяснить бедственное положение скульптора, наиболее популярного в свое время, засыпанного заказами двора и знати, а потому, казалось бы, проживавшего более чем в довольстве?

«Два француза» дают в этом направлении некоторые указания. «Самый дорогой бюст частного лица оплачивается, — пишут они, — тремястами рублями. Трудно и представить себе, чтоб адмирал, бюст которого хранится в Эрмитаже, осмелился предло-



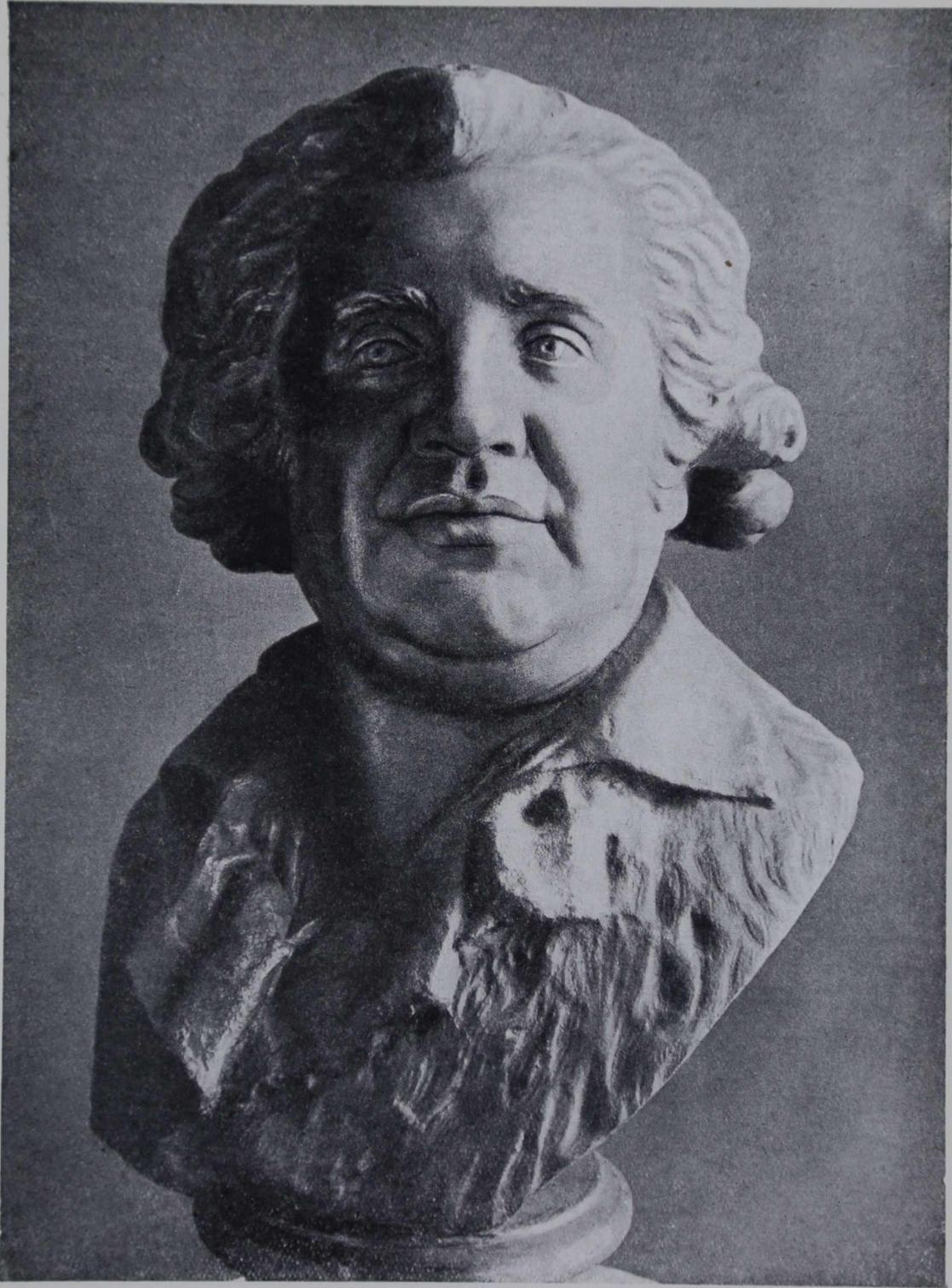
Шубин. Неизвестный (инс). ГТГ

жить сто рублей за изготовление другого такого же. Один кусок мрамора для работы стоит 80 рублей. . . Этот художник не мог бы существовать в Петербурге без императрицы. Князь Потемкин, большой покровитель искусств, платил столь же щедро, сколь долго заставлял ждать оплаты, а так как он никогда не договаривался относительно цены заказанного произведения, то это мало подбодряло и оставляло художника в жестокой и зачастую очень затруднительной неизвестности. . .»¹⁸

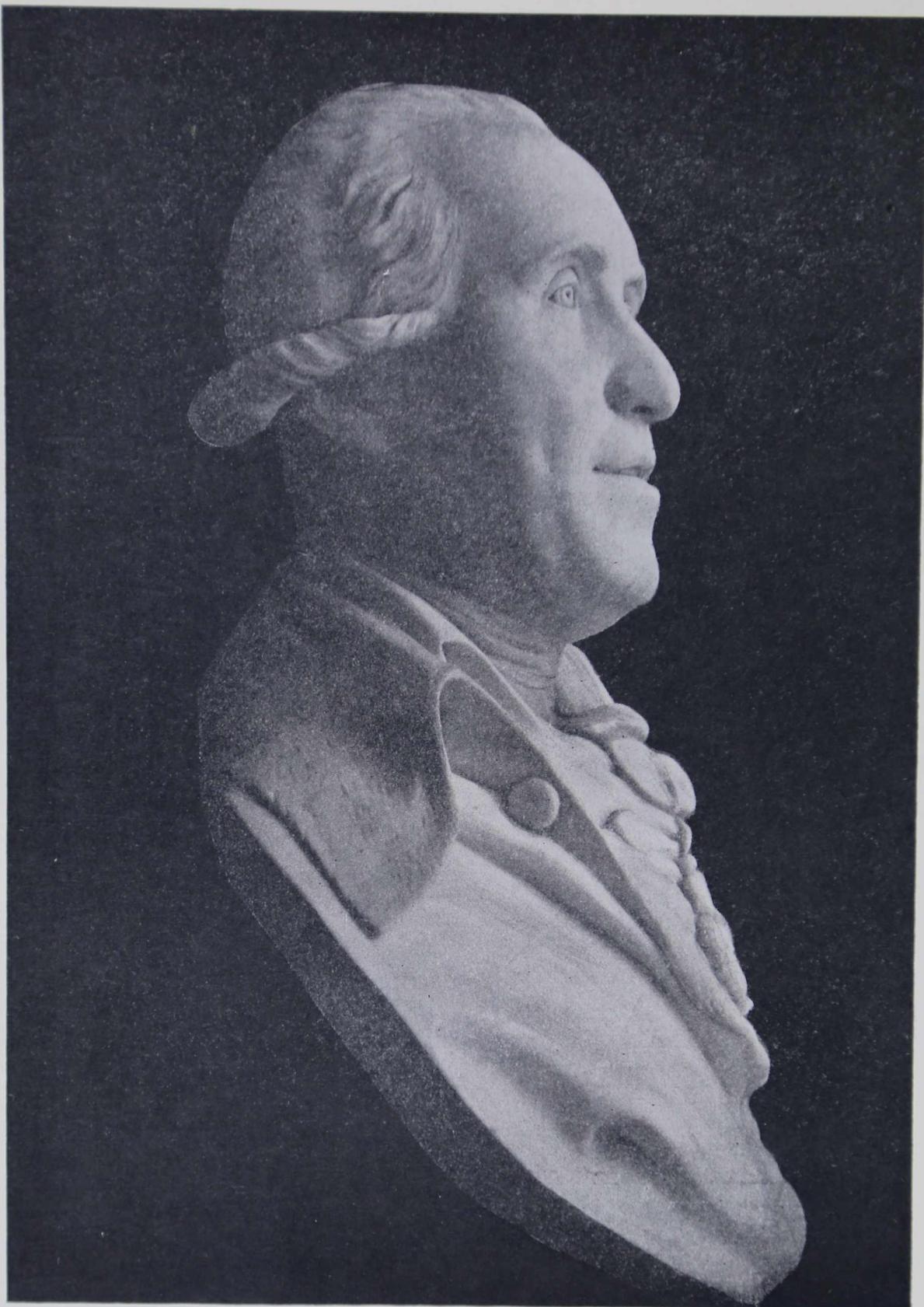
Все эти указания вполне справедливы. Сиятельные меценаты были и скарены, как адмирал Чичагов, и высокомерны, как Потемкин. Барская пренебрежительность к интересам художника присуща была отнюдь не одному Потемкину. Фалькопэ вынужден был неоднократно прибегать к содействию самой Екатерины II, чтобы побудить сиятельных придворных уплатить Марии Колло за ее работы, по заказу государыни исполненные.¹⁹ Для Потемкина, в частности, весьма характерно, что тех 700 руб. годового жалованья, которые, согласно распоряжению его, должен был Шубин получать от Екатеринославского университета, Шубин так-таки ни разу и не получил. Уже в 1797 г. писал Шубин в прошении новому императору Павлу Петровичу: «. . . означенного оклада по 700 рублей в год мне не выдано, хотя от упомянутого князя Потемкина, после его от князя Зубова выдать мне обещано, к чему все принадлежащее и изготовлено было в прошлом году. . .»²⁰

Необходимо учесть и то обстоятельство, что крупные заказы, которые выполнял Шубин для Мраморного дворца, для Чесмы, Исаакиевского собора и Лавры, почти совпадали по времени. Чтоб справиться с ними, Шубин должен был приглашать помощников. Так, при выполнении заказа для Мраморного дворца работал с ним итальянец Валий, в работах для Чесмы участвовал немец Бергер, при отливке из бронзы помогал Можалов и, несомненно, были у него мраморщики, подготавливавшие по моделям Шубина мраморные бюсты для окончательной отделки их самим художником. В прошении 1789 г. на имя И. И. Бецкого Шубин сам дает указания, какую значительную часть его заработка поглощал наемный труд: «. . . в минувшие четыре года, — пишет он, — на содержание людей и себя для дела большой мраморной статуи ее императорского величества, на которую истощил и последний капитал в 3 000 состоящий. . .»²¹ А из счета, поданного за отливку из бронзы бюста Ахиллеса, мы видим, что от общей суммы 847 руб. на долю Шубина приходилось только 300 руб.; все остальное шло литейщику, рабочим и на амортизацию. . . Наконец, при выполнении «мовзолеи» для кн. А. М. Голицына, Шубин из причитавшихся ему 2 500 руб. уплатил своему «компаниону» — 1 100 руб. Да к тому же просчитался в стоимости мрамора и в итоге «за трехлетние труды» получил не более 95 руб.²²

Учитывая все это, приходится признать, что заработок Шубина, возможно, был не столь значителен, как то может казаться при обзоре выполненных им работ. Но краски в описании французов все же сильно сгущены. У Шубина, как-никак, был «небольшой дом деревянный», который «успел он стяжать, питаясь лет двадцать одними трудами своего художества»,²³ была при нем оборудованная мастерская, гибель которой от пожара в 1801 г. горько оплакивал он в прошении на имя Александра I: «. . . в коей истреблены купно и изделия и орудия к производству художества служащие, в которых единственно состояла вся моя подпора и имущество». ²⁴ Были у Шубина в период посещения его «двумя французами» и заказы. Как раз 1791 г.



Шубин. А. А. Безбородко (инс). ГРМ



Шубин, Чулков (мрамор). ГРМ



Шубин. Шварц (мрамор). ГРМ

помечены оба бюста Потемкина—и тот, что стоит в большом Пушкинском дворце, и бюст, перешедший в Русский музей из Эрмитажа. Одновременно исполнен был Шубиным и большой портрет-барельеф митрополита Гавриила для Александро-Невской лавры. За эти вещи из «кабинета ее величества» было ему уплачено 3 250 руб.²⁵

Но заказы становились все реже: по украшению государственных зданий их не поступало с 1786 г., от кабинета не было с 1785 по 1790 г. Частные заказы были мало прибыльны и почти сошли на-нет. А между тем заказы на скульптуру, и притом заказы крупные, вообще-то говоря, были, только направлялись они по другим адресам, минуя Шубина. Заказчики стали обращаться к Гордееву, к Мартосу. А все эти скульпторы—Гордеев, Мартос, Рашет—работали уже в новом классическом стиле. Несомненно происходил определенный сдвиг в художественных вкусах русского общества, нарождались новые требования. Шубин уже не отвечал им. И жизнь обходила его. Стареющий скульптор не мог не сознавать этого.

Возникновение нового художественного течения, столь больно отозвавшееся на Шубине, отнюдь не ограничивалось, разумеется, одной только областью скульптуры. Если в начале семидесятых годов в России не было почвы для классики и, казалось, будто царству барокко не будет конца, то не прошло и десятка лет, как пресловутое барокко изжило себя, и классика твердо и уверенно заняла его место.

Шубин не примкнул к русским неоклассикам. Казалось бы, ему-то было легче, чем кому-либо другому, вернуться к испытанным уже в период римского пенсионерства античным приемам внешнего оформления своих бюстов. Но в том-то и дело, что речь тут шла вовсе не об одной формальной стороне. Форма и на сей раз должна была отвечать содержанию. Такова уж самая природа художественного произведения. Суть новых тенденций, которые должно было проводить в жизнь официальное искусство, сводилась к идеализации действительности, к всемерному выявлению все той же праздничной «трехаршинной ленты в косу», только несколько перефасоненной. А Шубин с годами все более и более укреплялся на позициях трезвого реализма. Его внимание привлекала «тесемка повседневности». И если молодые свои годы провел он в своеобразной оппозиции к официальной насадительнице искусства, к Академии Художеств, то теперь он с еще большей сосредоточенностью продолжал работать все в том же реалистическом направлении, еще настойчивее концентрируя внимание свое на психологическом истолковании природы. И жизнь обошла его. С положения «модного» мастера очень быстро перешел он на унизительное положение «устаревшего».

В 1789 г. Шубин, упорно не желавший подчинить свое творчество указке академического ареопага, как зауряд-проситель стучался в двери Академии.





Глава VII

«ПОРТРЕТНОЙ»

«Должно... чтоб портреты казались как бы говорящими о себе самих и как бы извещающими: смотри на меня я есмь оный непобедимый царь, окруженный величеством».

Архип Иванов

«Ничего не может быть горестнее, как слышать от сотоварищей о портретной да и другие, во удовольствие потакая, говорят так, как будто не видят...», — сетует Шубин в прошении 1790 г., поданном в Совет Академии. И Шубин настойчиво старается доказать, что он вовсе не «портретной», что он — «исторический». . . «Можно взять в пример, — пишет он, — во первых получение, как выше объявленные награждения, которых за портреты не жалуют, деланной мною нагой пастушек, что во Академии, довольно доказывает противное, в мраморном доме в натуральный бюст барельев, Диана с Андимионом, две статуи вестали, и 16 барельевов разных жертвоприношений собственной моей выдумки и отделки в Исаакиевской конторе можно видеть так, как и моих сотоварищей работы, сделана мною колоссальная статуя, представляющая силу, и пять аллегорических барельевов, напоследок, статуя ее Императорского Величества, кажется, с излишеством доказывает, что не в одних портретах, как то разглагольствуют мои недоброжелатели. . .»¹

Конечно, «не в одних портретах. . .» Не правы были «недоброжелатели» Шубина. Не прав и «доброжелатель» его Н. Н. Врангель, утверждавший, будто: «Шубин высекал только портреты». ² Приводимый Шубиным список работ «исторических» (а многие из них были высечены из мрамора) довольно-таки внушительен. До наших дней, к сожалению, далеко не все эти работы дошли. Не знаем мы «нагого пастушка», не знаем барельефа «Диана с Андимионом», колоссальной статуи «Силы», пяти аллегорических барельевов. . . А с другой стороны, мы сами могли бы удлинить перечень Шубина. Шубин не упомянул о рельефах для Мраморного дворца, о рельефах для Троицкого собора, ни слова не сказал о статуях святых для того же

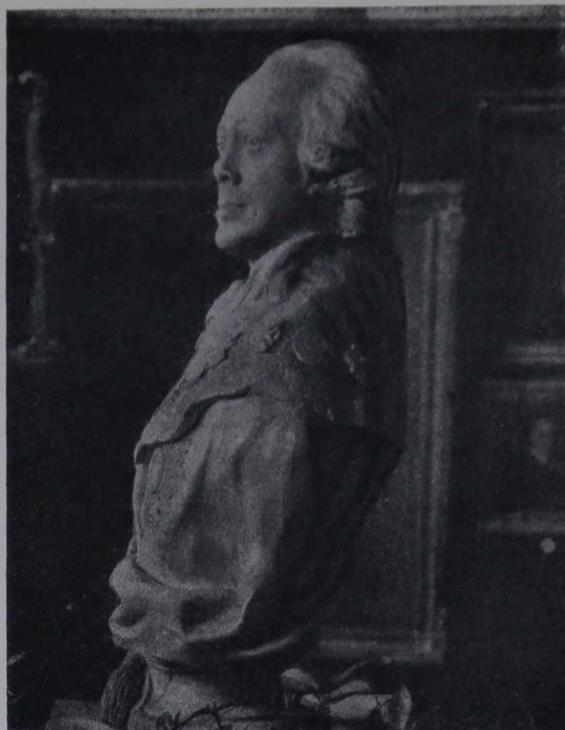
Троицкого собора, не отнес к категории «исторических» изображения царей и князей числом 58, исполненные для Чесмы, хотя, казалось бы, и имел на то полное право. Однако, как бы ни удлинять этот список, как бы ни закреплять по линии количественного нагромождения — и без того несомненно формальное право Шубина на звание «исторического», — суть дела от этого несколько не изменится. Нарастание количества не в силах изменить качества дарования Шубина. Шубин как был «портретным» для своего времени, так «портретным» остается и для нас. Мало того, он, действительно, был «портретной» в том самом смысле, какой вкладывали в определение это шубинские недруги — Гордеев и его группа. Ибо к портретистам подходила Академия далеко не ко всем одинаково. Лампи почтила она званием «почетного вольного общника»,³ преподнесла ему в знак особого благоволения собрание всех своих почетных медалей.⁴ И не потому только, что Лампи пользовался покровительством двора, не потому, что ему наперерыв стремились позировать представители титулованной знати. Ведь и Шубин состоял под высоким покровительством самой императрицы и всемогущего князя Потемкина. Ведь и Шубин запечатлел черты наиболее выдающихся вельмож и сановников екатерининского времени. Однако к Шубину отношение Академии было совершенно иное, нежели к Лампи. Если по адресу последнего эпитет «портретной» звучал гордо, лестно, то в применении к Шубину приобретал он характер уничижительный. Уничижительно звучал он и применительно к Левицкому. Непревзойденный русский мастер XVIII в., Левицкий рисуется нам теперь настолько крупной величиной, что трудно верится, будто к нему могло быть какое-нибудь иное отношение со стороны современников, кроме исключительно почтительного. А факты говорят не то. В 1776 г. закончил Левицкий, исполненные по заказу императрицы, обессмертившие имя его портреты «Смолянок», но звания «профессора» не получил: «портретные», согласно уставу Академии, такого высокого знака отличия не удостоивались, его давали только «историческим». Левицкому Академия дала все же звание «советника». Однако и советами его воспользоваться не поспешила: всего лишь в 1780 г. был Левицкий фактически введен в состав Совета и то только «в рассуждении недостаточного по академическому уставу числа присутствующих». Когда же в 1787 г. Левицкий, ссылаясь на слабость здоровья и зрения, подал заявление об отставке, Академия не стала удерживать его.⁵ А ведь Левицкий всего за несколько лет перед тем — в 1783 г. — написал широко шумевший портрет императрицы. Державин откликнулся на него одой «Видение Мурзы», а Богданович писал о Левицком в витиеватых стансах:

«Но Аполлон его ревнует сам хвалить».

Левицкий, как и Шубин, был «портретной» в уничижительном преломлении этого эпитета, а не в лестном, не в льстивом, в каком применялся он по адресу портретистов Токке, Торелли, Лампи. Академия — блюстительница чистоты классового подхода к искусству — недаром величалась она «императорской», недаром возглавляли ее в качестве почетных членов и президентов высокородовитые титулованные аристократы, — прекрасно улавливала в работах Левицкого несколько чуждый подход к изображаемому, подход «со стороны», «простоудушно-хитроватый» — как метко определил его Александр Бенуа — взгляд веселого и здорового малоросса, порядочно-таки

издевавшегося в душе над всей этой комедией...»⁶ За подобного характера подход «со стороны» не были удостоены Академией никакого звания и такие крупные мастера-портретисты XVIII в., как Антропов и Иван Аргунов.

В Шубине этот своеобразный подход сказался особенно ярко. С. Ухтомский глубоко неправ, характеризуя Шубина как какого-то песнопевца аристократической знати. Будь это так, Академия, разумеется, отнесла бы Шубина к категории Лампи. А она этого не делала, не делала упорно, настойчиво. И, надо признать, по-своему она была права, была вполне последовательна. Спорить против того, что Шубин дал целую серию портретов вельмож, было бы, разумеется, наивно. Однако подлинным «героем» шубинского творчества был отнюдь не вельможа, а человек из народа. Ухтомский этого не видит, он подходит к решению вопроса чисто внешне, исходя из количественных показателей: Шубин сделал много портретов вельмож, значит «герой» его творчества — вельможа.⁷ Но важно не «сколько», а то, «как»



Шубин. Павел I (мрамор). ГРМ

истолковывает автор свою модель. И вот, если под этим углом зрения подойти к Шубину, то сразу же бросится в глаза ряд очень показательных фактов, до сих пор ускользавших из поля зрения исследователей. Уже в одной из ранних работ своих, в серии портретов князей, царей и императоров, исполненной в 1774—1775 гг. для бывш. Чесменского дворца,⁸ свободно сочиняя, «инвентуруя» типы Ярославичей, Всеволодовичей, Мономаховичей, Шубин «героизирует» не «вельмож», не «продукты тщательной сословной селекции»: он героизирует «черную кость» — мужика.

Да и в портретах, если присмотреться внимательно, бросается в глаза, насколько иначе (как это было уже сказано) трактует Шубин «свельмож» и представителей «третьего чина». К первым — к «баловням случая» — подходит он всегда несколько со стороны, с оттенком критики, тонкой иронии. Даже в бюстах взбалмошного Павла и кокетливой Екатерины не остался Шубин в рамках льстивого царедворца, а дал свое истолкование модели, не останавливаясь на полпути в углубленном психологическом анализе. Его Павел, как только освоится глаз с импозантностью великолепно переданного общего облика «императора», «рыцаря мальтийского ордена», предстает пред нами ярко выраженным дегенератом: плоское лицо с карикатурно-коротким, вздернутым носом, с закатистым лбом, с выступающей нижней челюстью, с чертами мелкими, говорящими о неустойчивости, взбалмошности. Более разоблачительного образа пресловутого «венчанного романтика» русское искусство не дало. Момент дегенеративности, видимо, особенно резко бросался Шубину в наружности и психике «продуктов тщательной сословной селекции».

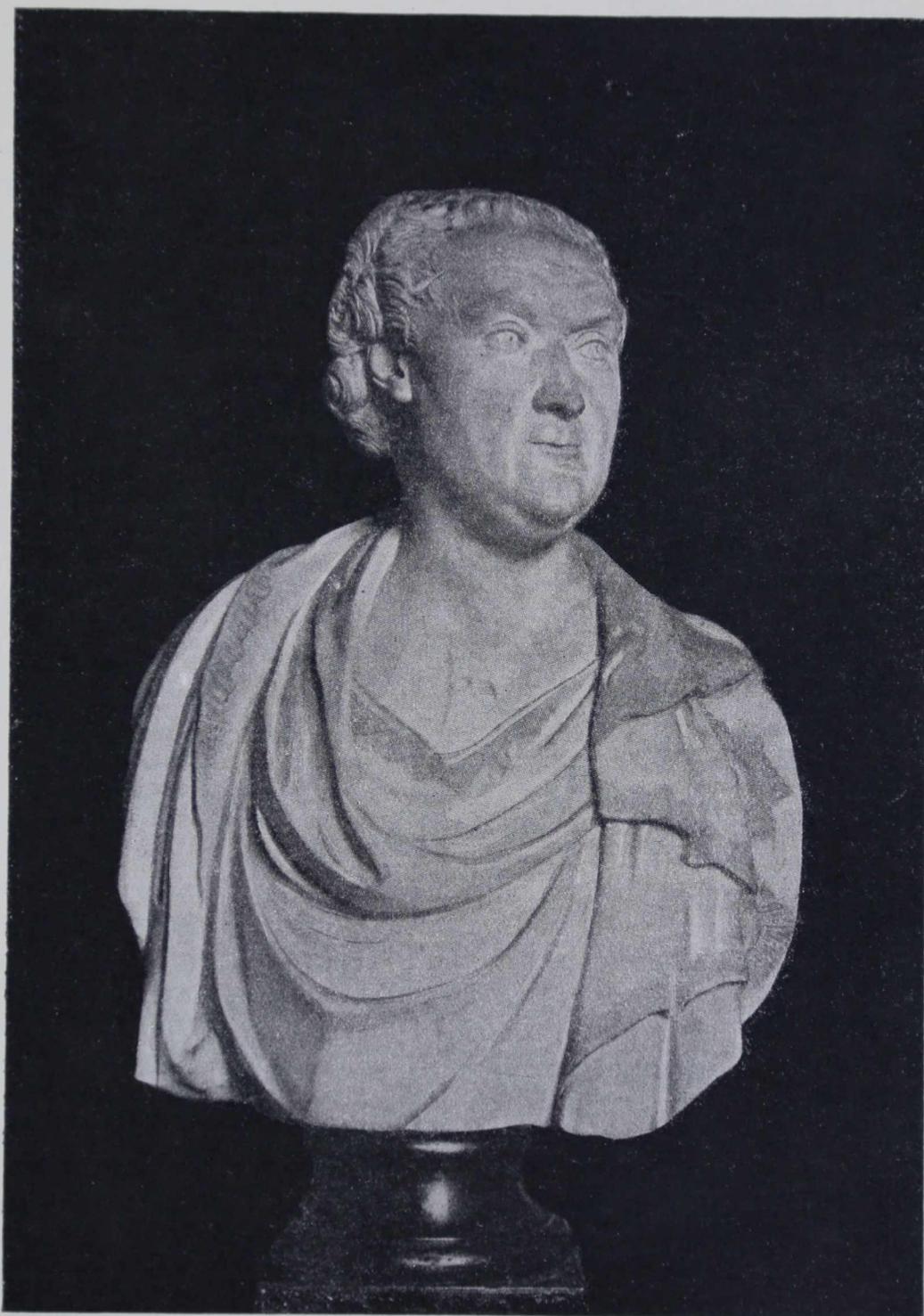
В бюсте Чулкова идет далее, оставляет полуоткрытым рот и тем вызывает впечатление идиотической животной чувственности, отталкивающей распушенности. Михельсону — «победителю» Пугачева — совсем не оставляет лба. Екатерине II утрирует нижнюю часть лица, ставит акцент на выявлении свойственной ей властности, чертовой сухости. Нет ни одного сиятельного, многозвездного персонажа, из-за блестяще переданной внешности которого не выступала бы у Шубина порою весьма неприглядная подоплека: канцлер Безбородко — сластена, Потемкин — сибарит, Чичагов — скряга, Шереметев — надменный самодур, Панина — домашний деспот... и т. д., и т. д. А к бюстам людей «своего» круга, к представителям народа, подходит Шубин совсем иначе. Настойчиво выдвигает на первый план положительные свойства: Барышников и «неизвестный» из собрания Щукина — выразители энергии, спокойной деловитости; Ломоносов — напряженное творческой мысли; даже старик — резчик по дереву Шварц и «неизвестный» из собрания Рябушинского оба трогают той интимностью, с которой передал Шубин их стариковство, бодрое, трудовое у первого, беспомощно-закатное у последнего.

Академические авгуры чутко реагировали на такую классовую настроенность Шубина. Уже самый упор, который делал он на момент реалистической передачи, в противовес идеализации «исторического» характера, внушал определенные сомнения в выдержанности его идеологических установок. А тот факт, что в целом ряде работ Шубина еще со школьной скамьи, когда лепил он своих «валдаек» и «орешниц», явно проступали симпатии его к крестьянству, характеризовал Шубина как представителя безусловно враждебного лагеря. Как бы слабо ни преломлялись симпатии к крестьянству, уже самый отзыв их был абсолютно нетерпим для правящего класса. И как только сквозь барочную помпезность оформления шубинских бюстов стали проступать подобного рода «нотки», Шубин стал для Академии «чужим», «портретным», представителем враждебного лагеря.

Именно из-за этого тщетны были попытки Шубина доказать, что и у него не мало исторических работ, что «не в одних портретах» упражнялся он. Дело было вовсе не в наличии исторических вещей и не в художественно-технической ответственности их, а в их народности, реализме, правдивости его работ.

В плане чисто формальном некоторые из них, как, например, рельефы «жертвоприношения» Мраморного дворца, или рельефы Троицкого собора Александровской лавры, определенно хороши. Но всем шубинским работам этого порядка, за очень небольшим изъятием, недостает одной черты, характерной для «исторических» произведений XVIII в., — пафоса театральности, лести. Центр тяжести в них перенесен на момент жизненной правды.

Рельефов Мраморного дворца на тему «Великодушные действия в свободе военнопленных» четыре. Два изображают героя Чесмы — Алексея Орлова, один — Павла Эмилия и один — Сципиона Африканского. Восхваление Орлова, казалось бы, давало полную возможность проявлению пафоса театральности. И что же мы видим? Группа Алексея Орлова и его приближенных трактована Шубиным в сдержанных формах простоты и деловитости: будничные, «повседневные», далекие от изысканного изящества костюмы, совершенно естественные, чуждые и тени аффектированной приподнятости, позы и жесты... Можно ли такое толкование признать «исто-



Шубин, Ф. Н. Голицын (мрамор). ГТГ

рическим» в преломлении этого термина XVIII в.? А между тем в рельефе Шубина имеет место и бурное, патетическое напряжение чувства, только не наигранного, не декламаторского, а подлинного чувства, непосредственного.

И в более поздних исторических работах Шубина, относящихся уже к периоду, когда на смену барокко и рококо выступил екатерининский классицизм, дают себя знать те же, вытекающие из самого существа дарования Шубина особенности. В то время, как и живописцы и скульпторы, захваченные новыми веяниями, в своих исторических композициях заставляют персонажей своих попрежнему «позировать», играть роль «великих», лишь демонстративно маскирующих свою лучезарность показною скромною внешностью, Шубин и тут остается самим собою, ставит акцент не на моменте позы, а на моменте естественности.

И академическая среда также не признает «историческими» шубинские рельефы, исполненные для Троицкого собора Александро-Невской лавры, хотя стилистически решены в полном соответствии с классическим стилем собора. С точки зрения узко формальной рельефы Троицкого собора определенно хороши и по ясной четкости композиции, и по согласованности с архитектурной самого здания, и по присущей им спокойной ритмичности. Но простота и спокойствие их лишены привкуса мелодраматичности. Это на самом деле — простота, на самом деле — ясная четкость. А «историзм» эпохи требовал простоты аффектированной, простоты Трианона Марии Антуанетты, простоты аркадных пастушков, требовал «игры» в простоту. У Шубина этого нет. Ангелы, являющиеся на его рельефе Аврааму, — просто стройные юноши, а сам Авраам действительно поражен их появлением, а отнюдь не старается показаться ошеломленным. Вот это-то и снижало качество его работ в глазах блюстителей чистоты высокого искусства. И Шубин попрежнему оставался для академического ареопага «портретным».

Академия не изменила своей оценки даже и после появления шубинской статуи «Екатерина II — законодательница». И этой вещи не признала она «исторической», как не признала «историческими» ни «весталей», на которых такие надежды возлагал Шубин, ни «святых» внутри Троицкого собора, о которых сам Шубин упорно помалкивал. Сказать, чтоб Екатерина II не была личностью исторической, разумеется, и не помыслил бы ни один из академиков. Никто из них не стал бы отрицать и того, что статуя Шубина исполнена прекрасно, что образ «мудрой законодательницы» трактован Шубиным с должным подъемом и величием. «Историзм», как понимал его XVIII в., в этой работе, казалось бы, налицо. Вещь импозантна... Но она одновременно и «портретна». «Портретна» опять-таки не в смысле наличия сходства. Сходство, конечно, пужно. Она «портретна» по характеру самой подачи этого сходства. Екатерина II Козловского⁹ тоже передает черты императрицы, но как черты «Фелицы», как некоего существа, поднявшегося над капризной игрой случайных, не типичных, не характерных для «Фелицы», чисто индивидуальных черт Екатерины Алексеевны. Екатерина II у Козловского идеализирована, приукрашена. Она и похожа, поскольку были в ней черты, сведенные потом в образ «Фелицы». Она и не похожа, поскольку нет в ней ярко выраженных, порою весьма-таки и неприятных личных черт Екатерины Алексеевны. Статуя Козловского благодаря этому не вызывала ни у кого сомнения в своей «историчности». У Шубина совсем не то. Его Екате-



Шубин. Александр I (мрамор). Воронежский музей

рина II, оспаривать этого нельзя, очень царственна, очень величественна. Это, действительно, образ «Mater patriae», действительно, образ «законодательницы». Но это одновременно и Екатерина Алексеевна в ее своеобразном костюме, а не в «пеплосе», как «Фелица» Козловского, в позе, именно для нее характерной, со всеми, именно ей присущими, глубоко-личными положительными и отрицательными, чисто индивидуальными особенностями: статуя, а вместе с тем и портрет. Не «Фелица» и не просто «императрица», а именно «императрица Екатерина Алексеевна». С такой установкой, как с «исторической», заправили Академии Художеств примириться не могли.¹⁰ И в этом сказывалась классовая позиция их. Портреты Лампи полностью отвечали требованиям «историзма» XVIII в., хорошо выраженного в формуле, данной в книге скульптора Архипа Иванова: «Должно, чтоб портреты казались как бы говорящими о себе самих и как бы извещающими: смотри на меня, я есмь оный непобедимый царь, окруженный величеством».¹¹ По инициативе «двора», Академия осыпала Лампи всеми знаками своего благоволения. А шубинские работы, и исторические, и портретные, бюсты, и статуи, не ограничивались пышной фразой: «Смотри, аз есмь величество». Провозгласив ее, звучно, по-театральному напыщенно, — такова «аттитуда» шубинских вещей, — они как бы говорили: «Стой, всмотрись хорошенько... этот «аз»-то, он ведь совсем обыкновенный смертный... сластена, самодур, скряга, дегенерат...» И Шубин, не в пример Лампи, не был сопричтен к сонму «исторических». На склоне лет своих ощутил он это остро: «ничего нет горестнее, как слышать от сотоварищей он портретной...»

Для нас реализм Шубина, как и всякий подлинный реализм, ценен и дорог, как проявление тяги к жизненной правде. Шубина ценим мы исключительно высоко не ради изящества его произведений, а за то, что сквозь это изящество, сквозь героические позы вельмож и баловней капризного «случая», не теряя своей остроты и жизненности, четко проступает во всей своей неприглядности подлинная оборотная сторона жизни.

Реалистическая литература XVIII в. уже в силу одного того, что внимание ее обращено было на жизненную действительность, становилась в резкую оппозицию к аристократическому, абстрактному, идеализирующему классицизму и таким образом оказывала определенное революционизирующее воздействие на общий ход классовой борьбы. Аналогичную роль играл и реализм в изобразительном искусстве. Симпатии Шубина были на стороне народа. Праздности аристократии противопоставлял он идеалы деловитости. В этом для нас основная ценность его произведений. «Красиво лгать», как это, по определению Врангеля, делал Козловский, значило плыть по течению. А говорить правду, хотя бы и облекая ее в изящную форму, означало держать курс «против течения». Шубин шел «против течения». Шубин давал реалистический «портрет» своего времени.

«Изящество», примиряющее с творчеством Шубина эстетов XX в., примирявшее с «правдой» работ его и титулованных заказчиков, далось Шубину не легко. Во имя его, несомненно, поступился он безоговорочной, неприкрытой остротой передачи натуры, которая так претила в свое время Жилле. Это была дань эстетике, прививавшейся Академией, диктовавшей господствующим классом. Изяществу учился он и у Жилле и у Пигалья. Пигаль привлекал его не только как портретист,



Шубин. Пандора (бронза). Петергоф

но и как автор «Меркурия». Уже в «Портрете неизвестной» 1770 г. дает себя знать стремление довести работу до полной, изысканно тонкой законченности. Эта черта, присущая всем позднейшим произведениям Шубина, составляет характерную их особенность и делала работы его исключительно привлекательными в глазах вельможной знати. Над этой стороной Шубин неуклонно работал. На бюстах Екатерины II, к которым возвращался он неоднократно, особенно хорошо можно проследить, каким путем достигал он «изыщества» своих работ. В первом бюсте Екатерины, сделанном с натуры, Шубин, вполне естественно, оказался еще связанным стремлением скрупулезно точно определить черты «императрицы». Екатерина была грузна. Грузной получилась она и в бюсте, ибо Шубин не смог еще преодолеть подчинения натуре, не сумел переработать «великоления» торса Екатерины Алексеевны, тяжести ее головного убора и костюма. В дальнейшем, переводя индивидуальные черты «Екатерины Алексеевны» в образ «царицы»¹², он убрал локоны, ниспадавшие сзади, поднял голову и тем облегчил линию двойных подбородков, сбросил пышные складки платья, делавшие громоздкой грудь... И «грузная» Екатерина Алексеевна превратилась в «легкую», царственную Екатерину II. При всей своей психологичности бюсты эти Екатерине очень и очень нравились. Уже сменив былое пристрастие свое к барокко на преклонение перед «ligne droite», она все же бюсты свои заказывала Шубину. И граф Шереметев, хоть и коробило его от той беспереборности, с которой вскрыты в бюсте Шубина его графское чванство и самодурство, а все же не другому кому, а ему, Шубину, заказал бюсты и жены и матери. Очень уж хорошо, с изысканным изяществом и непринужденностью умел Шубин передавать эту самую надменную величественность класса-властелина.

У Шубина реализм был ведущим моментом всего его творчества, хотя он, действительно, отдал дань запросам правящего класса. Давление и дурман академической учебы и всего государственного строя, давление привилегированной среды, в которую попал он в период пенсионерства («были званы обедать к его сиятельству и имели великолепный стол, где кушали с его сиятельством и с многими благородными российскими господами»), покровительство И. И. Шувалова и семейства Демидовых, успех по возвращении на родину—все это сказалось на Шубине, расшатало первоначальную цельность его мировоззрения.

Шубин немало поработал над пышным, театральным-декоративным оформлением «аттитуды» своих бюстов. Но раз выработав его, он творчески над ним больше совсем не работает. Он лишь варьирует его, да и то по преимуществу в деталях; пользуется им как своего рода «стандартом». Что это было именно так, об этом весьма красноречиво говорит факт использования его «стандарта» ловким фальсификатором.

Можно было бы полагать, что [театрально-напыщенный характер этого «стандарта» должен был заслонить и для академических авгуров подлинную классовую направленность шубинских бюстов. Однако от требовательного взгляда профессионалов не укрылось, что шубинский «стандарт» лишь маскировал подлинное «содержание» его работ, что творческие поиски шли у Шубина не по линии углубления «исторического» истолкования модели, а в сторону выработки наибольшей выразительности реалистического, психологического ее раскрытия.

А Шубин, и на самом деле, если присмотреться внимательно к его работам с годами все больше и больше внимания уделял именно психологическому моменту. В пенсионерских работах своих, в рельефах Долгоруковой и Шувалова, в бюстах Екатерины II, Орловых и Демидова Шубин еще ученически связан. Момент индивидуальной характеристики еще не является для него главным. И первые работы, исполненные по возвращении в Россию (бюсты А. М. Голицына и Екатерины II), трактованы Шубиным еще в плане чисто декоративном. Лицо модели—лишь часть в общем декоративном целом. Само по себе, как «человеческий документ», оно внимания не привлекает. Голицын—чарующе красив, Екатерина—царственна. И только. Не то видим мы в более поздних бюстах той же Екатерины II (1783 и 1791 гг.) и в блестящем портрете другого красавца-щеголя, графа П. А. Зубова (1795 г.). И этот бюст подан с подчеркнутой «театральной» декоративностью. Но центр внимания сосредоточен на этот раз всецело на психологическом истолковании модели. Нельзя не поражаться той смелости, с какою подчеркнул Шубин в маске всесильного фаворита черты асимметрии, черты явного вырожденчества.

Как раз в первые годы, пока Шубин еще не осознал до конца характера своих творческих исканий, своей тяги к психологическому истолкованию модели, его, вполне естественно, сильнее захватила внешняя сторона натуры. В этот период и вырабатывает он свой «стандарт». А по мере того, как переносит он центр тяжести на психологическое истолкование, на смену единой композиционной схеме—овалу появляется треугольник, низ зачастую становится срезанным, диссонирующим с округлыми линиями верха. И эта дисгармония как раз подчеркивает дисгармонию в самом характере модели.

Психологизм Шубина был ответом на требования передового общества того времени.

Шубин рос, как художник, но зато падал в глазах своих заказчиков. Психологизм его портретов не нравился титулованным моделям. Граф Шереметев выразил неудовольствие свое письменно. Граф Зубов и императрица Екатерина II косвенно, но весьма чувствительно дали почувствовать Шубину, что подчеркивание в красавце черт дегенерации им далеко не по вкусу: «слезница» Шубина, направленная к «благодетельнице» в расчете на поддержку со стороны «баловня случая», осталась без ответа, а бюст Зубова в собрание Эрмитажа, вопреки традиции, не поступил.

Академия же все более и более утверждалась в своей оценке Шубина как мастера классовочуждого, как «портретного».





Глава VIII

ЗАКАТ

«...Рим и Болония в нем гения венчали...»

(Из эпитафии на могиле Шубина)

4 мая 1789 г. граф Потемкин писал президенту Академии Художеств И. И. Бедкому:

«Милостивый Государь мой Иван Иванович!

Между многими под покровительством вашим произведенными российскими художниками находя по опытам отменную в отечестве и в иностранных академиях репутацию заслужившим скульптора Федота Шубина, одного из первых по старшинству природных художников вашим попечением дозревших. Я за долг себе поставляю препоручить его милостивому вашему призрению и прошу покорно о помещении его по способности на имеющуюся в Академии художеств вакансию скульптурного класса в адъюнкт-ректоры или хотя в старшие того класса профессора с предписанными по уставу преимуществами в настоящую службу. Благоклонное ваше на сию мою просьбу изволение прииму знаком благорасположения вашего к пребывающему с неперемменною преданностью вашего высокопревосходительства Милостивый Государь мой покорным слугою *Граф Потемкин Таврический*». ¹

И. И. Бедкий не очень-то поспешил с проявлением «знака благорасположения» к графу Таврическому: звезда Потемкина была на закате, всходило новое светило — Платон Зубов. К тому же Бедкий «изнеможен был по древности лет»: все забывал, путал.

Прошел год, а Бедкий ничего не сделал. 22 апреля 1790 г. Шубину пришлось напомнить ему о ходатайстве графа Таврического: «Прошлого 1789-го года в Апреле месяце при вручении мною вашему превосходительству от Его Светлости князя Григория Александровича Потемкина Таврического рекомендательного от него письма,

изволили обещать во уважение просьбы Его Светлости по оному исполнить, в чем и был благонадежен...»² На сей раз Бецкий расшевелился: двор ожидал приезда князя Потемкина в Петербург. На другой же день послал он в Совет Академии предложение:

«При сем препровождаю от господина Шубина поданное мне прошение, по которому, и в следствие письма от Его Светлости князя Григория Александровича Потемкина Таврического ко мне писанного, благоволит почтенный совет сему художнику учинить достодолжное удовлетворение».³

В академической среде это предложение произвело большой переполох. За годы президентства Бецкого в Академии успела сформироваться довольно сплоченная группа, вершившая все дела по своему усмотрению и очень ревниво отстаивавшая свои академические интересы.

Во главе ее стоял скульптор Гордеев, который одновременно с Шубиным, как пенсионер, обучался в Париже и Риме. Правой рукой его был живописец Семен Щедрин, тоже бывший пенсионер Академии того же выпуска. Совместно с Гордеевым они уже успели до известной степени оттереть от Академии опасных по своему влиянию художников — Старова, Волкова, братьев Ивановых.⁴ Вхождение в Академию Шубина, самостоятельного, настойчивого, пользующегося покровительством императрицы и Потемкина, внушало академическим дельцам большие опасения. Федот высокомерен. Во вторичном прошении своем, поданном в мае месяце, делает он ряд заносчивых выпадов: «В письме Его Светлости между прочим упомянуты слова, одного из первых по старшинству, знаменуют самую истину, то есть в сравнение ныне находящихся на службе моих сотоварищей, г. профессора Гордеева, г. адъюнкта Мартоса и протчих заседающих в совете, г. Соколова, г. Щедрина, ибо будучи во академии учениками, я прежде всех удостоен медалью с оригиналов, тож большою серебряною за рисунок с натуры, а потом и первую золотую за композицию, и за год прежде г. Гордеева наименован пенсионером; ...по приезде в отечество хотя и после г. Гордеева, но прежде его поступил в назначенные и в академики...»⁵ «Федот высокого о себе мнения, недаром просит» не лишит справедливого и достодолжного старшинства». Хоть и пишет «почтенного совета всепокорнейший и послушнейший академик», на деле такой же строптивец, каким был и раньше. Как оттеснить неумного помора?

Выработан был стройный план действий: прежде всего выдвинуть Шубину конкурента на звание профессора в лице молодого скульптора, незадолго перед тем возвратившегося из-за границы, Федоса Щедрина, брата Семена, и устроить между ним и Шубиным состязание. А затем... звание то дать... Как же его не дать, коли Шубин опять, как и при производстве в академики, помимо прочих работ, козыряет именем императрицы: «...напоследок статуя Ея Импер. Велич., кажется, с излишеством доказывает, что не в одних портретах, как то разглагольствуют мои недоброжелатели думая тем себя возвысить в чем и успевали во время директоров незнающих художеств»⁶ ...Звание дать и к работе допустить... Но жалованья не назначать...

5 мая заслушал Совет Академии, помимо предложения президента и прошения Шубина, еще и прошение «бывшего сея Академии воспитанника скульптора Федоса Щедрина».



Памятник Шубину (мрамор). Смоленское кладбище

и представляя труды мои всепокорнейше просить, дабы И. А. Х. рассмотрела оные и, соравнив их с произведениями господина Шубина, отдала справедливость достойнейшему из нас, и потому достойнейшего и избрала б в профессора или адъюнкт-ректора».⁷

В истории Академии, ни ранее, ни позже, не бывало подобного рода открытых вызовов на единоборство. Обычно борьба, неизбежно сопровождающаяся интригами, склоками, протекала в рамках корректной академичности. Тут же бросался официальный вызов крупнейшему скульптору своего времени, пользовавшемуся широкой известностью, с неприкрытой целью не допустить его «приобщиться к академическому сословию». Уснащенное шпильками («древность лет», «первенство названия»), темными намеками («пристрастие к личным и чуждым для искусства и наук достоинствам»), явно несостоятельное в основной своей части («не предлагая никаких трудов своих на суждение», — ибо работы Шубина были в Эрмитаже, в Мраморном дворце и т. д. и Академия обязана была знать их, не могла их не знать), заявление Щедрина совершенно не соответствовало к тому же самому характеру официального его составителя. Федос Щедрин был крайне миролюбивый, мягкий и незлобивый человек. Не он, Щедрин, писал свое заявление: Щедрин был лишь слепым орудием в руках своей группы. Выбор Федоса Щедрина в противники Шубину был не случаен.

«Много лет в уединении трудился я, — писал Щедрин, — достигнуть совершенства в звании моем, и никогда не искал ни чести, ни наград, кроме удовольствия, происходящего благоразумного суждения знатоков и любителей изящных художеств. Но ныне уведомился, что господин академик Федот Иванович Шубин требует от Академии, дабы она приобщила его к сословию своему в звании адъюнкт-ректора или старшего профессора, представляя в побудительные тому причины давность его бытности скульптором и первенство из учеников Академии, не предлагая ж однако никаких трудов своих на суждение. А как всякому благомыслящему известно, что награды и почести дарованиям раздаются не по древности лет, не по первенству названия, ниже по пристрастию к личным и чуждым для искусства и наук достоинствам; но по мере знания, трудов и произведений ума и тщания человеческого.

Того дня, не яко пришлец и чужеземец, но как питомец и ученик Императорской Академии Художеств, поставляю себе в должность оказать ревность мою стать с ним господином Шубиным в состязание,



Шубин. Автопортрет на могильном памятнике (мрамор). Смоленское кладбище



И. Жилле. Играющий в кости. Зарисовка Чернецова. ГТГ

Федос Щедрин выделялся своим дарованием. Еще в бытность пенсионером Академии писал он в 1776 г. из Парижа: «также и в том себя могу флятировать, что я нахожусь в любви у многих художников. Также я был по экзамену в королевской Академии: 1-м и 2-м человеком, но как дали преферанс одному живописцу из своей нации, то меня проздравили второй медалью...»⁸ Императрица горячо интересовалась успехами молодого скульптора. В переписке с Гриммом она неоднократно говорит о нем, а в 1785 г. заказала ему свой портрет. Бюст вышел, повидимому, неудачен: «Его находят неестественным, — пишет Екатерина, — тем не менее, — настаивает она, — на известном расстоянии он становится не так плох»⁹ Щедрин, как и учитель его Аллегрень, был прекрасным, изысканным мастером, но совершенно лишенным ярко выраженной индивидуальности. Как мастер, он мог противостоять Шубину. Зная пристрастие к нему Екатерины II, академическая группа надеялась избежать гнева и Потемкина и императрицы. И повела дело весьма тактично.

Совет, уважая дарование и искусство г-на Шубина, признал его «достойным к производству в профессора», но указал, что сам Совет, согласно уставу, признать Шубина профессором не может, это право предоставлено лишь публичным собраниям; «что-же принадлежит до произвождения ему ныне же от академии жалованья, то представить господину Президенту, что академия по недостатку суммы одного опре-



Шубин. Екатерина II (мрамор). ГТГ



Шубин. Неизвестный в латах (мрамор). ГИМ

делить ему не может»¹⁰. До будущего публичного собрания отложил Совет и рассмотрение трудов Щедрина. Это публичное собрание должно было бы состояться в 1791 г. «Но, — сообщает А. Новичкий, — слух о скором приезде Потемкина и затем его действительный приезд в столицу заставили Академию отложить это собрание. Между тем превосходная статуя Екатерины II, исполненная Шубиным для Потемкина и имевшая громадный успех на празднестве, устроенном Светлейшим, ясно показала Академии, что работы ее кандидата не выдержат с нею сравнения. Пришлось еще отложить собрание. .»¹¹ Оно состоялось только в сентябре 1794 г., с запозданием на четыре года. Эти четыре года в ожидании казенного места перебивался Шубин частными заказами и заказами Двора. А Щедрин тем временем работал над статуей «Венера», которую хотел он противопоставить шубинской статуе императрицы. Справился он со своей задачей удачно. «Венера», если и не лучшее его произведение, то наиболее для него характерное; в ней ярко сказались и прекрасная школа, и изощ-

ренный вкус, и подражательность автора учителю его—Аллегренью, как результат отсутствия своего художественного содержания...¹²

Приговор чрезвычайного собрания 1794 г. оказался довольно своеобразным: оба соперника вышли из состязания победителями — оба признаны были профессорами. Но Шубин победил и в битве пал. Ему, его самолюбию, нанесен был жестокий удар. Гордеев, замаскированный противник Шубина, был на этом публичном собрании, где Шубина признали только зауряд-профессором и где сравнивали его с Щедриным, не имевшим ранее даже звания академика, где даже Ивана Мартоса, не в пример ему, Федоту Шубину, возвели в старшие профессора, — Федор Гордеев на этом собрании удостоен был «в награждение отменных дарований и полученной долговременной пользы» звания адъюнкт-ректора.¹³



Шубин. Екатерина II (мрамор)



Шубин. Екатерина II (мрамор). ГРМ



Шубин. Ф. Г. Орлов (мрамор)



Шубин. П. А. Зубов (бронза). ГРМ

Академия больно наказала дерзкого помора, возмечтавшего, будто может он свершить свой жизненный путь, не прибегая к ее содействию, не подчиняясь ее воле, ее требованиям. Правда, он, как блудный сын, возвращался в отчий дом, но проучить его было необходимо. Академия только что пережила острый конфликт с вновь назначенным президентом Мусиным-Пушкиным, конфликт, разыгравшийся на почве стремления академической правящей группы прибрать к рукам самого президента, сделать его таким же послушным исполнителем своих решений, каким был прежний президент И. И. Бецкий. Попытка эта не сразу увенчалась успехом. Мусин-Пушкин не зря говорил в торжественной речи на общем собрании: «Пламенеет сердце желанием и усердием к ревностному званию прохождению...»¹⁴ Он был полон энергии, сил. О строптивости Совета Академии довел он до сведения государыни,

и Совет получил высочайший нагоняй с напоминанием: «...поелику по обще установленному везде порядку подчиненные представлением к награждению и к поступлению в высшие степени зависят единственно от рекомендации Президента, или Управляющего тем местом, то и чины Академии из сего права не изъемяются...»¹⁵ Этим напоминанием, что академики, хоть и цеховые мастера, но вместе с тем и зауряд-чиновники, подчеркнута была только специфическая особенность Академии, как корпорации, при дворе ее величества состоящей. Положение же вещей по сути дела не изменилось. Используя собственное признание президента, сделанное им в приветственной речи: «...Но не равносильны оному (званию президента) ни сведения, ни способности мои», — Академия искусно обошла сердитое начальство свое и вскоре стала на нем «воду возить»: директором Академии утвержден был Гордеев, и все вошло в «нормальную» колею.

Шубина, как было ранее указано, била Академия не только по самолюбию — она била его и по карману. Платного места не получил Шубин и после производства в профессора.

В 1795 г. назначен он был, опять-таки вместе с Щедриным, заседать в Совете...¹⁶ И опять-таки бесплатно.

Могла ли Академия при желании пойти навстречу Шубину и дать ему платное место? Могла. В 1795 г. Козловский получил место младшего профессора.¹⁷ Для Шубина это могло казаться слишком скромным. Но в 1794 г., как выяснилось при конфликте Совета с Мусиным-Пушкиным, имелась в Академии свободная должность адъюнкт-ректора.¹⁸

Мусин-Пушкин, давший место Козловскому, мог бы дать место и Шубину. Однако... симпатии Мусина-Пушкина не были на стороне Шубина, как не были на стороне Шубина и симпатии правившего директорскую должность Гордеева. Назначение на эту должность адъюнкт-ректора и просил Шубин в новой «слезнице», поданной в 1796 г. на высочайшее имя:

«Всемиловейшая
Государыня.

Более 20 лет питаюсь едиными трудами моего художества, не получая никакого жалованья и не имея ныне довольной ни казенной, ни посторонней работы, от чего прежде я приобретал все мое пропитание и успел стяжать небольшой дом деревянный и то с умалением здоровья; нахожусь ныне в необходимости всеподданейше просить В. И. В. о определении меня в Академию Художеств на вакансию адъюнкт-ректором в награду понесенных трудов и в поощрение впредь к дальнейшим успехам и пользе, или повелеть производить мне жалованье по 1200 рублей в год за сделание всяких моделей, сколько повелено будет, кроме мраморных статуй и бюстов.

Вашего Императорского Величества всенижайший и верноподанный надворный советник и скульптор профессор Федот Шубин». ¹⁹

Шубин, видимо, надеялся на поддержку Платона Зубова, бюст которого вылепил он в 1795 г.²⁰ и который склонен был поддержать внавшего в бедность скульптора.²¹



Шубин. М. В. Ломоносов (бронза). Камеронова галерея в гор. Пушкине



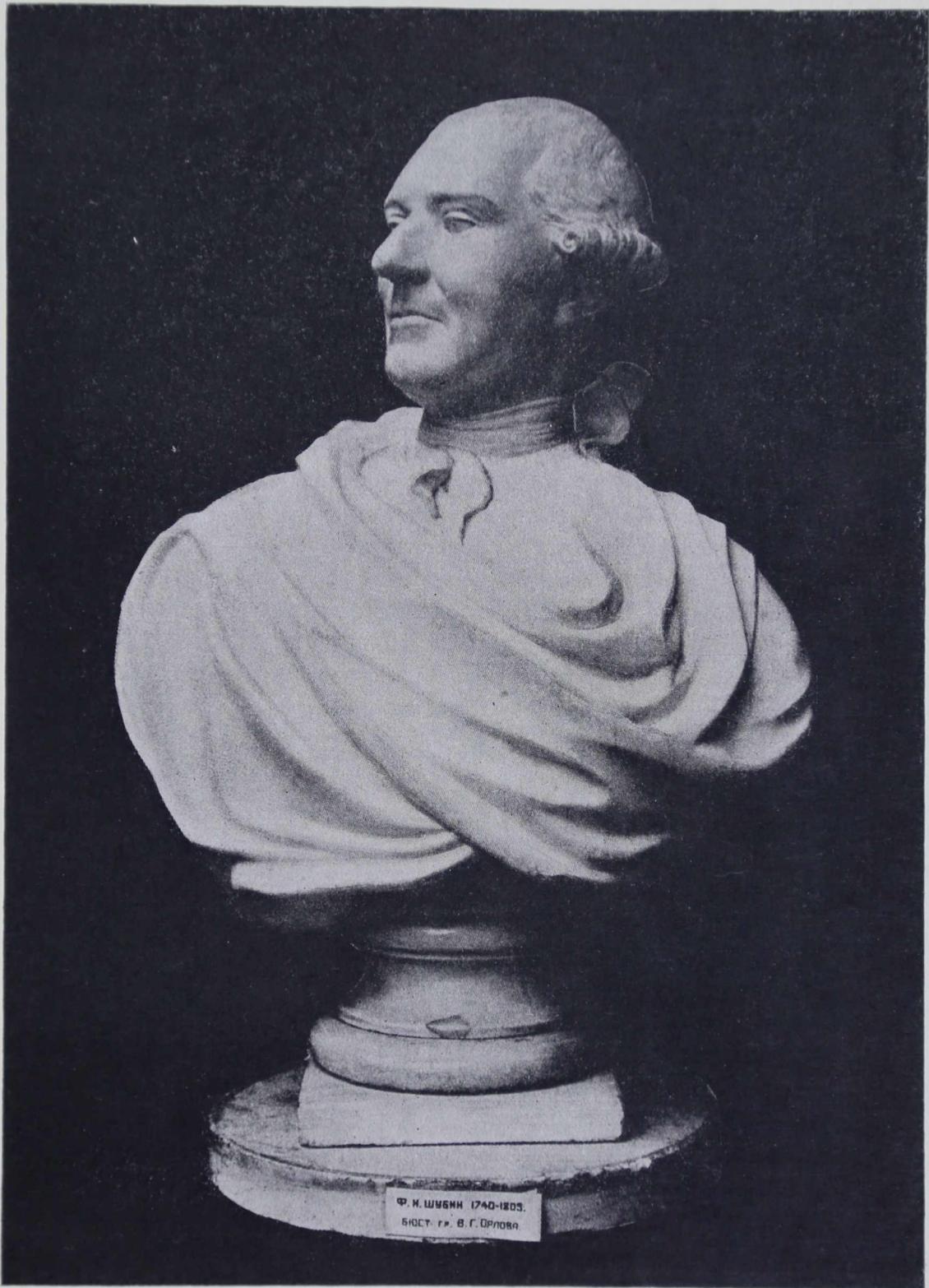
Шубин. Ахиллес (бронза). Камеронова галерея в гор. Пушкине

Но ничего не вышло. Прошение Шубина оставлено было без последствий. А между тем в том же 1796 г. художнице Терезине Марон, рожденной Менге, живущей в Риме, назначена была пенсия «по сто цехинов». ²² Политика внешняя и политика внутренняя и в области искусства, как видно, не теряла своей остроты и силы.

Умерла Екатерина II, «благодетельница» Шубина. И в 1797 г. обращается Шубин с новою «слезницей» уже к Павлу I. Вней он напирает на давность своей «службы». «Находясь в службе,—пишет он,—тридцать девять лет сначала во оную вступил в 1759 г. придворным истопником». ²³ Он даже год своего определения «ко двору» указывает неверно: вместо 1761 г. ставит 1759 г., чтоб удлинить в глазах царя-службиста срок своей службы. Еще в 1790 г. в прошении к Совету Академии писал он: «...а что я не служил, то по той же самой причине, что бывшие директоры того не благоволили...», ²⁴ теперь же он подчеркивает свою непрерывную службу и истопником, и профессором, и при Екатеринославском университете, и при Академии. «...Но будучи столь долговременно и безпорочно в службе В. И. В., ни откуда и ни какого жалованья я не получал, ибо как в помянутой Академии я состою на службе, но не комплектным, оного мне не производится... между тем находясь я многие годы... без всякого жалованья и имея жену и шестерых детей, в содержании какового семейства чувствую себя невозможным, тем паче что по старости моих лет от долговременных трудов имею и притушившееся зрение, а оттого

и не в состоянии уже становлюсь—дому своему учинить помощи.

Всемиловитейший Монарх! Всемиловитейший Государь! подкрепляясь единственным упованием на бесприкладное милосердие В. И. В. осмеливаюсь купно и с своим семейством повергнуться к высокосвященнейшему Престолу и всеподданейше просить: Повели, Великий Император, объявленное жалованье мне выдать, а чтоб я и в последние дни бытия моего в состоянии иметь мог пропитание меня определить к месту соразмерно моим силам». ²⁵ Нет никаких указаний, чтоб «Великий Император» проявил «бесприкладное милосердие» свое, чтоб сделал он что-либо для облегчения



Шубин. В. Г. Орлов (мрамор). ГТГ

бедственного положения скульптора, пользовавшегося покровительством императрицы-матери, ненавистной для императора-сына.

Уже в следующем 1798 г. Шубин подает «покорное прошение» в «высочайший совет» Академии. Оно, действительно, «покорное», это прошение. От заносчивой гордости 1790 г. в нем нет и следа. «В 1795-м году удостоен быть членом совета, — пишет Шубин, — с которого времени по ныне должность сию исполняю со всяким моим усердием; но за оное ни положенного жалованья, ниже казенной квартиры не имею, того ради Имп. Академии Художеств высокопочтенный Совет сим покорнейше прошу, дабы соблаговолено было в удовлетворение моей службы по недостаточному моему состоянию не оставить дачею хотя одной казенной квартиры с дровами и свечами». ²⁶

И эта «слезница» осталась без ответа.

Академия, оказывается, никак не могла прийти на помощь своему сочлену в плане материальном, зато в иного порядка планах она его своим вниманием не оставляла. Шубин заседал в Совете; Шубина включила она в состав академической комиссии для участия «в печальной церемонии для выноса тела Императора Петра III и Императрицы Екатерины II»; ²⁷ Шубин преподавал и в классах. В декабре 1800 г. Совет «строжайше подтвердил», чтоб адъюнкт-ректоры и профессора живописи и скульптуры, дежурившие по понедельно, — «каждый в свою очередь сверх своего класса находился весь день при классах и имел в сию неделю смотрение над оным». ²⁸ А платы Шубину за преподавание никакой не было.

В 1801 г постиг Шубина новый удар: сгорел его дом, небольшой, «ветхий». И снова, с новой «слезницей» взывает Шубин опять к новому монарху, прося о пособии. И на этот раз пособие было ему дано.

15 сентября 1801 г. из надворных советников произведен был Шубин в коллежские ассессоры. ²⁹ Этим не исчерпывается, ³⁰ однако, проявление внимания со стороны «императора-внука» к любимому скульптору «императрицы-бабки». В делах «кабинета Его Величества» хранится и еще один листок, связанный с поднесенным от Шубина бюстом «Государя Императора». На нем значится всего лишь следующая расписка:

«Всемиловитейше пожалованный бриллиантовый перстень принял Коллегский Ассесор Шубин», 14 Ноября 1801 года. ³⁰

Эти знаки «монаршего благоволения» возымели магическое действие и на Совет Академии «свободных художеств»: как-то сама собою нашлась квартира для Шубина. Среди постановлений Совета от 24 мая 1802 г. читаем следующее: «В отведенной квартире г-ну профессору Шубину для обучения воспитанников высеканию фигур из мрамора, за учиненные им починки, который представил счет суммою в двести рублей пятнадцать копеек — оные деньги ему, г. Шубину, заплатить». ³¹ Нашлось и место платное: января 24 1803 г. Шубин и Щедрин помещены были на вакансию адъюнкт-профессоров... с жалованьем по штату. ³²

Последние работы Федота Шубина — бюст Ф. Н. Голицына, бюст Александра I и статуя «Пандора» — носят некоторый «мемуарный» характер. Федора Николаевича Голицына, племянника И. И. Шувалова, встретил Шубин в период римского «пенсионерства». Юный князь к 1800 г. превратился в маститого старца. С исключительным



Шубин. Павел I (мрамор). ГРМ

вниманием, строго-реалистически трактуя его стариковство, Шубин не может отделаться от захватившей его волны далеких увлечений античностью, и он облакает торс Голицына складками плаща, оставляя обнаженной и шею и грудь, как он это делал когда-то в бюстах Орловых — Острововых. В бюсте Александра он словно пытается показать всю поэзию «дней Александровых начала», вновь возродивших, было, для старого поколения давно заглушенные переживания. В статуе «Пандоры», исполненной для «большой Петергофской каскады», воздал Шубин дань глубокого преклонения своего пред гением Фальконэ, пламенным певцом изящества и правды. Копией с «Милона Кротонского» Фальконэ начал Шубин учебу свою в Париже у Пигалья. Эскиз Фальконэ положил он в основу капитальнейшей вещи своей — статуи Екатерины II. «Купальщицу» Фальконэ преобразил в «Пандору».

Жизнь обошла Шубина. В прошлом искал он отрады.

Умер Шубин 12 мая 1805 г.³³

На могильном памятнике его, перенесенном ныне со Смоленского кладбища на Лазаревское, начертана эпитафия:

«Свет мрачные страны, где гении восстали,
Где Ломоносовы из мрака воссияли,
Из россов первый здесь в плоть камень претворял
И видом дышащих скал чувства восхищал.
Земные боги в них мир новый обретали,
Рим и Болония в нем гения венчали,
Екатерины дух, что нам открыл закон,
Воззрел — и под его рукою мрамор дышет,
Богиня, кажется, еще в нем правду пишет.
Но сей наш Прометей, сей наш Пигмалион,
Бездушных диких скал резцом животворитель,
Природы сын и друг, искусства же зиждитель,
В ком победителя она страшилась зреть,
А с смертию страшилась умереть,
Сам спит под камнем сим и к вечной славе зреет,
Доколь наставница-природа не истлеет».³⁴

Судьба, в лице Академии Художеств, была жестока к «бездушным диких скал резцом животворитель» даже после его смерти.

На прошение, поданное вдовою Шубина 30 октября 1805 г. «о пристойном награждении»,³⁵ Совет постановил: «как пенсии назначаются за долговременную службу и приобретенную Академией от того пользу: то по причине кратковременного служения покойного мужа ее Академия в силу дополнительной статьи по уставу пенсии ей определить не может. Представить же в меморию г-ну Президенту, что Академия в уважение качеств покойного, полагает выдать ей единовременно в награждение тысячу рублей».³⁶

Но и это решение встретило протест.

Граф. А. С. Строганов, прославившийся своею щедростью и меценатством, на сей раз оказался жестким формалистом. Говорила ли в нем давняя вражда Строгановых с Шуваловыми (Шубин пользовался особым покровительством И. И. Шувалова), или просто сказалась в нем начальническая прижимистость, или чья-либо чужая

(быть может гордеевская) воля руководила им, только граф уперся на статью устава, согласно которой «выдаваемое вдовам по смерти мужей их единовременное пособие состоит по высшей мере в годовом жалованье, каковое получали мужья их». «А как покойный проф. Шубин, невзирая на звание профессора нес при Академии адъюнкт-профессорскую должность с получением жалованья 400 р., то и выдать вдове 400 р.»³⁷

У сиятельного графа, не знавшего меры своему богатству, хватило даже черствости и тупости, чтоб написать: «Таковое соблюдение порядка, не нанеся Шубиной по состоянию ее ощутительного ущерба, предохранит совет...»³⁸ от повторения подобного рода требований.

Так воздала Академия последнюю дань внимания и заботы дерзкому помору, упрямой «пчелке», отбившейся от родного улья, вносившей «квинт-эссенцию» своей «добычи на полях и садах» в ту же сокровищницу русского искусства, только путем самочинных вылетов.

И Шубин и заклятый враг его Гордеев прекрасно отдавали себе отчет в тех терниях, которые ждут художника на его творческом пути. Ни один из них, ни «баловень двора и знати», ни «столп и утверждение художественного цеха», не пожелал направить детей своих по своей «проторенной дороге». Видимо, право было собрание Академии, когда писало оно, что «...большая часть выпускаемых из Академии... воспитанников... находились в большой нужде и самой бедности».³⁹ Незаманчивые перспективы открывались перед скульптором, даже богато одаренным. Из прошения вдовы Шубина, поданного 28 октября 1817 г., узнаем мы о служебном поприще, избранном тремя ее сыновьями: старший — Александр — был «полковником и кавалером», средний — Павел — советником, а младший — Федот — гитенфервальтером».⁴⁰ Из бумаг академического архива видно, что Федот Федотович еще при жизни отца положил начало своей «карьере»: 16 января 1800 г. был он принят на службу в Академию «с чином канцеляриста без жалованья». 31 декабря 1804 г. произвели его в коллежские регистраторы, а в 1808 перешел он на другую службу, где занял к 1817 г. должность гитенфервальтера.⁴¹

Тернист был путь скульптора в XVIII в. Под ногами у него не было прочной, здоровой общественной опоры. Попытки нащупать ее кончались трагически, даже для таких исключительно сильных и цельных самородков, как Шубин. Но и более покладистые, легко стиравшие индивидуальность свою под чиновническим прессом придворной Академии, и те заботливо предостерегали детей своих от профессии скульптора — будь лучше гитенфервальтером!

Пробиться в жизни без высоковельможного покровительства художнику было очень трудно.

«Лучше быть цеховым малером, чем историческим живописцем без покровителя», — гласит скорбная подпись на автопортрете-рисунке Ерменева⁴², затертого в жизненной борьбе.

Тот же вопль слышим мы и от Сумарокова. Русский театр, директором коего он состоял, был на положении «партикулярного», т. е. не имел мецената в лице двора. И Сумароков, в отчаянии от всякого рода затруднений, писал Шувалову: «...Ежели партикулярный, так лучше ничего не представлять... разрушить театр, и меня отпустить куда-нибудь на воеводство или посадить в какую коллегия... Лучше

вниманием, строго-реалистически трактуя его стариковство, Шубин не может отделаться от захватившей его волны далеких увлечений античностью, и он облакает торс Голицына складками плаща, оставляя обнаженной и шею и грудь, как он это делал когда-то в бюстах Орловых — Острововых. В бюсте Александра он словно пытается показать всю поэзию «дней Александровых начала», вновь возродивших, было, для старого поколения давно заглушенные переживания. В статуе «Пандоры», исполненной для «большой Петергофской каскады», воздал Шубин дань глубокого преклонения своего пред гением Фальконэ, пламенным певцом изящества и правды. Копией с «Милона Кротонского» Фальконэ начал Шубин учебу свою в Париже у Пигалья. Эскиз Фальконэ положил он в основу капитальнейшей вещи своей — статуи Екатерины II. «Купальщицу» Фальконэ преобразил в «Пандору».

Жизнь обошла Шубина. В прошлом искал он отрады.

Умер Шубин 12 мая 1805 г.³³

На могильном памятнике его, перенесенном ныне со Смоленского кладбища на Лазаревское, начертана эпитафия:

«Свет мрачные страны, где гении восстали,
Где Ломоносовы из мрака воссияли,
Из россов первый здесь в плоть камень претворял
И видом дышащих скал чувства восхищал.
Земные боги в них мир новый обретали,
Рим и Болония в нем гения венчали,
Екатерины дух, что нам открыл закон,
Возрел — и под его рукою мрамор дышет,
Богиня, кажется, еще в нем правду пишет.
Но сей наш Прометей, сей наш Пигмалион,
Бездушных диких скал резцом животворитель,
Природы сын и друг, искусства же зиждитель,
В ком победителя она страшилась зреть,
А с смертию страшилась умереть,
Сам спит под камнем сим и к вечной славе зреет,
Доколь наставница-природа не истлеет».³⁴

Судьба, в лице Академии Художеств, была жестока к «бездушным диких скал резцом животворитель» даже после его смерти.

На прошение, поданное вдовою Шубина 30 октября 1805 г. «о пристойном награждении»,³⁵ Совет постановил: «как пенсии назначаются за долговременную службу и приобретенную Академией от того пользу: то по причине кратковременного служения покойного мужа ее Академия в силу дополнительной статьи по уставу пенсии ей определить не может. Представить же в меморию г-ну Президенту, что Академия в уважение качеств покойного, полагает выдать ей единовременно в награждение тысячу рублей».³⁶

Но и это решение встретило протест.

Граф. А. С. Строганов, прославившийся своею щедростью и меценатством, на сей раз оказался жестким формалистом. Говорила ли в нем давняя вражда Строгановых с Шуваловыми (Шубин пользовался особым покровительством И. И. Шувалова), или просто сказалась в нем начальническая прижимистость, или чья-либо чужая

(быть может гордеевская) воля руководила им, только граф уперся на статью устава, согласно которой «выдаваемое вдовам по смерти мужей их единовременное пособие состоит по высшей мере в годовом жалованье, каковое получали мужья их». «А как покойный проф. Шубин, невзирая на звание профессора нес при Академии адъюнкт-профессорскую должность с получением жалованья 400 р., то и выдать вдове 400 р.»³⁷

У ситятельного графа, не знавшего меры своему богатству, хватило даже черствости и тупости, чтоб написать: «Таковое соблюдение порядка, не нанеся Шубиной по состоянию ее ощутительного ущерба, предохранит совет...»³⁸ от повторения подобного рода требований.

Так воздала Академия последнюю дань внимания и заботы дерзкому помору, упрямой «пчелке», отбившейся от родного улья, вносившей «квинт-эссенцию» своей «добычи на полях и садах» в ту же сокровищницу русского искусства, только путем самочинных вылетов.

И Шубин и заклятый враг его Гордеев прекрасно отдавали себе отчет в тех терниях, которые ждут художника на его творческом пути. Ни один из них, ни «баловень двора и знати», ни «столп и утверждение художественного цеха», не пожелал направить детей своих по своей «проторенной дороге». Видимо, право было собрание Академии, когда писало оно, что «...большая часть выпускаемых из Академии... воспитанников... находились в большой нужде и самой бедности».³⁹ Незаманчивые перспективы открывались перед скульптором, даже богато одаренным. Из прошения вдовы Шубина, поданного 28 октября 1817 г., узнаем мы о служебном поприще, избранном тремя ее сыновьями: старший — Александр — был «полковником и кавалером», средний — Павел — советником, а младший — Федот — гитенфервальтером».⁴⁰ Из бумаг академического архива видно, что Федот Федотович еще при жизни отца положил начало своей «карьере»: 16 января 1800 г. был он принят на службу в Академию «с чином канцеляриста без жалованья». 31 декабря 1804 г. произвели его в коллежские регистраторы, а в 1808 перешел он на другую службу, где занял к 1817 г. должность гитенфервальтера.⁴¹

Тернист был путь скульптора в XVIII в. Под ногами у него не было прочной, здоровой общественной опоры. Попытки нащупать ее кончались трагически, даже для таких исключительно сильных и цельных самородков, как Шубин. Но и более покладистые, легко стиравшие индивидуальность свою под чиновническим прессом придворной Академии, и те заботливо предостерегали детей своих от профессии скульптора — будь лучше гитенфервальтером!

Пробиться в жизни без высоковельможного покровительства художнику было очень трудно.

«Лучше быть цеховым малером, чем историческим живописцем без покровителя», — гласит скорбная подпись на автопортрете-рисунке Ерменева⁴², затертого в жизненной борьбе.

Тот же вопль слышим мы и от Сумарокова. Русский театр, директором коего он состоял, был на положении «партикулярного», т. е. не имел мецената в лице двора. И Сумароков, в отчаянии от всякого рода затруднений, писал Шувалову: «...Ежели партикулярный, так лучше ничего не представлять... разрушить театр, и меня отпустить куда-нибудь на воеводство или посадить в какую коллегия... Лучше

быть подъячим, нежели стихотворцем». ⁴³ А во что выливалось это покровительство, как было оно тяжело и мучительно, видно из страстного протеста Ломоносова: «Не токмо у стола знатных господ или у каких земных властителей дураком быть не хочу, но ниже у самого господа бога». ⁴⁴ Шубин на роль «дурака» тоже не согласился. Подслуживаться вельможным самодурам не стал. Установок своих, своих художественных принципов не изменил.

И был смят.

Академия Художеств, лакейская, где двор держал своих славильщиков, встретила Шубина в штыки; а когда жизнь сломила его упорство, — добила строптивца по всем правилам своего устава. Ее президенты — дряхлый интриган Бецкий, восторженный Мусин-Пушкин, сиятельный граф Строганов — все оказались единодушны, все посылно усугубили трагедию «помора».

Нечего и говорить, что никакой «школы» после себя Шубин не оставил. У него не было учеников не только в смысле усвоения его художественного стедо, но не было их и в буквальном смысле. Форсиа де Пиль говорит прямо: «У Шубина совсем не было учеников, и он даже лишен был надежды привлечь к себе хотя бы одного». ⁴⁵ Это относится к началу 90-х годов. Позднее, лет десять спустя, когда шестидесятилетний полуслепой Шубин получил, наконец, в Академии особую мастерскую, были, разумеется, и у него ученики, но он обучал их только технике «высекания фигур из мрамора». Недаром даже вдова его, подчеркивая педагогические заслуги мужа, пишет: «Сверх того выучил он многих как российских, так и Иностранных работать из мрамора, из коих уже двое Академиками». ⁴⁶ И только. Как мраморщик, имел Шубин последователей, как скульптор — ни одного.

В наше, советское время у Шубина должны быть ученики. У Шубина есть чему поучиться и как у мастера-творца и как у мастера-техника. Его бюсты — непревзойденные образцы реалистического портрета. Их исключительная ценность — в умении широко понимать модель, в умении, отбрасывая случайное, частное, выдвигать черты характерные, в умении подымать единичное явление до высоты глубоко продуманного образа. К работам Шубина вполне приложимо требование, предъявленное Энгельсом к реализму: они, действительно, дают «типичные характеры в типичных обстоятельствах», дают жизненные типы в остро характерном для эпохи обрамлении. И эта способность широко понимать натуру сочеталась в Шубине со столь же широким пластическим восприятием природы — сочетание очень ценное в наших поисках социалистического реализма. Правдивое пластическое восприятие и высокое техническое мастерство — все это делает работы Шубина высоко поучительными.

«Запоздалый мастер» в глазах французских критиков XVIII в., Шубин во многих отношениях созвучен эпохе строящегося социализма. Такова диалектика истории.





ПРИМЕЧАНИЯ

К главе I

¹ В 1710 г. посетили Архангельск 152 иноземных судна — цифра по тем временам весьма внушительная.

² Ф. А. Витбьерг. «Изв. II Отд. Акад. Наук», 1912, III.

³ В. И. Ламанский в статье «М. В. Ломоносов» («Отечеств. записки», 1863) и Ф. А. Витберг в вышеуказанной работе дают яркую картину торговой роли Архангельска и Холмогор.

⁴ В. Ключевский. «Курс рус. ист.». М., 1910 г., IV, стр. 158.

⁵ «Арханг. Губ. ведомости», 1868, № 21, статья Прокопия Иванова.

⁶ Год рождения Шубина установлен твердо — 1740. В каталоге Третьяковской галереи (1917 г., изд. 7-е) указан 1749 год, но это просто ошибка, а отнюдь не новая датировка. Но день разными исследователями показывается разно. Н. Врангель в каталоге «Рус. муз.» указывает — «5/17 мая»; С. Ухтомский («Матер. по рус. иск.», т. I) тоже указывает — «17 мая»; «17 мая» приводит и П. Петров («Матер. ист. ИАХ», прилож., стр. 630). А на надгробном памятнике проставлено — «5 мая».

⁷ Откуда почерпнута эта цитата, я не установил, но она приводится рядом исследователей: Прокопием Ивановым, Ив. Евдокимовым и др.

⁸ Свионтковская-Воронова. «Резьба по кости». ГИЗ, 1934, стр. 25.

⁹ Одной из ранних работ Федота Шубного, исполненной по приезде в Петербург, является, весьма вероятно, портрет М. В. Ломоносова, резанный по кости, хранящийся ныне в Истор. музее. Сделан он, повидимому, по портрету, принадлежавшему графу Г. И. Ностицу. Фототипия с этого портрета дана в жизнеописании М. В. Ломоносова, составленном Б. Н. Меншуткиным. При сопоставлении ее с предполагаемой работой Шубного бросаются в глаза наряду с чертами сходства и резкие отступления, внесенные Шубным.

¹⁰ Н. Врангель в каталоге «Русский муз. имп. Алекс. III» относительно года, когда Шубин выехал в Петербург, указывает в примечании, будто «по другому документу, находящемуся в архиве ИАХ, можно предположить, что Шубин уже в 1758 г. был в Петербурге и с этого года стал известен Шувалову, обучаясь под его руководством еще до основания Академии». В «Каталоге старин. произв., хранящ. в И. Ак. Худ.» — приложение к журн. «Старые годы» за 1908 г. — барон Врангель уже безоговорочно пишет: «... в 1758 г. прибыл в СПб...» Как

видно из приводимого ниже, в примечании 14, прошения Федота Шубина от 30 сентября 1766 г. эта дата неверна. Какой же документ имел в виду Н. Врангель? Это — формулярный список Шубина, выданный вдове его по прошению от 28 октября 1817 г. (архив Акад. Худ., 1817 г., д. № 67). В графе этого списка «какого звания» прописано: «Академия о сем сведения не имеет, потому что она учреждена 1764 года; а он определился учеником в 1758 году, когда начало Академии партикулярно положено было основателем ее покойным Иваном Ивановичем Шуваловым». И далее список указывает: «вступил учеником — 758». Как могла Академия допустить подобную ошибку в официальном документе? Объясняется это тем, что датой своего основания Академия всегда считала не 1758 г., когда фактически начала она действовать, и не 1757 г., когда вышел указ об основании Академии, а 1764 г. — год дарования Академии устава и привилегии. С этого года заведена была при Академии и «бумажная часть». Шувалов сам говорил, что он, «по новости места более старание прилагал к основанию и распространению, нежели к подробному соблюдению канцелярского порядка» («Чтения в Общ. истории и древностей», кн. I, 1859, стр. 70). Бецкий же в этом отношении был очень требователен. Дела «партикулярного» периода оставались долгое время неразобранными, и Академия обращалась с ними крайне небрежно, что, между прочим, сказалось и на указанном формулярном списке.

¹¹ «Описание Санкт-Петербурга от начала заведения его с 1703 по 1751 год, сочиненное г. Богдановым», издано в 1779 г. В. Рубаном, стр. 186.

¹² Там же, стр. 118.

¹³ «Архан. Губ. вед.», 1868, № 12, статья П. Иванова.

¹⁴ Архив Акад. Худож. 1767 г., д. № 50, л. 5. Приводим первую часть прошения, поданного Шубиным 30 сентября 1766 г. в Акад. Худ., ввиду обилия содержащихся в ней биографических данных для первых лет пребывания Шубина в Петербурге:

«Отец мой был архангелогородской губернии двинского уезду Куроостровской волости крестьянин Иван Афанасьев сын Шубной; а я именованный в прошлом 1759-м году отпущен от той губернии в разные российские города для своего пропитания зданным пашпортом, с которым и прибыл в Санкт-Петербург, где находясь услуживал моею работою в резбе на кости некоторым персонам, и по старанию их в 1761 году определен в службу ко двору Е. И. В. истопником, в которой должности и был три месяца».

¹⁵ Там же. — Ив. Евдокимов в книге «Север в истории русского искусства» (стр. 130) без всяких к тому оснований подчеркивает: «... понадобилось два или три года выслуги истопником...».

¹⁶ «Отеч. записки», 1863, т. II, стр. 464. Ст. В. И. Ламанского «М. В. Ломоносов». Б. Н. Меншуткин говорит («М. В. Ломоносов», жизнеописание, изд. 4-е, 1912 г., стр. 6), что Шубин был «соседом» Ломоносова и чуть ли не родственником.

¹⁷ Архив Акад. Худ., д. 71, 1774, л. 9 и 12.

¹⁸ Архив Акад. Худ., д. 1767, № 50, л. 3.

¹⁹ Там же, л. 4.

²⁰ П. Петров. «Матерьялы к истории Акад. Худ.», т. I, стр. 21.

К главе II

¹ В «Примечаниях» к «Матерьялам» Петрова на стр. 695—702 приведен полный список их.

² Первоначально коллекция гипсов, очень небольшая, состояла из ряда античных бюстов и голов («Матерьялы», т. I, стр. 11—12), а позднее, когда Шувалов получил разрешение «для формирования имеющихся в садах Е. И. В. и в гроте статуй», собрание Академии пополнилось и статуями; в него вошли — «Венус» (Венера Таврическая), «Гермафродит» (на матраде), «Фавн» (в натуральной величине без рук) и др. В эти же годы поступил в Академию и ряд произведений мастеров XVIII в.: Пигаля — «Венус» и «Меркурий», Фальконэ — «Венус Бенноз», Лешаля — «Найяда» и Сали — «Молодой Фавн».

Поступили они в Академию, однако, не ранее 1764 г. Так явствует из приказа Кокорина от декабря 1764 г.: «Уплатить придворного театра коменданту французу г-ну Ланж за купленные от него Акад. Худож. вещи, а именно: Г-на Пигалья — Меркурий и Венус; г-на Фалконе —

Венус Бениоз; г-на Лешаля — Наяда, г-на Сали — Молодой фаун — 45 р.» (дела Правл. ИАХ 1764 г., № 34 и 1762 г., № 36).

³ L. Hautecoeur. «Rome et la Renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII siècle». Paris, 1912, p. 43.

⁴ «Correspondance des Directeurs de l'Académie française». Rome, t. X, n° 4929.

⁵ Там же, t. X, n° 4942. Вот почему Академия в свое время так высоко ценила заслугу И. И. Шувалова, получившего от папы разрешение на отправку для Петербургской Академии большой коллекции сленков с лучших антиков.

⁶ Procès-verbeaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, t. VIII, p. 119.

⁷ Nouvelles archives de l'art français, 1903, t. XIX, p. 306.

⁸ «Примечания», стр. 686. См. также «Русский архив» 1867 г. «Бумаги И. И. Шувалова», № VII, столб. 80.

⁹ «Матерьялы», т. I, стр. 8.

¹⁰ В приходо-расходных записях Академии с этого года начинают появляться статьи расхода «на доски для Жилея». В том же 1762 г. начал Жиле и обучение рубке из мрамора. «Ноября 12—читаем в книге счетов Академии за 1762 г. — выдано ученику Титову на покушку для обделки мрамора 12 долот и 1 молоток (25)». («Примечания», стр. 673).

¹¹ Хранятся в музее Академии Художеств. Воспроизведены в т. V «Истории рус. иск.» Игоря Грабаря, стр. 66, 67, 68.

¹² Об этом говорят уже самые названия их произведений: «Диана и Эндимион» Семенова и Крестишина, «Приношение на жертву Исаака» Семенова и др. См. «Матерьялы», т. I, стр. 81; примечание — «Группы ученические 1763 г.».

¹³ См. Ф. А. Витберг. «М. В. Ломоносов и северный культурный центр» («Изв. II Отд. Ак. Наук», 1912, III) и Н. К. Пиксанов. «Областные культурные гнезда». ГИЗ, 1928, стр. 20—28.

¹⁴ В указанной выше работе Пиксанова имеется указание, что в 1750 г. односельчанин Ломоносова и Шубина — Петр Дудин — обучался в Петербурге при содействии Ломоносова «рисовальному художеству и наукам» (стр. 27), а богатый крестьянин Денисовки Христофор Дудин (не отец ли Петра?) был библиофилом: у него хранились грамматика Смотридкого и арифметика Магидкого, две книги, ставшие для Ломоносова «вратами учености» (стр. 26).

¹⁵ Обе указанные в тексте работы Жиле — «Дидона на костре» и «Умиравший Геркулес» — упоминаются Иоганном Бернулли в его «Путешествии 1777 и 1778 гг.». Описывая свое посещение Академии Художеств, Бернулли указывает (стр. 114, т. IV), что в зале 1-й, где «размещены произведения действительных членов Академии, исполненные последними на соискание академических званий и заслуживающие высокой похвалы», находились, наряду с бюстом Екатерины II работы Шубина и бюстом вел. княгини работы М-me Falconet (невестки великого скульптора), также и две вышеназванные группы Жиле, «который теперь в Париже». А упоминаемая в том же «Каталоге» статуэтка работы Жиле — «Молодой фригиец, играющий в кости» — дошла до нас в зарисовке Чернецова, сделанной для «Каталога» П. Свинына, хранящегося в Третьяковской галерее. (См. часть II, «список вещей, ошибочно приписываемых Шубину», № 17.)

¹⁶ «Матерьялы», т. I, стр. 42: «Жилею для природы петух двадцать коп. Сазату на четыре коп.

¹⁷ В Академии, в полном соответствии с духом того времени, обращалось сугубое внимание на внешность, на костюм. Для учеников установлена была форма. Им выдавалось по два комплекта платья — праздничное и «вседневное» («Матерьялы», т. I, стр. 23). Праздничное состояло из «рубашки холста тонкова» с батистовыми манжетами, черного шелкового галстука, перехваченного пряжкой, зеленого кафтана с обшлагами и воротником «бархату зеленова», замшевых или «кафовых» штанов, черных гарусных «чулок» и башмаков, украшенных пряжками. Дополнением к праздничному костюму являлись — «два фунта пудры на год», помады коробка с кистью» и трехаршинная шелковая черная лента в косу. «Вседневный» костюм был гораздо скромнее: «гарусные чулки» заменялись в нем летом нитяными, зимой — шерстяными, синими; вместо рубашек «холста тонкова» выдавались рубашки грубые полотняные, без манжет и т. д. А черная шелковая, трех аршин длиною лента в косу уступала место простой «тесемке». («Матерьялы», т. I, стр. 23—24; «Примечания», стр. 650, 653, 669, 670; Архив Акад. Худ., д. № 45, 1763 г.).

¹⁸ Архив Акад. Худ. «Экзаменные списки», 1762—1782 гг., л. 1.
¹⁹ «Матерьялы», т. I, стр. 84.
²⁰ Там же, стр. 85.
²¹ Там же, стр. 84.
²² Там же, стр. 96.
²³ «Матерьялы», т. I, стр. 113. Н. Н. Врангель в каталоге «Русский музей» приводит прошение вдовы Шубина, в котором неверно указаны все даты: малую серебряную медаль Шубин получил не в 1761 г., а в 1763 г., большую серебряную — не в 1763, а в 1765 г. (в «описи неподвижных вещей, бывших в смотрении Кириллы Головачевского» — арх. Акад. Худ., д. 1773 г., № 75, стр. 62 (оборот.) — рисунок этот значится с указанием, что за него Шубин награжден 1-й серебряной медалью «в 1765 г.»); золотой медалью — не в 1765, а в 1766 г. Н. Врангель этих ошибок не исправил, а прибавил к ним ряд новых: 1) к дате 1763 г. сделал примечание — «заданная программа наименовалась...» Но Шубину никакой программы задано не было, он рисовал «группы в труднейшей позитуре»; 2) в примечании к дате 1765 г. указал, будто программа дана была 10 июля, тогда как 10 июля (не 1765, а 1766 г.) были, как это обычно делалось на публичных заседаниях, не темы даны, а награды розданы. В ст. П. Иванова («Арханг. Губ. вед.») относительно академического периода Шубина — сплошная путаница. Иван Евдокимов в книге «Север и история русского искусства» добросовестно повторяет все ошибки Врангеля (стр. 129—139).

²⁴ Там же, стр. 116. — У Н. Врангеля в «Каталоге Рус. муз.» в примечании дан полный текст программы, к Шубину никакого отношения не имеющей.

²⁵ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1767, № 50, л. 5.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же, л. 28.

²⁸ Юбилейный справочник Импер. Акад. Худ. — 1764—1914 гг., стр. 153.

²⁹ В том же деле Акад. Худ. 1767 г., № 50, л. 15, имеется и текст «сертификата».

³⁰ Ange Laurent de la Live de Jully состоял в то время почетным вольным общником Парижской Академии. Пользовался репутацией искусного дилетанта — любителя гравюры.

³¹ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1767 г., № 50, л. 11. «Выработанные» деньги поступали к ученикам через так называемую факторскую, учрежденную Кокориновым. Факторская с одной стороны, закупала материалы, потребные для Академии и художников, а с другой — служила как бы постоянной выставкой произведений учеников и профессоров Академии. В упомянутом выше «Каталоге 1768 г. разным гипсовым изображениям и эстампам продажным по данному дозволению от Импер. Акад. трех знатнейших художеств у фактора в нижнем апартаменте оной академии», наряду с вещами Жилле, показаны работы Шубина, Гордеева и других учеников.

³² Там же, л. 20.

³³ Там же, л. 19.

³⁴ Арх. Акад. Худ., д. Правл. 1773, № 32.

К главе III

¹ Архив Акад. Худ., д. Правления 1767, № 47.

² Архив Акад. Худ., д. Правления 1773, № 32.

³ Там же, д. 1767, № 47.

⁴ Сборник Рус. ист. общ., 17, стр. 3.

⁵ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1767 г., № 47. «А господину Ла Лив де Жюлию, — пишут пенсионеры, — письмо не отдано по причине что он лишился разума».

Ответное письмо Дидро собранию Академии Художеств напечатано в прим. 10 к статье А. Трубникова «Первые пенсионеры ИАХ» («Ст. годы», 1916, апрель — июнь, стр. 67).

⁶ Там же, д. 1767 г., № 50, л. 58.

⁷ Там же, д. 1773 г., № 32, л. 52. Письмо это, повидимому, составлено секретарем Академии Салтыковым, почему-то особенно заботливо относившимся к Шубину.

⁸ Там же, д. 1767, № 47.

⁹ Там же.

¹⁰ Арх. Акад. Худ., д. Правл. 1767 г., № 47. Фирсов — автор картины «Мальчик-живописец» (Третьяковская галерея), приписывавшейся ранее, на основании фальшивой подписи, А. Лосенко. Выяснить, кто такой был Портнов, не удалось. Не удалось найти сведения и о докторе Митрофанове. В монографии С. Дягилева о Левицком воспроизведен портрет доктора В. И. Митрофанова с женой. Писан он в конце восьмидесятых годов. По возрасту изображенный мужчина мог бы быть признан за знакомого Шубина. Но был ли этот Митрофанов тем доктором Митрофановым, с которым встретились пенсионеры в Париже, тоже осталось пока невыясненным.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же, д. 1767 г., № 50, л. 53 и 62.

¹⁴ Там же, д. 1767 г., № 47.

¹⁵ Montaigne, т. VII, стр. 373.

¹⁶ Там же, стр. 375. В книге Dussieux «Artistes russes, élèves des français» приводится эта цитата.

¹⁷ «Федор Шубин, — говорится в «Алфавитном списке места жительства учеников Королевской Академии живописи и скульптуры», начатом 1 октября 1758 г., — живет в квартале St. Honoré у г-на Доминика, трактирщика. Около ворот St. Honoré. Октябрь 1767 г., улица d'Argenteuil, у фруктовошницы». Цитирую по статье Denis Roche, «Старые годы», 1909 г., июнь, — «Федором» назван Шубин и в русском переводе книги Вермана «История искусства», прошедшей через редакцию проф. Айналова (т. III, стр. 650). «Федором» назван он и в каталоге Третьяковской галереи 1916 г. «Шубин Федор Иванович, один из искуснейших скульпторов работавших в царствование Екатерины II», — пишет о нем «Новый художественный словарь» Наглера, т. XVIII, 1911 г. «Федором» именуется он и Рункевич в юбилейном издании «Александровская лавра, 1713—1913 гг.» (стр. 721 и алфавитный перечень имен).

¹⁸ Архив Акад. Худ., д. 1767 г., № 47, л. 8.

¹⁹ «Журнал путешествия его высокородия господина статского советника и ордена святого Станислава кавалера Никиты Акинфиевича Демидова по иностранным государствам с начала выезда его из Санкт-Петербурга, 17 марта 1771 года по возвращение в Россию, ноября 22 дня 1773 года. Печатано в Москве, в типографии у содержателя Ф. Гиппиуса 1786 года», стр. 23.

²⁰ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1769 г., № 35, л. 2.

²¹ L. Hautecoeur. «Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du siècle». 1912, p. 44.

²² Архив Акад. Худ., д. Правл. 1767 г., № 47, л. 8.

²³ Там же, д. Правл. 1768 г., № 25, л. 2, 3. «Суфлют» — это Суфлю (Soufflot, Jacques-Germain, 1709—1780), архитектор, совместно с Кошеном и маркизом де Вандьер совершивший в 1748—1751 гг. путешествие на юг Италии. Он был одним из первых поборников неоклассицизма во французской архитектуре.

²⁴ Там же, л. 1.

²⁵ Там же, л. 1 (оборот).

²⁶ Там же, л. 2.

²⁷ Архив Академии Художеств, д. 1774 г., № 72. «Ст. годы», 1914 г., январь, стр. 5 (статья С. Эрнста о Лосенко).

²⁸ Обе эти вещи были по заказу Людовика XV в 1748 г. исполнены в мраморе и посланы в виде подарка Фридриху II. «Отправка их, — пишет Гонз, — вызвала подлинное возмущение среди художников; доходило до того, что по секрету обвиняли Людовика XV в отсутствии патриотизма» (Louis Gonze. «La sculpture moderne», p. 216).

²⁹ «Revue de l'Art ancien et moderne», 1902, № 67. «Jean Baptiste Pigalle et son art» par M. S. Rocheblave.

³⁰ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1767 г., № 47.

³¹ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1805 г., № 64.

³² «Искусство», 1860, № 1.

³³ «Старые годы», 1908 г., май. Ст. Дени Рош «Jean F. Firsoff. P. de Russie, âgé de 33 ans. Protégé par M. Vien, demeure chez M. L'Esprit, perruquier, rue St. Thomas du Louvre».

Что Фирсов превратился тут в Фрисова, в этом ничего особенного нет. Русские имена французы очень часто коверкали: стал же Шубин из Федота Федором. И. Н. Божерянов в статье «А. Ф. Кокоринов» («Рус. ст.», 1883 г., т. XI, стр. 703) называет Ивана Фирсова—Петром.

³⁴ Diderot. «Essai sur la peinture», p. 331—343.

³⁵ Там же, стр. 14.

³⁶ Там же.

³⁷ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1769 г., № 35, л. 3 (оборот.).

³⁸ Там же, д. 1769 г., № 37, л. 1. Даты на письме нет. Наверху листа имеется пометка карандашом: «8 Мау 1769». Очевидно, это — день получения письма.

³⁹ «Арханг. Губ. вед.» 1868, статья Прокопия Иванова.

⁴⁰ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1767 г., № 50, л. 61.

⁴¹ Там же, д. 1769 г., л. 10 (оборот.). В рапорте этом Шубин сообщает, что работает над «...мосоле, состоящая из группа двух мальчиков и одной женщины помещенные с их приличностями нанекием пиодестале. Который мосоле с основания присовокупляет к себе некоторое число ступеней, а в конец возведенаobeliscoю. Которы Г. Шубин такожде усебя в доме, где иногда г. Пигаль его учитель навещает аиногда сам упомянутый г. Шубин к нему в дом ходит с показанием своей вышереченной работы».

Мавзолей этот был заказной работой. П. Петров сообщает («Искусство», 1860), что заказ этот поступил от какого-то купца из Марсея.

⁴² Там же.

⁴³ Там же, д. 1770 г., № 20, л. 2 (оборот.).

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же, л. 10.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же, д. 1774 г., № 71. Письмо это воспроизведено в статье Н. Врангеля «Скульпторы XVIII в. в России» («Ст. годы», 1907 г., июль—сентябрь, стр. 290), в «Матерьялах по русск. искусству», изд. Гос. Русск. музея, т. I, стр. 204.

⁴⁸ Архив Акад. Худ., д. 1770 г., № 20, л. 1 (оборот.).

⁴⁹ Там же, л. 1 (оборот.) и л. 10.

⁵⁰ Там же, л. 1.

⁵¹ Там же, л. 2 и 10. Ухтомский в «Матер. по русск. иск.» пишет: «В 1769 или 70 году Шубин уезжает в Рим». Рапорты Шубина не оставляют места никаким «или».

К главе IV

¹ Винкельман. «История искусства в древности», пер. Шарова и Янгевейхт, 1890, стр. 147.

² Там же, стр. 140.

³ Diderot. «Essai sur la peinture». L'an quatrième de la République, p. 331—343.

⁴ Tischbein. «Aus meinem Leben», 1861 г., т. I, стр. 182.

⁵ «Correspondance des Directeurs».

⁶ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1774 г., № 72.

⁷ L. Hautecoeur. «Rome...», p. 53.

⁸ Tischbein..., т. I, стр. 164.

⁹ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1771 г., № 33, л. 2.

¹⁰ Tischbein..., т. I, стр. 183. Рисунок Лосенко «Путешествующие», найденный С. П. Яремичем и воспроизведенный им в «Русской академической школе в XVIII в.», передает группу таких исследователей античности. Такую же группу изобразил и Гюбер Робер в этюде виллы Медичи, хранящемся в Лувре (см. монографию Pierre de Nolhac. «Hubert Robert». Paris. Goupil et Co. 1910).

¹¹ Tischbein..., т. I, стр. 187.

¹² «Correspondance des Directeurs», X, 4851, 4929.

¹³ L. Hautecoeur. «Rome...», p. 190.

¹⁴ Louis Gonse. «La sculpture française», p. 233.

¹⁵ Там же, стр. 229.

¹⁶ «Correspondance des Directeurs...», т. XII, стр. 163, 189, содержит ряд восторженных отзывов о нем Натуара маркизу де Мариньи. Лишнее подтверждение того, как сильна была барочная закваска даже в самых поборниках неоклассицизма.

¹⁷ Louis Gonse. «La sculpture française», p. 237.

¹⁸ «Матерьялы», т. I, стр. 189—190.

¹⁹ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1771 г., № 33.

²⁰ Там же, д. Правл. 1773 г., № 32.

²¹ Там же, д. Правл. 1771 г., № 33.

²² Архив Акад. Худ., д. Бедкого 1763—1773 гг., л. 353—354 и д. Правл. 1773 г., № 32. В связи с этим 22 мая 1772 г. «писано в Рим к его превосходительству Ивану Ивановичу Шувалову о невыдавании более денег как маццониевой жене, так и находящимся в Риме пенсионерам Шубину, Гордееву, двум Ивановым, Мердалову и Щедрину, ибо к оным пенсионерам отправлены уже от академии увольнительные аттестаты» (архив Акад. Худ., д. Бедкого 1763—1773 гг., л. 340).

²³ Там же, д. Правл. 1771 г., № 33. В «Журнале путешествия Демидова» приведены данные о стоимости цехина (стр. 115):

цекки — два скудия,

скудий — 10 павлов — 1 р. 17 к.

Следовательно, 500 секинов составляли около 1 170 руб.

²⁴ Бюст гр. Алексея Орлова хранится в Русском музее. Бюст гр. Федора Орлова до 1917 г. находился в подмосковном имении Голицыных Петровском. Он воспроизведен у Грабаря в «Истории русского искусства», вып. 9, стр. 77. Бюст этот ошибочно принят был Н. Врангелем за бюст кн. Ф. Н. Голицына. Где он находится в настоящее время, мне установить не удалось.

²⁵ L. Hautecoeur. «Rome...», p. 206.

²⁶ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1772 г., № 45, л. 3. В деле имеется полный перечень всех выплат, произведенных Академией Художеств Шубину за время его пенсионерства. Перечню предпослана следующая справка:

«Г. пенсионер Федот Шубин отправлен от Академии июня 7-го 1767-го года, прибыл в Париж июля 12-го дня тогож году, аттестат и на возвратную дорогу деньги оному отданы в Риме апреля 12/23 1772-го года. Пребывания его в чужих краях 4 года 11 месяцев 5 дней».

²⁷ «Журнал путешествия Н. А. Демидова», стр. 70—71.

²⁸ В 1774 г. Н. А. Демидов по «желательному письму» его принят был в почетные члены Академии Художеств. В 1776 г. он преподнес Академии слепок флорентинских дверей Жана де Булонь. В благодарственном письме Академия так обращалась к нему: «Высокородный Г-н Статский Советник» (архив Акад. Худ., д. 1774 г., № 46, л. 4). В 1771 г. Демидов и А. Ф. Ржевская пожертвовали по 1 000 руб. на выдачу из процентов с них медалей за успехи в механике и в экспрессии живописи и скульптуры («Матерьялы», т. I, стр. 140).

²⁹ П. Н. Петров в «Искусстве», 1860 г., № 1, рассказывает, будто за время пребывания в Риме — «с декабря 1770 г. по 1772 г.» — Шубин ездил с кн. Козловским в Неаполь. Козловский, князь, Федор Александрович (в статье А. Трубникова, «Ст. годы», 1916 г., № апрель — июнь, примечание 100) — даны неверные имя и отчество Козловского: Алексей Семенович, сенатор) в 1769 г. отправлен был курьером к гр. Алексею Орлову. Из Франции Козловский проехал в Италию и находился при Орлове до Чесменского боя, в котором погиб. Партия пенсионеров — братья Ивановы, Гордеев и Щедрин, — выехавших первыми в Италию, встретила с кн. Козловским в Пизе и была им представлена графам А. и Ф. Орловым (см. архив Акад. 1769 г., № 35, рапорт от 19 ноября 1769 г.).

Никаких указаний на то, чтоб кн. Козловским, совместно с Шубиным за время пребывания последнего в Италии, совершена была поездка в Неаполь, мне найти не удалось.

Похоже, что П. Н. Петров ошибся: поездку с Демидовым, о которой он не говорит ни слова, связал с именем Козловского. С. Ухтомский в статье «Федот Иванович Шубин» («Матерьялы по русск. иск.», т. I, стр. 186) без всякого критического подхода повторяет версию П. Петрова «ездил с Козловским в Неаполь».

³⁰ Там же, стр. 84.

³¹ Там же, стр. 87.

³² Там же, стр. 95.

³³ Там же, стр. 98.

К главе V

¹ «Матерьялы», т. I, стр. 134.

² Архив Акад. Худ., д. Правл. 1774 г., № 71, л. 3. Этот «корявый» русский перевод в оригинале, в «Mythologie des fables», т. IV, р. 215, звучит гораздо проще: «le berger Endimion se retiroit souvent dans une antre qui était sur une montagne dans la Carie pour aller observer le mouvement de la lune. Il s'endormit».

³ Там же, д. Правл. 1835 г., № 64. Прошение это воспроизведено в «Русском музее имп. Алекс. III» Н. Врангеля и в книге «Север» Ив. Евдокимова. Ландграфиня Гессен-Гамбургская в половине июня 1773 г. приехала в С.-Петербург с тремя дочерьми — на выбор в невесты наследнику Павлу Петровичу. Одна из них, Вильгельмина, под именем Натальи Алексеевны и стала женою Павла Петровича. Екатерина II оказывала ландграфине особое внимание.

⁴ Там же, д. Правл. 1817 г., № 67.

⁵ Там же, д. Правл. 1774 г., № 4. Интересен счет Академии кн. Голицыну:

Император. Акад. Худож. Щет его сиятельству вице-канцлеру действ. тайн. советнику действ. камергеру и кавалеру князю Александру Михайловичу Голицыну.

С двух мраморных бюстов 1-й его сиятельства г. генерал адмирала князь Михайлы Михайловича Голицына 2-й вашего сиятельства, сняты формы, которая работа стоит с матерьялами по 25 руб.

Из оных двух форм отлито 2 бюста гипсовых из которых 1 вычищен и отдан вашему сиятельству, а другой для поправки отослан к г-ну Шубину. За оную работу с матерьялами 8 р.

Еще сделана форма с бюста вашего сиятельства, который делан Шубиним; за работу матерьялами 18 р.

Из оной формы отлиты два бюста и отданы г-ну Шубину. За работу с матерьялами 6 р.

Января 17 дня 1774 г.

Мраморный бюст Голицына А. М. хранится в Третьяковской галерее. Гипсовый экземпляр имеется в Русск. музее, куда поступил из Музея Академии Художеств. О бюсте М. М. Голицына, чьей он работы и где находится, никаких указаний пока не имеется.

⁶ Там же, д. Правл. 1774 г., № 71, л. 4. Переписка по поводу выдачи мрамора воспроизведена в примечаниях к статье С. Ухтомского «Ф. И. Шубин» в «Матерьялах по русскому искусству», т. I, стр. 204. Отпуская два эти куса мрамора, Академия отметила: «...кому они принадлежат, тому по делам Академии не находится никакого известия».

⁷ Там же, л. 6.

⁸ Там же, л. 8. «Матерьялы», т. I, стр. 135. В деле имеется приписка «а об оставлении сего Бюста в Академии или о возвращении оного в комнату Е. В. ожидать Резолюции». Повидимому, бюст так и остался при Академии. Бернулли, посетивший Петербург в 1778 г., среди «произведений действительных членов Академии, исполненных последними на соискание академического звания и заслуживающих высокой похвалы», упоминает «Бюст императрицы, белого мрамора, работы Шубина». (См. Johann Bernulli. «Reisen in den Jahren 1777 und 1778». Leipzig, 1760, Vierter Band, S. 114). Сейчас бюст хранится в Русском музее.

⁹ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1774 г., № 71. Бумага от Академии в 1-й департамент Сената помечена 21 июля 1775 г. Оба документа полностью воспроизведены в «Матерьялах по русск. иск.», т. I, стр. 205.

¹⁰ Там же. И так же полностью дан текст документа в «Матер. по русск. иск.», т. I, стр. 205—206.

¹¹ «Материалы», т. I, стр. 206.

К главе VI

¹ Игорь Грабарь. «История русского искусства», т. V, стр. 76.

² «Voyage de deux français dans le Nord de l'Europe (en Allemagne, Danemarck, Suède, Russie et Pologne), fait en 1790—1792. A. Paris. 1796». Том IV, стр. 77. Книга вышла анонимно. Имя автора — Форсиа де Пиль. Оно поминается в книге Валишевского. «Роман Императрицы», в списке литературы к «Истории русской живописи в XIX в.» Ал. Бенуа и в книге L. R é a u. «Maurice Etienne Falconet». Paris, 1922.

³ Архив бывш. Имп. Двора, опись $\frac{352}{1343}$, д. 35, л. 200.

⁴ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1817 г., № 67.

⁵ Архив бывш. Имп. Двора, опись $\frac{352}{1343}$, д. 36, л. 39.

⁶ Подробности см. часть II, перечень произведений Шубина.

⁷ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1774 г., № 71, л. 23.

⁸ С. Г. Рункевич. «Алекса́ндро-Невская лавра, 1713—1913 гг.». СПб, 1913, стр. 721. Архив Алекс.-Невск. лавры, д. 1766 г., № 85, л. 61, 64.

⁹ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1774 г., № 71, л. 23.

¹⁰ «Торговля художественными произведениями в XVIII в.», статья П. Столянского в «Старых годах», 1913 г., ноябрь, стр. 36.

¹¹ Там же.

¹² Моск. архив кабинета Его Величества, д. № 53765 за 1788 г., л. 2.

¹³ Архив гр. Мордвиновых, т. VII, стр. 358.

¹⁴ Мраморный бюст находится в Третьяковской галерее в Москве, гипсовый — в Русском музее в Ленинграде, бронзовый — в Ярославском музее.

¹⁵ Сведения о работах для Мраморного дворца, Чесмы, Ал.-Нев. лавры — во II ч. книги.

¹⁶ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1774 г., № 71, л. 26.

¹⁷ «Voyage de deux français», т. III, стр. 199. Валишевский в «Le Roman d'une impératrice. Catherine II de Russie» (Paris, 1893, p. 449) цитирует это место из «Путешествия двух французов».

¹⁸ Там же. См. часть II, раздел «Работы, исполненные по возвращении в Россию» (№ 49).

¹⁹ Я написал князю, что г-жа Колло ничего положительного, кроме милостей императрицы, не имеет, что из числа сделанных ею в городе портретов ей уплатили только за один. (Переписка Фальконэ с Екатериной II, «Сборн. Импер. Рус. истор. о-ва», т. XVII, стр. 27.) «Случайно не благоволят ли ваше величество позволить мне среди великих занятий поговорить о малых делах. За медальон графа Орлова не было ничего заплачено г-же Колло...» (стр. 175). 2 марта 1773 г. послал Фальконэ это письмо, а 7 марта Екатерина уже писала Олсуфьеву: «Адам Васильевич заплатите Колотче за медальон мраморный князя Григория Григорьевича Орлова да за бюст Дидерота, пошлите к Фальконету спросить, что она требует или напишите к нему или к П. И. Бецкому о сим». (Архив бывш. Имп. Двора, оп. $\frac{352}{1343}$, д. 35, л. 45.)

²⁰ Моск. архив бывш. Имп. Двора, д. 65402, оп. 560, л. 69.

²¹ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1774 г., № 71, л. 26.

²² Древнехранилище Центр. архива. Бывш. архив М-ва Иностр. дел; архив Голицыных карт. 45/6. Переписка с Фед. Ив. Шубиным. Письмо Шубина от 14 декабря 1786 г.

²³ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1774, № 71.

²⁴ Моск. архив бывш. Имп. Двора, № 1489 (оп. 1155, д. 1083 за 1801 г.).

²⁵ Архив бывш. Имп. Двора, оп. $\frac{356}{1347}$, д. 6, л. 36 и 37.

К главе VII

¹ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1774 г., № 71, л. 23.

² «Ист. русск. иск.», т. V, стр. 107. Сам же Врангель на стр. 78 поместил репродукцию с мраморного, не портрета, а рельефа Шубина: «Освобождение военнопленных». Врангель забыл о статуях Мраморного дворца, забыл о работах Троицкого собора и того же Мраморного дворца, забыл о рельефах Чесменского дворца, хотя и привел все их в своем перечне работ Шубина.

³ «Матерьялы», т. I, стр. 332.

⁴ Там же, стр. 344—345.

⁵ С. П. Яремич в капитальном исследовании «Русская Академическая Художественная школа XVIII в.», стр. 12, определенно говорит, что болезнь была лишь предлогом, что Левицкого вынудили уйти в отставку. А 20 лет спустя, очевидно, здоровье Левицкого окрепло, ибо Академия снова привлекла его, уже 60-летнего старика, в состав своего Совета.

⁶ А. Бенуа. «Русская живопись XIX в.», стр. 12.

⁷ «Матерьялы по русск. иск.», т. I, стр. 202.

⁸ Подробнее о работах для Чесменского дворца см. специальную главу во II части книги.

⁹ Хранится в Гос. Русском музее.

¹⁰ Не могут с этим примириться и современные историки искусства. Л. Рео в исследовании «L'Art russe...» (стр. 3) несколько в иной формулировке повторяет по существу ту же точку зрения, какой держались и академики XVIII в. Те отказывались признать статую Екатерины II «исторической» работой, а Л. Рео не признает в ней наличия «монументальности». «Шубин, — пишет он, — не имел больших способностей к монументальной скульптуре. Его мраморная статуя Екатерины II... вещь холодная и безжизненная». Он хотел бы видеть в ней меньше портретности. «Подобно Лемуану, Каффиери, Гудону и нашим крупным мастерам бюста XVIII в., — развивает он свою мысль, — Шубин был прежде всего портретистом».

¹¹ «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах. Переведены (первое с итальянского, а второе с французского) коллежским асессором Архипом Ивановым». СПб, 1789, стр. 206.

¹² Шубин лепил бюсты Екатерины неоднократно, но нет писанных указаний, чтобы она позировала ему после 1774. Художники XVIII в. в этом отношении не были избалованы. В. К. Станюкович в исследовании «Крепостные художники Шереметевых» («Записки Историко-бытового отдела Русского музея», т. I, 1928, стр. 14—15) приводит любопытное письмо Ив. Аргунова, дающее ответ на вопрос, как же справлялись художники с задачей портрета без натуры?.. «Его сиятельство князь Петр Никитич (Трубецкой), — пишет Ив. Аргунов, — доложил Ее Импер. Велич., что я наизусть опыт (портрет) писал с примечания в выходах, потому, что оригиналов сходных нет...» Видимо, очень изощрились наблюдательность и зрительная память. Писали «наизусть». А это неизбежно вело к устранению излишних деталей и к суммированию черт характерных.

К главе VIII

¹ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1774 г., № 71, л. 21. Письмо полностью напечатано в «Матер. по русск. иск.», т. I, в приложении к ст. С. Ухтомского «Ф. И. Шубин», стр. 206.

² Там же, л. 26. Прошение это полностью дано в прим. 18 к статье С. Ухтомского «Ф. И. Шубин» в «Матерьялах по русск. иск.», т. I.

³ Там же, л. 21. Черновик письма имеется в деле президента Бедкого 1790 г., № 90.

⁴ «Энциклопедический словарь, составленный русскими учеными и литераторами». СПб, 1861, т. II, статья П. Петрова «Академия Художеств Императорская в СПб», стр. 296.

⁵ Скучность биографических данных не позволяет установить, когда и почему между бывшими товарищами по школьной скамье установились резко-неприятные отношения. В Академии Гордеев одно время находился под непосредственным влиянием Шубина. Его «Збитенщика» нельзя иначе рассматривать как отголосок воздействия шубинских «Валдаек». В рапорте от 23 октября 1767 г. (архив Акад. Худ. 1767 г., д. 47) описывается бурная радость

шубинской группы пенсионеров по случаю приезда второй партии, в составе которой был и Гордеев (цитировано у А. Трубникова в статье «Первые пенсионеры Имп. Акад. Худ.», «Ст. годы», 1916, апрель — июнь, стр. 70). Повидимому, в это время черная кошка еще не пробегала между Шубиным и Гордеевым. А к восьмидесятым годам они уже враги. Мое предположение сводится к следующему. Гордеев, в борьбе с Жилле вставший было на сторону Шубина, затем изменил своим прежним установкам, пошел по пути отстаивания официальной эстетики. И этой слабости своей, этого своего «падения» не мог он «простить» Шубину, оставшемуся на прежних реалистических позициях.

В письме к кн. А. М. Голицыну от 9 ноября 1782 г. Шубин по поводу произведенного Гордеевым, по поручению князя, осмотра мавзолея, который исполнял Шубин, горько жалуется: «и что всего огорчительнее и досаднее, что Гордеев пожалован свидетелем над скульпторами которые конечно вдвое лутче его по меньшей мере а о поведении и добронравии и говорить ему и думать невозможно. Но чтож делать надлежало повиноваться потому что прислан он был с письмом от его высокопревосходительства академического президента. И естлиб я знал наперед сие для меня поругание, что Гордеев будет свидетельствовать мою работу, то бы конечно не утрудил ваше сиятельство ни о деньгах ни о свидетеле который по всем художникам разглашает, что зделан главным надзирателем...»

(Древнехранилище Центрархива. Бывш. архив М-ва Иностр. дел. Архив Голицыных, карт. 45/6. Переписка с Ф. И. Шубиным).

⁶ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1774 г., № 71, л. 23.

Прощение полностью перепечатано в прим. 15 к статье С. Ухтомского «Ф. И. Шубин» в «Матерьялах по русскому искусству», т. I.

⁷ Там же, д. 1790 г., № 7.

⁸ Там же, д. 1775 г., № 29.

⁹ Сборник Имп. Русск. истор. о-ва, т. XXIII, стр. 405. Бюст этот, как работа «неизвестного», хранится в Эрмитаже, в зале скульптуры.

¹⁰ «Матерьялы», т. I, стр. 304. Архив Акад. Худ., д. Правл. 1774 г., № 71, л. 24.

¹¹ Новиков И. «История русского искусства». Москва, 1903, т. II, стр. 94.

¹² Хранится в Русском музее.

¹³ «Матерьялы», т. I, стр. 333, 334.

¹⁴ Архив Акад. Худ., д. Правления 1774 г., № 71, л. 23.

¹⁵ «Матерьялы», т. I, стр. 321—322 и 318.

¹⁶ Там же, т. I, стр. 340.

¹⁷ Там же, стр. 340.

¹⁸ Там же, стр. 321, 326.

¹⁹ Моск. архив бывш. кабинета Е. И. В., д. 55059 (оп. 356, д. 1).

²⁰ Находится в Русском музее, подписной и датирован.

²¹ Моск. архив бывш. кабинета Е. И. В., д. 65402 (оп. 560, д. 69).

²² Архив бывш. Имп. Двора, оп. 352/1343, д. 58.

²³ Моск. архив бывш. Импер. Двора, оп. 560, № 69.

Прощение это помещено в статье А. Успенского «Мраморный дворец». «Худ. сокр. России», 1905 г., стр. 151—152.

²⁴ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1774 г., № 71, л. 23.

²⁵ Моск. архив бывш. Импер. Двора (оп. 560, д. 69).

²⁶ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1774 г., д. 71, л. 27.

²⁷ Там же, д. 1796 г., № 22. От Академии выделены были «по старшинству их чинов» — Акимов, Чекалевский, Гордеев, Шубин, Мартос и Козловский, «которым иметь черное платье по предписанному о классах трауру, черные суконные или фланелевые спанчи и шляпу распущенную с длинными концами черного флера». В собрании Т. В. Сапожниковой имелась очень интересная акварель большого формата, изображающая в развернутом виде всю эту процессию.

²⁸ «Матерьялы», т. I, стр. 419—420.

²⁹ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1817 г., № 67. В формулярном списке Шубина, выданном вдове его, эта дата указана.

³⁰ Моск. архив бывш. кабинета Е. В., № 1Р363 (оп. 528, д. 7).

³¹ «Матерьялы», т. I, стр. 529.

³² Там же, стр. 437.

³³ В «Каталоге Русского музея» Н. Врангель ошибочно приводит дату смерти Шубина — «11 ноября». Дата эта взята им из формулярного списка Шубина, выданного вдове его (архив Акад. Худ., д. 1817, № 67). На памятнике Шубину день смерти Шубина показан — «12 мая».

³⁴ Эпитафия эта приведена с ошибками и у Н. Врангеля («История русской скульптуры», стр. 87—88). Указание на нее дано было еще Петровым, «Примечания», № 41, стр. 630.

На лицевой стороне памятника под рельефом-портретом Шубина имеется следующая надпись: «Императорской Академии Художеств профессор коллегский советник Федот Иванович Шубин родился мая 5-го дня 1740 г. преставился мая 12-го дня 1805 г.».

В «Петербургском Некрополе», 1913 г., т. IV, стр. 601, даты рождения и смерти Шубина приведены верно. Но указано: «Шубин Ф. И. — ректор Акад. Худож.», тогда как Шубин никогда ректором Академии не был.

Когда и кем поставлен был памятник Шубину?

Вдове соорудить его было не под силу. Академия достаточно четко выявила свое отношение к «неуемному помору». Кто же в таком случае? Архивы Академии не дают на этот счет никаких указаний. Лишь у Петрова в «Примечаниях» к «Матерьялам по истории Академии Художеств», стр. 630, в заключительной строке о Шубине сказано: «Супруги погребены под одним мавзолеем». Очевидно, воздвигли [его] родственники Веры Филипповны, умершей в 1819 году, — Демидовы.

³⁵ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1805 г., № 64.

³⁶ Там же. В «Русском биограф. словаре» (СПб, 1911 г.) говорится, «будто в царствование Павла I он (Шубин) оставил Академию с полною пенсией».

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

³⁹ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1791 г., № 8.

⁴⁰ Там же, д. 1817 г., № 67. Павел Фед. Шубин, как это видно из надписи над могилой его (Лазаревское кладбище Александро-Невской лавры) дослужился до звания «чиновника V класса и кавалера» (р. 1778 г., ум. 1839). Женат был на дочери архитектора Старова, Анастасии Ивановне (1785—1849).

⁴¹ Там же, д. 1800 г., № 2, л. 2 и д. 1808 г., № 41.

«Гитенфервальтер» — должность по Горному ведомству. В 1828 г. Фед. Фед. Шубин состоял уже в звании полицмейстера обер-бергмейстера 7-го класса при Горном Кадетском корпусе (архив Акад. Худ., д. Правл. 1828 г., № 9).

⁴² Рисунки Ерменева хранятся в Русск. муз. Принесены в дар С. П. Яремичем. Опубликованы в «Русск. Акад. худож. школе XVIII в.», изд. ГАИМК и в № 9—10 «Литературного наследства», «XVIII век».

⁴³ Письмо от 20 мая 1758 г., прибавл. к I тому «Записок Акад. Наук».

⁴⁴ Письмо к Шувалову от 19 января 1761 г. Приведено в книге Ламанского, стр. 124.

⁴⁵ «Voyage de deux français», т. III, стр. 199.

⁴⁶ Архив Акад. Худ., д. Правл. 1805 г., № 64.





Часть II
**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДСТВО
ШУБИНА**

«...Скульптура сие есть ваяние всяческого обличия, по мосолейному делу, и палат украшению, и огородов преизрядному позорищу, и прочим приятством полезна есть...»

(«Северное сияние», 1803, т. III, стр. 321)





ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Одною из первых задач, встающих при исследовании творчества того или иного художника, является выяснение всей совокупности его произведений. Применительно к области русской скульптуры осуществление этого требования наталкивается на ряд исключительных затруднений. Если очень слабо, а оспаривать этого не приходится, разработаны материалы, относящиеся к русской живописи, то русская скульптура, строго говоря, не вышла еще из стадии «terra incognita». Насколько шатки наши сведения, какая упорная исследовательская и научно-критическая работа предстоит нам, можно видеть хотя бы из следующих примеров. Н. Врангель в своей «Истории русской скульптуры» рассматривает бюст кн. Д. М. Голицына на памятнике, хранящемся в Голицынской больнице в Москве, как достоверную работу Гордеева, и, основываясь на нем, делает вывод: «Новые приемы Гордеева далеки от заветов Жилле и Фальконе».* А на бюсте этом оказалась подпись: F. Zauner—cons et prof caes reg acau vien bonar, art sculpsit MDCCXCIV.**

Тот же Врангель в перечне работ Шубина мог указать только 125 произведений, включая сюда и вещи, известные по одним лишь упоминаниям о них в литературе, а в приводимом мною списке насчитывается до 200 шубинских работ, дошедших до наших дней, в наличии обретающихся.

Не лучше обстоит дело и с литературными источниками. В Троицком соборе Александро-Невской лавры хранился мраморный рельеф митрополита Гавриила.*** Все описания этого собора, — а их было немало, начиная с Пушкарева, разного рода

* «Ист. русск. иск.» Игоря Грабаря, т. V, стр. 142.

** «Ф. Цаунер—советник и профессор Венской королевской Академии Художеств, изваял в 1794 г.»

*** Теперь он находится в Гос. Русском музее.

архимандритов и архиереев и кончая юбилейным изданием, составленным С. Г. Рункевичем уже в 1913 г., — с редким единодушием, в один голос называют автором рельефа М. Козловского. Мало того, подробно указывают, когда, при каких обстоятельствах и за какую цену был рельеф заказан и т. п., — и все это с начала до конца оказалось сплошным вымыслом. На рельефе, как это обнаружил Н. Врангель, нашлась подпись Шубина. А в архиве мне удалось найти документ с точными данными, касающимися условий заказа. Они вконец расходятся с установившейся версией. Таких примеров можно привести сколько угодно.

А между тем перед историком русской скульптуры, помимо необследованности конкретного вещевого материала и необходимости строго критической проверки литературных источников, встает еще ряд затруднений, связанных с задачей выяснения, какие из дошедших до нас работ являются «достоверными» произведениями предполагаемого автора.

Когда задачу эту ставил перед собою Дягилев (в монографии о Левицком), он имел в виду отвести в сторону все копии и все произведения, относительно которых нельзя установить безоговорочно, точно ли исполнены они самим Левицким. В живописи сделать это, хотя и трудно, но все же значительно легче, чем в скульптуре. Здесь уже получили довольно широкое применение технические приемы анализа, дающие объективно-достоверные указания и вносящие благодаря этому исключительные по ценности коррективы в субъективные стилистические определения «на глаз». Если к этому присоединить широкое критическое использование архивных и литературных свидетельств, то предпосылок к удовлетворительному разрешению вопроса окажется вполне достаточно.

Не так обстоит дело со скульптурой. И вот почему. В живописи раз установлено, что данную вещь писал сам Левицкий, тем самым отпадает всякое сомнение в «достоверности» вещи. Перед нами — оригинал, не копия. И этим сказано все. А для скульптуры этого мало. В скульптуре мы только в редких случаях имеем перед собою «оригиналы» в том понимании этого слова, какое вкладываем в живопись. Обычно же подлинник в скульптуре не сохраняется. Он гибнет. Он уступает место слешку, отливу. Скульптор, как общее правило, никогда не работает сразу над тем материалом, в котором вещь должна быть в конце концов выполнена. Обычно он пользуется первоначально более гибким и послушным материалом — глиной, воском или пластелином. Только такие крупные мастера, как Микель-Анджело*, Бернини,

* С. Ухтомский в очерке «Федот Иванович Шубин» («Материалы по русск. иск.», изд. Рус. музея, т. I, стр. 198) пишет: «Возможно, что он (Шубин) компанует в мраморе. Гипсовый экземпляр бюста Безбородко имеет постамент коротко обрезанный; на мраморном экземпляре, наоборот, очень сложный и разработанный мотив драпировки плеч плащом. Бронзовый экземпляр Павла несравненно суше и беднее по работе, чем экземпляр мраморный». Все эти аргументы несостоятельны. Бюст Потемкина, так же как и бюст Безбородко, известен нам в двух вариантах — в погрудном, «коротко обрезанном», и в поясном «сложном». И архивный документ (он приведен мною в списке работ Шубина) не оставляет никаких сомнений, что для каждого варианта сделана была своя глиняная модель. Так и сказано: «за обе модели — 150 червонных». Из того, что до нас не дошла гипсовая модель поясного бюста Безбородко, нельзя делать вывод будто бюст этот так-таки «в мраморе и компанова». Даже к бюсту Н. Демидова, о котором

работали, да и то в редких случаях, непосредственно над мрамором. С деревом это бывает чаще. На бюсте кн. Н. И. Дондукова-Корсакова (в Трет. галл.) автор — В. Шутов — не спроста сделал пометку: «Прямо с натуры резал». Прямо с натуры резал ряд своих работ из дерева и Коленков. Но это все же отступления от общего положения дел. Обычно же сперва делается модель из глины, воска или пластилина. И эту модель, прежде чем приступить к отливке ее из бронзы или к рубке по ней из мрамора, переводят предварительно в гипс. Говоря словами Кокоринова, она «через фурмование отливается из алебаstra»*. И вот при этой операции «оригинал», т. е. глиняная или восковая модель, уничтожается; сохраняется она лишь в тех редких случаях, когда при лепке применен был очень твердый материал, например, воск с примесью канифоли (статуэтки Клодта) или особый сорт глины, хорошо поддающейся обжиганию (терракота). Место «оригинала» в скульптуре занимает гипсовый сленок. Гипс очень точно, до мельчайших деталей, повторяет оригинал. Поэтому, строго говоря, первый гипсовый сленок и следует рассматривать как эквивалент погибшего оригинала. Этого, однако, до сих пор еще не делается. С легкой руки музейщиков-археологов, привыкших ценить лишь находимые при раскопках произведения из стойкого твердого материала, установилось общее, совершенно необоснованное, пренебрежительное отношение к гипсу не только вообще как к одной из разновидностей материала, применяемого скульптором, но и к гипсовому сленку в частности, хотя бы он по сути дела являлся «оригиналом». Археолог по-своему прав, когда расценивает гипсовый сленок, сделанный уже с мраморного оригинала лишь в качестве некоего вспомогательного средства, — «*сogrus vile*» — «презренного матерьяла», годного только для «оперативного вмешательства» в целях реставрации**. Оригинал у него уже имеется. Но когда этот же взгляд огулом переносится и на работы современных или близких к нам по времени скульпторов, когда бронзовый или мраморный бюст, скажем, Шубина бережно хранится во имя эстетского отношения к материалу (мрамор! бронза!), а гипсовый экземпляр, с которого этот мрамор и бронза были сделаны, рассматривается как «*сogrus vile*» и высокомерно отвергается, это уже ошибка. Ошибка грубая и с точки зрения исследователя совершенно непростительная. Дело тут вовсе не в качественности материала. Как материал, гипс, само собою разумеется, не выдер-

в «Журнале путешествия Никиты Акинфиевича Демидова в чужие края» сказано определенно: «... начаты делать... мраморные бюсты... нашелся и гипсовый экземпляр, отлитый с глиняного оригинала». Что же касается указания на большую сухость бронзового экземпляра бюста Павла I по сравнению с мраморным, так это общее явление для всей бронзы с шубинских вещей.

* «Материалы для истории ИАХ», т. I, стр. 157. Насколько смутны были всегда представления о своеобразных процессах, связанных со скульптурой, видно, между прочим, в книге А. Писарева «Начертание художеств», изданной еще в 1808 г., т. е. в период, когда литейное дело было прекрасно и широко поставлено при Акад. Худ. В главе «Вещества для ваяния» (стр. 30) Писарев пишет: «...при начале ваяния употребляли одну только глину, а теперь употребляют разного рода глины, из которых отличное всех алебастр (*alebastrum*), камень породы мраморной, но прозрачнее...» «Глина» превратилась у Писарева в «алебастр», а алебастр оказался «камнем-мрамором», отличающимся и от глины и от алебаstra только своей «прозрачностью».

** В. Клейн. «О задачах музея сленков». Москва. Изд. Н. В. Некрасова. 1916.

живает сравнения ни с бронзой, ни с мрамором, а поэтому каждый автор, вполне естественно, стремится перевести свою работу в более стойкий и качественно более высокий материал. Но оба эти процесса — и отливка и рубка из мрамора — выполняются обычно при содействии сторонних лиц — литейщиков и мраморщиков, а потому неизбежно приводят к ряду хотя бы мелких, поверхностных отступлений от гипсового «оригинала» и к привнесению некоторых оттенков, самому автору порою совершенно несвойственных. В итоге, если первый гипсовый слепок является действительно полным эквивалентом оригинала, то мрамор и бронза зачастую от оригинала существенно отступают.

Счет, поданный Шубиным в «Кабинет ее величества» за отливку бюста Ахиллеса (см. № 59—60), дает представление о ряде моментов в процессе перевода оригинала в бронзу:

«За алебастровую форму для отличия восковой	50 р.
за расчистку воскового бюста самим художником	50 р.
литейному мастеру за медь, за отливание и за первую простую чеканку	450 р.
трехмесячный ежедневный присмотр и собственное художника тончайшее сизелирование	250 р.»

Как видно из первой статьи счета, речь идет об отливке восковым способом, путем предварительного перевода модели в воск и последующей замены слоя воска бронзой, причем воск от соприкосновения с расплавленным металлом сгорает. Это так называемый способ «*cire perdue*», широко применявшийся в XVIII в. При пользовании им дважды требуется вмешательство самого художника: для «расчистки воскового бюста» и для окончательного «тончайшего сизелирования». Чтобы получить «восковой бюст», делают с оригинала или с эквивалента его — первого гипсового слепка — гипсовую или желатиновую форму. Затем покрывают ее изнутри слоем воска. После этого ставят воск и лежащую на нем форму «на калибр», т. е. заполняют внутреннее пространство воска, давая таким образом надежную опору для воскового слоя. И, наконец, снимают с воска форму (желатиновую или гипсовую), на которую воск был нанесен.* При этом обычно обнаруживается на воске ряд мелких дефектов.

* П. Вейнер в книжечке «О бронзе» («Аквилон», 1923) совершенно неверно описывает этот способ «*cire perdue*»: «...сам скульптор, — пишет он, — покрывает модель тонким слоем воска, который, очевидно, несет следы работы художника; отливаемый металл, в растопленном виде посылаемый литейщиком по следам модели (как это так посылается металл по следам модели? — И. С.), своим жаром растапливает этот восковой слой и ложится на его место, облагая ядро и в совершенной точности передавая все достоинства и недостатки модели...» Но это же очевидная чепуха. Ведь если на модель нанести слой воска, а затем заменить его металлом, то металл этот, так же как и воск, будет повторять «достоинства и недостатки модели в н у т р е н н е й своей стороной, недоступной для взора, стороной, которая покрывала модель, а не внешней, видимой. Или, быть может, автор в простоте душевной думает, будто скульптор, покрывая «модель» воском, делает это так математически точно, что и наружная, а не только внутренняя поверхность воска идеально повторит наружную поверхность модели? Не потому ли так решительно заявляет он: «с а м скульптор покрывает модель...» Ну, а вот шубинские бюсты отливал скульптор Ясиновский уже в XX столетии. И хорошо отливал. Сейчас из бронзы льет

Для исправления нарушенной таким путем точности в передаче «оригинала» — гипсового слепка — необходимо вмешательство художника, предпочтительно, разумеется, самого автора. Это и есть «расчистка воскового бюста».

Автор, однако, далеко не всегда сам производит «расчистку». Так, мы имеем архивные указания, что при отливке статуи Шубина «Пандора» воск расчищал Давид Остафьев (архив. Акад. Худ., «Журнал» Совета. Отдел VIII, № 25, л. 5, обор.) и что одновременно ряд подмастерьев выполнял «расчистку» работ Прокофьева, Рашета, Щедрина.

Вряд ли кто-либо будет оспаривать, что, как бы тщательно ни придерживался мастер чужого оригинала, как бы хорошо ни копировал его, все же некоторый отпечаток «чужой руки», хотя бы и очень слабый, ощутимый лишь для крайне придирчивого глаза, остаться на воске должен. Это в лучшем случае. Если же изъянов на воске окажется довольно много и притом серьезных, а мастер не проявит должной щепетильности, то уже восковой экземпляр обнаружит определенное расхождение «с оригиналом» или с «без пяти минут оригиналом».

Таков первый момент, требующий вмешательства самого художника и при несоблюдении этого условия вызывающий ряд неточностей в восковой отливке. Второй момент связан с «сизелированием», с чеканкой уже бронзового экземпляра.

Процесс литья весьма сложен и требует специальных знаний. Надо уметь изготовить сплав, поставить литники, дать выход газам и т. п. Сами скульпторы редко бывают хорошо, во всех деталях, знакомы с техникой отливки. Шубин, тот, благодаря урокам, полученным в Париже, хорошо знал, как это делается. Но и он никогда не отливал сам. Обычно вещи его отливал Можалов, бывший ученик Академии, известный мастер литейного дела, или француз Летье. Однако, как бы искусен ни был специалист по литью, бронзовый отливочек всегда требует заделок и исправлений. Не выделившиеся во-время пузырьки газа дают изъяны в бронзе, в местах установки литников получаются бугорки и т. п. Такого рода грубые исправления может выполнить и рядовой литейщик. У Шубина их делал Можалов. Сам же он проходил затем всю вещь «тончайшим сизелированием», причем особо тщательно прочеканивал все места, недостаточно четко переданные, на его взгляд, при отливке.

Надо иметь в виду, что автор далеко не всегда присутствует при работе по переводу работы его в бронзу. Не всегда бывает он и достаточно опытен в работе по металлу, чтоб самому браться за «сизелирование».

по способу «*cire perdue*» Карл Миглиник, даже не скульптор, а простой литейщик. Так что же, он может так нанести на модель воск, что наружная поверхность воска повторит закрываемую, ускользающую из поля зрения поверхность модели? Эстеты «Старых годов» — Вейнер — издатель и Врангель — редактор, когда касались вопросов техники, когда с высот «*grand style*» спускались к «*metier*» — к ремеслу, всегда обнаруживали полную дилетантскую беспомощность. Вейнер — специалист по бронзе — не знает и не понимает приема литья, но он хоть знает, что способ «*cire perdue*» обеспечивает «совершенную точность» передачи модели (неизбежные коррективы к этой «точности» мною указываются). А Врангель — специалист по скульптуре — и этого не знает. Бронзу, отлитую Ясиновским по способу «*cire perdue*» и, следовательно, «совершенно точно передающую все достоинства и недостатки модели» (а модель была работы Шубина) называет он «декадентской» («Аполлон», 1909, № I, «Хроника», стр. 14). Так Шубин причислен был к сонму «декадентов XX в.»

Как же смотреть в таком случае на бронзовый бюст? «Подлинное» это произведение или нет? Конечно, в тех случаях, когда нам известно (как это имеет место по отношению к Шубину), что он сам был специалистом бронзолитейного дела, что он сам к работе руку прилагал, вопрос упрощается. Ну, а как же подходить к оценке тех бюстов, которые с оригиналов Шубина отливал Можалов или француз Летье? Шубин, весьма возможно, никакого участия в обработке многих из них не принимал. Подлинны ли это шубинские произведения? Подлинны ли шубинские работы и те бронзы, что отлиты были для Академии Художеств в 1912 г. по гипсовым «оригиналам» Шубина скульптором Н. П. Ясиновским? Конечно, путать отливку с копированием, как это делает Н. Н. Врангель*, нельзя, и отливку Летье, отливку Ясиновского с бюстов Шубина нельзя рассматривать иначе, как отливку.

Ясиновский сознательно избегал какой-либо чеканки шубинских работ. Только там, где требовалось удалить следы литников или заделать мелкие дефекты, прибегал он к ней. Но «тончайшим сизелированием» вещи не проходил. В смысле точности передачи гипсового оригинала подход совершенно правильный. Своего личного истолкования Ясиновский в работу Шубина не привносил. Но сам-то Шубин, несомненно, привнес бы в бронзу нечто, чего ни в глине, ни в гипсе, ни в мраморном экземпляре, им же, Шубиным, выполненном, не было. Каждый материал предъявляет свои специфические требования. Бронза текуча и, в противовес мрамору, блестяща. Некоторая шероховатость поверхности, выгодная порою для мрамора, приятная в гипсе, к бронзе не подходит. И Шубин свою отливку непременно «просизелировал бы». Поэтому бронза Ясиновского, близкая к гипсу Шубина, далека от бронзы Шубина.

Правы ли наши музейщики, безоговорочно отдавая предпочтение бронзе перед гипсом?

Не лучше обстоит дело и с мрамором. Для перевода гипса в мрамор требуется, как и при отливке, длительный механический процесс, выполняемый обычно не самим скульптором, а его помощниками, специалистами-мраморщиками. Они оболванивают мраморную глыбу, пользуясь приемом так называемого пунктирования, т. е. путем точной, по циркулю, установки на мраморе большого количества (от числа их в значительной мере зависит точность механической передачи) «пунктов» — зафиксированных точек гипсового оригинала, — геометрически правильно воспроизводят вещь в ее основных очертаниях. Степень законченности такой «болванки», близости ее к оригиналу, зависит от мастерства мраморщика. Итальянцы, привычные к работе по мрамору, издавна пользуются репутацией искуснейших специалистов. Они настолько виртуозно передают все тончайшие переходы плоскости, так называемую «эпидерму» вещи, что многие русские мастера, не рубившие сами по мрамору, не решались даже брать на себя окончательной отделки вещи, отказывались от того, что в бронзе называл Шубин «тончайшим сизелированием» и что мрамору сообщает последнюю печать жизненного, первого, авторского истолкования модели.

Шубин прекрасно владел техникой работы по мрамору. Ему поручила Академия Художеств класс «рубки». Но и он прибегал к помощи мраморщиков. На них

* «Шубин, — пишет он в «Истории русской скульптуры», стр. 86, — занимался также копированием; так, в 1789 г. он исполнил в бронзе два бюста Ахиллеса».

возлагал всю черновую, очень тяжелую, утомительную, механическую работу по обделыванию глыбы мрамора.

Однако заканчивал в мраморе свои вещи Шубин все же сам. И наиболее ответственные работы проходил весьма тщательно. Но к остальным относился он далеко не столь ревниво.

Об этом весьма красноречиво говорят подписи на некоторых из его бюстов. Граф П. Б. Шереметев был исключительно требовательным заказчиком. Наблюдение за ходом работы Шубина поручил он своему крепостному художнику Ивану Аргунову, проживавшему в Петербурге. Бюстом отца своего, исполненным Шубиным, остался граф, как сам он писал, «очень доволен». «Ежели, — сообщал он через Аргунова, — и мой так хорошо выработан будет, еще буду довольнее и получа его, деньги к нему (Шубину) переведу по первой почте, чем и он за свой труд будет доволен же, что ему и сказать». Шубин особенно постарался. Закончив, написал на бюсте для вашей убедительности: «лепил и высекал Ф. Шубин 1783». Сиятельному сомодуру он, правда, все-таки не угодил. Но приведенная подпись «...и высекал» самым подчеркиванием момента рубки красноречиво говорит, что лепил-то Шубин всегда сам, а высекал до конца только иногда.

Конечно, речь тут может идти лишь о степени участия самого мастера в окончательной обработке мрамора. Вряд ли Шубин выпускал свои бюсты, не пройдя их предварительно самостоятельно, хотя бы и весьма бегло. Но, судя по относительной вялости фактуры некоторых заказов, как, например, бюстов графов Орловых, приходится признать, что Шубин далеко не всегда был так ревнив к своим работам, как в описанном случае с графом Шереметевым. Заваленный заказами в период пребывания своего «в моде», он, очевидно, легко удовлетворялся работой своих помощников, из коих некоторые были высококвалифицированными мастерами. В официальных бумагах по сооружению Мраморного дворца определенно указывается, что Шубин «совместно с Валием» исполнил «сюпорты дверные» и большой барельеф — 3 арш. 12 в. высоты, 2 $\frac{1}{2}$ арш. ширины — на тему «Эндимион». Этим рельефом Шубин очень гордился. Протестуя против уничижительного эпитета «портретной», данного ему «недоброжелателями», он в числе работ своих иного, не портретного, порядка указывает и на «в мраморном доме в натуральный рост барельеф, диана с андимеоном» (архив. Акад. Худ., д. Правл. 1774 г., № 71, л. 23). Сам Шубин имени Валия при этом, однако, не упоминает. Возможно, также не упоминает он имен помощников своих и в других случаях, где роль их, однако, могла быть, как при изготовлении «Мавзолея» для кн. Голицына, настолько крупной, что их правильнее было бы считать соавторами.

Не ясно ли из сказанного, как трудно бывает подчас установить в области скульптуры границы «подлинного» авторства того или иного художника даже для «достоверных» работ его?

По линии «достоверности» шубинских работ мы располагаем относительно очень богатым материалом, представляемым архивом бывш. императорского двора и кабинета их величеств. Эти архивные данные во многих случаях позволяют установить не только авторство Шубина, но и даты исполнения им той или иной вещи. Что касается «подлинности», то тут дело обстоит гораздо сложнее. Все сводится в зна-

чительной степени к стилистическому анализу. А анализ этот, анализ стиля, пока что строится на субъективном базисе, на личной зоркости исследователя, на его чуткости, на изощренности его художественного вкуса. Фундамент, надо сознаться, весьма-таки зыбкий. Огромную роль могло бы сыграть в этом вопросе широкое применение метода муляжирования деталей. В области живописи при помощи увеличения фотографических снимков можно с несомненностью установить, является ли предполагаемый мастер автором данной вещи. Манера удара кистью, способ наложения мазка, штрих карандаша — неповторимы, как почерк. В сфере скульптуры нечто аналогичное таким фотоснимкам представляет собой гипсовый отливочный фрагмент. Каждый мастер по-своему, индивидуально, передает форму глаза, рта, носа, уха. Сопоставление отливок таких деталей с бесспорных работ Шубина, Рашета, Колло, Мартоса дало бы богатый материал для уточнения результатов стилистического анализа. К сожалению, метод этот у нас еще совсем не применяется. Скульптор Домогацкий первый сделал, было, попытку ввести его при обследовании собрания скульптуры, хранящейся в Третьяковской галерее. Почин его не был, однако, поддержан ни Третьяковской галереей, ни Русским музеем.

Скульптура, впрочем, и тут выдвигает некоторые осложнения. Поскольку автор не единолично выполняет работу свою в мраморе, а пользуется содействием мастеров-специалистов, последние, внося печать своей индивидуальности, могут до некоторой степени нарушить, затемнить, спутать четкость первоначального характера обработки той или другой детали, данного самим скульптором. Не считаться с этим нельзя. Но не следует и преувеличивать размеры возникающих на этой почве затруднений. Все же основная-то форма остается не нарушенной. Меняется лишь поверхностная фактура и то не всей вещи, а лишь некоторых частей ее.

Есть и еще один момент, требующий пояснения в вопросе о «подлинности» той или иной скульптурной работы. Для Мраморного дворца Шубин исполнил статую «Утро». Исполнил ее не по своей композиции, а «против данного архитектором Ринальдием рисунка». Спрашивается, можно ли рассматривать ее как оригинальное произведение Шубина или надлежит видеть в ней всего лишь «копию»?

Предвижу, что самая постановка такого вопроса может показаться странной. В самом деле, скопировать — значит максимально точно, насколько позволяют глаз и рука копирующего, повторить оригинал. Как же можно с небольшого, плоскостного рисунка «скопировать» большую, в натуру, трехмерную вещь? Это же явная нелепость. Мне бы и в голову не пришло ставить столь детски-наивные вопросы, если б не роскошная монография Луи Рео о Фальконэ, вышедшая в свет в Париже в 1922 г. В ней автор, установив общность композиции шубинской статуи «Екатерина-законодательница» с макетом на ту же тему Фальконэ, пишет: «Так как эскиз этот исчез, то мы не можем утверждать, что Шубин ограничился копией с работы французского скульптора...» Ну, а если б эскиз этот не исчез, то Рео, весьма возможно, взялся бы доказывать, что законченная статуя (больше натуре) может быть рассматриваема как «копия» маленького, эскизного макета? Разве это не того же порядка нелепость, как и признание статуи «Утро» копией с рисунка Ринальди?

Если статья на точку зрения Рео, то придется признать целый ряд портретных бюстов Шубина не оригинальными работами, а копиями с эстампов. В письме

к гр. Н. С. Мордвинову известный коллекционер своего времени П. Свиньин предлагал графу купить у него «превосходный бюст императрицы Екатерины II резца Шубина с портрета Лампи» (архив гр. Мордвиновых, т. VII, стр. 358). Камер-фурьерский журнал и дневник Храповицкого нигде ни разу не отмечают, чтоб Екатерина II позировала Шубину. Как знать, быть может, кроме первого бюста 1774 г., повидимому, безусловно исполненного с натуры, Шубин все остальные делал частью по впечатлению, частью по портретам и эстампам? *

Что касается Ломоносова (в 1765 г.), Б. П. Шереметева (1719 г.), всей серии рельефов Чесменского дворца, то тут о работе с натуры не может быть и речи. Так неужели надлежит, вслед за Рео, поставить вопрос — не правильнее ли было бы признать все эти работы Шубина копиями? **

И, наконец, подписи.

При установлении автора того или иного произведения они обычно играют большую роль. Среди шубинских вещей подписных довольно много, и подписи его, как видно из прилагаемого списка, весьма многообразны:

- | | |
|---|--------------------------------------|
| f. choubin 1770 (Ш—Б—4) | Д. Ф. Ш. 1782 г. (Ш—Г—25) |
| д. в Риме Ф. Шубинъ 1771 г. (Ш—В—1) | д. Ф. Шубинъ 1783 г. (Ш—Т—26, 31) |
| Ф. Шубинъ (Ш—В—3, Т—57) | лепилъ и высекалъ Ф. Шубинъ 1783. ; |
| Petropolif: Sculp: Schoubin (Ш—Т—1) | (Ш—Т—27) |
| F. par F. Choubine. 1774. St Petersburg | F. p. Schoubine. 1783 (Ш—Т—28) |
| (Ш—Т—6) | Д. с. и высекалъ Ф. Шубинъ 1785. |
| д. Ф. Шубинъ в 1778 году (Ш—Т—9) | (Ш—Т—33) |
| F. P. Schoubine. 1779 (Ш—Г—16, 25) | Ф. Шубинъ. 1788 (Ш—Т—34, 44, 50, 60) |
| F. P. Schoubine. St. P. 1779 (Ш—Т—17) | Шубинъ: 1791 (Ш—41, 42) |
| Ф. Шубинъ, С. Петер. 1780 г. (Ш—Г—18) | Федотъ Шубинъ 1792 года (Ш—Г—49, 55) |
| Д. Ф. Шубинъ 1782 (Ш—Т—19, 23, 47, 48) | Д. Шу. 1793 (Ш—Т—52) |
| Ф. Ш. 1782 г. (Ш—Т—21, 32) | |

Как относиться к этим подписям? Можно ли видеть в них автографы, а следовательно, и неоспоримые доказательства подлинности вещи? Ни в коем случае. Когда живописец ставит свою подпись, он дает, действительно, автограф, неповторимый, ему только присущий, его индивидуальные особенности отражающий. Графолог и увеличенная фотография отличат подпись данного автора из тысячи самых искусных подделок. Подпись же скульптора на твердом мраморе лишена проявлений подобных характерных черт, она высекается механически и почти так же поддается подделке и повторению, как и любая графическая надпись.

* С. Ухтомский («Материалы по русск. иск.», т. I, стр. 191) оспаривает правильность указания Свиньина: «С какой стати, — пишет он, — Шубин, неоднократно изображавший императрицу, работавший ее с натуры, стал бы делать ее бюст с внешнего и поверхностного портрета?» Но где подтверждения того, что Шубин неоднократно лепил Екатерину II с натуры? Их нет.

** Указания на то, что делан бюст не с натуры, а по портрету, встречаются, к сожалению, очень редко. Нечего и говорить, насколько ценны были бы записи, подобные той, которая имеется на бюсте Аграфены Васильевны Паниной работы Мартоса, хранящемся в Третьяковской галерее: «...Сей бюст сделан с портрета, писанного с нее в средних летах...»

Ряд подписей Шубина, воспроизведенных в статье С. Ухтомского («Материалы по русск. иск.», т. I), наглядно подтверждает справедливость приведенных соображений. Весьма возможно, что Шубин не сам даже и высекал некоторые из своих подписей; это довольно медленная и скучная операция. Высказывалось даже предположение, что именно наименее достоверные вещи Шубина как раз и снабжены подписями. Это, однако, неверно. Правда, бюст А. М. Голицына, статуя Екатерины, бюст ее работы 1774 г., бюст Безбородко, Румянцева-Задунайского не имеют подписей. Но не менее прекрасные вещи, как бюсты Шереметевых, Потемкина, Шварца, ряд бюстов Екатерины II, подписаны, и относительно всех этих работ имеются и документальные подтверждения авторства Шубина.

Из всего вышеуказанного ясно, насколько сложна задача исследователя русской скульптуры и какая осмотрительность требуется от него даже в исходном моменте работы, при выяснении совокупности произведений того или иного автора. А применительно к составленному мною «списку работ Шубина» сам собою напрашивается вывод: и в них, несомненно, много еще недочетов, много ошибок, много пробелов. Хочется верить, что уже близок день, когда все нарастающий интерес к области искусства и его истории выдвинет группу искусствоведов, которые дружными усилиями сумеют перевести слабые поиски одиночек в планомерную, широко развернутую и твердо поставленную, подлинно научную работу, оперирующую не только с хорошо проверенным и изученным конкретным материалом, но и дающую ему четкое, методологически выдержанное, марксистское освещение.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ОШИБОЧНО ПРИПИСЫВАЕМЫХ ШУБИНУ

Учитывая вышеприведенные оговорки, приходится из списка скульптурных произведений, приписываемых Шубину, частью изъять, как явно по недоразумению указывавшиеся в прежних исследованиях, частью взять под сомнение следующие:

1. БЮСТ ГУДОНА. — Указан в «Каталоге Рус. муз.», составленном Н. Врангелем (изд. 1904, стр. 599), как находящийся в собрании М. П. Мятлевой. В «Истории русск. скульпт.», написанной тем же Н. Врангелем в 1911 г., в перечне работ Шубина бюста этого уже нет. Не оказалось в свое время бюста и в Гос. муз. фонде, куда в революционные годы поступила коллекция Мятлевой.

2—3. БЮСТЫ КНЯЗЯ И КНЯГИНИ ГОЛИЦЫНЫХ. — Указаны Н. Врангелем (без инициалов) в «Каталоге Рус. муз.» 1904 г., как находящиеся у Е. Н. Всеволожской. Указаны и в «Списке работ, отобранных для выставки 1905 г. в Таврич. дворце», как бюсты Ф. Н. Голицына и его жены. Но в «Истории русской скульптуры» в перечне работ Шубина Н. Врангелем уже не упомянуты. Не оказалось их и среди вещей Гос. муз. фонда.

4. БЮСТ АДМИРАЛА ГРЕЙГА. — Указан Н. Врангелем в статье «Скульпторы XVIII в. в России» («Ст. годы», 1907, июль — сентябрь, стр. 267). Местонахождение бюста отмечено не было. В перечень при «Ист. рус. иск.» бюст уже не включен. В Морском музее, где можно было рассчитывать найти этот бюст, имеется лишь бюст адмирала Чичагова (см. № 59).

Повидимому, именно Чичагов принят был за Грейга. В этом убеждает тот факт, что в «Списке портретов, отобранных для историко-худож. выставки 1905 г. в общественных и частных собраниях г. С.-Петербурга», бюст Чичагова из Зимнего дворца показан как бюст Грейга.

5. БЮСТ П. И. ШУВАЛОВА. — Долгое время приписывался Шубину («Каталог Русского музея» Н. Врангеля, «Каталог выставки русских портретов» 1905 г., Каталог «Salon d'Automne» 1906). Ошибочность этой атрибуции устанавливается документальными записями инвентарных книг бывш. Музея Академии Художеств. В «Истории русской скульптуры» Врангель исправил свою ошибку (стр. 69).

Бюст гипсовый. — Работа Жилле. — Хранится в Русском музее. В книге Л. Рео — «L'Art russe de Pierre le Grand jusqu'à nos jours» (Paris, 1922) — под репродукцией с бюста, правильно приписанного Жилле, ошибочно указано, будто бюст мраморный.

6. БЮСТ КНЯЗЯ А. Д. МЕНШИКОВА. — В каталоге портретной выставки 1905 г. приписан Шубину (№ 132). Помета — «из собрания Зимнего дворца» — говорит об ошибочности этой атрибуции: в Зимнем дворце имелся только один бюст Меншикова — работы Растрелли, ныне хранящийся в Русском музее.

7. БЮСТ М. В. ЛОМОНОSOVA. — Хранится в Русском музее. — Поступил из Академии Художеств. — В «Каталоге старинных произведений искусства, хранящихся в ИАХ», изд. «Ст. годов», 1908, стр. 129, приписан был Шубину, причем указано было, что «подобные же экземпляры находятся в Акад. Наук (мрамор) и в Больш. Пушк. дворце (чугун)». Без проверки данные эти перенесены были мною в каталог «Русской скульптуры» бывш. Музея Акад. Худ., изд. 1915 г., стр. 145—146. Сопоставление бюстов показало, что они совсем не схожи, что экземпляр Акад. Худ. изображает вовсе не Ломоносова, а автор его ни в коем случае не Шубин.

8. БЮСТ М. В. ЛОМОНОSOVA. — Мрамор. — Больше природы. — Хранится в Пушкинском доме. Антиквизированное вольное повторение шубинского бюста. В «Записках» Российской Акад. Наук, откуда поступил этот бюст, под 6 мая 1822 г. имеется указание:

«Нужно сделать мраморные бюсты Ломоносова и Державина яко первоклассных наших стихотворцев, а потому и поручается Комитету найти также Каменосеца, и с ним условясь о цене, представить на утверждение Академии».

Гипсовые бюсты этого типа довольно распространены (в Муз. Горного института, в Публ. библиот. и других местах).

9. БЮСТ ЛОМОНОSOVA. — Бронзовый, по указанию И. В. Некрасова³³ («Ст. годы», 1907, октябрь, стр. 495), находившийся в имении Александровское под Москвой. Судя по воспроизведению, приложенному к статье (стр. 487), бюст этот резко отличается от достоверного, подлинного бюста работы Шубина.

10. БЮСТ ДЕРЖАВИНА. — Бронза. Указан, как работа Шубина, в той же статье (см. № 9). Автор статьи ничем не обосновывает атрибуции этого бюста именно Шубину. На то, чтоб Шубин исполнял когда-либо бюст певца «Фелицы», нет никаких указаний.

11. БЮСТ СУВОРОВА-ИТАЛИЙСКОГО. — Был на выставке «Salon d'Automne» в Париже, в 1906 г. В каталоге выставки (стр. 83) указано, что бюст взят был из Зимнего дворца. Но в Зимнем бюста Суворова работы Шубина нет и не было. Там имелся бюст работы Monaldi. И как раз этот бюст Monaldi отобран был для портретной выставки 1905 г.

12. МРАМОРНАЯ СТАТУЯ ЕКАТЕРИНЫ II в рост, несколько меньше природы. Хранилась в бывш. Шереметевском особняке. Сейчас поступила обратно в первоначальное местонахождение свое — в Пушкинское.

Приписывается Шубину на основании безоговорочного указания Ровинского в «Словаре русских гравированных портретов». П. П. Вейнер вполне основательно высказал сомнение в правильности такой атрибуции («Старые годы», 1910, май — июнь). Совершенно не отвечающая всему характеру шубинского творчества жесткая квадратная форма постамента, на котором лежит подушка с орденом, антиквизированная форма одеяния, шаблонная интерпретация черт лица Екатерины II и общая сухость обработки статуи заставляют изъять эту вещь из списка работ Шубина.

Правильность такого заключения подтверждает и тот факт, что никогда, ни в одном из документов, относящихся к Шубину, ни в «слезниках» самого его, ни в прошении вдовы, в котором приводятся указания на выполненные Шубиным произведения, не упоминается такой крупный, «козырной» вещи, как данная статуя «императрицы».

13. **ЖЕНСКИЙ БЮСТ.** — Указан, как шубинская работа, в каталоге портретной выставки 1905 г. (№ 227а). Взят был на выставку от бывш. вел. кн. Николая Михайловича. — Повидимому, атрибуция была ошибочна, ибо ни в одном из последующих списков работ Шубина об этом бюсте не упоминается.

14. **РЕЛЬЕФ ДЛЯ КАЗАНСКОГО СОБОРА.** — В книге бывш. вел. кн. Николая Михайловича «Граф Павел Александрович Строганов». СПб, 1903, на стр. 30 имеется указание: «... барельефы (для Казанского собора. — С. И.) работали Гордеев, Мартос и Шубин». Это ошибка. Из «Материалов» Петрова (т. I, стр. 469) видно, что эскизы работ для Казанского собора впервые были рассмотрены собранием Академии Художеств 8 октября 1804 года; барельефы представлены были к этому собранию Гордеевым, Мартосом, Прокофьевым и Кащенко. Имени Шубина не упоминается. Нет его и в юбилейном издании — «Казанский собор, 1811—1911», составл. А. Аплаксыным. Hautecoeur, повторяя ошибку Ник. Мих., пишет о Казанском соборе («L'Architecture classique à S.-P-g.», стр. 80): «Gordéef, Martos et Choubine sculptèrent les bas-reliefs».

15. **БЮСТ ПОТЕМКИНА.** — Терракота. — Меньше натуры. — Хранится в Русском музее; поступил из бывш. Музея Академии Художеств. По описным книгам академического музея, пестрящим самыми грубыми ошибками, значился работой Мартоса. В «Каталоге русской скульптуры» бывш. Музея Академии Художеств приписан был мною Шубину. Аtribuция эта остается спорной.

16. **МАЛЬЧИК С КЛЕТКОЙ.** — В рукописном каталоге П. Свинына, хранящемся в Третьяковской галерее и снабженном зарисовками Чернецова, имеется лист с изображением этой вещи и карандашной пометкой: «мрамор Шубина». Если это действительно работа Шубина, то во всяком случае не оригинальная, а копия с известной статуэтки Пигаля «Enfant à la cage» (1750)*. Отступление от оригинала выражается только в форме плинтуса — не овал, а прямоугольник. И как раз эта прямоугольная форма плиты, чуждая XVIII в., указывает на то, что и автором копии был не Шубин.

17. **МАЛЬЧИК, ИГРАЮЩИЙ В КОСТИ.** — Эта работа приписывается Шубину только на основании карандашной пометы на зарисовке Чернецова к вышеуказанному рукописному каталогу Свинына. Это опять-таки если и шубинская работа, то копия с Жилле. В «Каталоге разным гипсовым изображениям и эстампам, продажным по данному дозволению от Имп. Акад. трех знатнейших художеств у фактора в нижнем апартаменте оной академии», 1768 г. (Гос. Публ. библ. имени Салтыкова-Щедрина) значится работа «г. Жилета: Фригианин сидящей с игральными костями».

18. **ПАВЕЛ I.** — Бронзовый бюст. Сзади под локонами парика подпись: «Ф. ШУ. 1798». Хранится в Русском музее. Поступил через Комиссию по вывозу в 1928 г. Мотивы признания бюста не шубинским изложены в части I, глава VIII.

СПИСОК СКУЛЬПТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШУБИНА

Список охватывает все работы Шубина, сохранившиеся до наших дней. Большие заказы, выполнявшиеся Шубиным для Мраморного и Чесменского дворцов, для Александро-Невской лавры и Исаакиевского собора, выделены в особые подразделы.

* Статуэтка эта воспроизведена на карт. «Мастерская Венецианова» (Гос. Русск. муз.), в ст. Г. Преснова — «Античные реминисценции в новом русском искусстве» — она приписана «неизвестному мастеру». (См. «Материалы по русск. иск.», т. I, стр. 231.)

Построен список по хронологическому признаку. Работы, время исполнения которых не может быть установлено ни подписью и датой автора, ни документальными данными, снабжены специальными оговорками.

А. ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ (1761—1767)

1. БЮСТ ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ.

2. ВАЛДАЙКА С БАРАНКАМИ.

3. ОРЕШНИЦА С ОРЕХАМИ.

Ни одна из этих работ до нашего времени не дошла.

Единственное указание на них содержится в «Каталоге разным гипсовым изображениям и эстампам, продажным по данному дозволению от Импер. Академии трех знатнейших художеств у фактора в нижнем апартamente оной академии». 1768 г. «Каталог» этот находится в Гос. Публ. библ. им. Салтыкова-Щедрина.

4. УБИЕНИЕ АСКОЛЬДА И ДИРА.

Барельеф. Исполнен в 1766 г. За него Шубин удостоен был золотой медалью и назначен пенсионером Академии.

Не сохранился.

В каталоге Н. Врангеля «Русск. музей» указано, будто Шубиным была исполнена программа на золотую медаль «Призвание Рюрика, Синеуса и Трувора». Ошибочность этого указания видна из данных «Матерьялов» Н. Петрова (т. I, стр. 115), подтверждаемых и указанным выше «Каталогом разным гипсовым изображениям» и «Описью недвижимым вещам, бывшим в смотрении Кириллы Головачевского» (архив Акад. Худ., д. Правления 1773 г., № 75). На стр. 61 этой «Описи» данная работа Шубина значится под таким названием: «барельев, представляющий великого князя Игоря малолетнего и вельможу его Олега пришедших для отнятия киевского княжения у Оскольда и Дира».

Ив. Евдокимов в книге «Север в истории русского искусства» (стр. 131), наряду с прочими ошибками Врангеля, повторил и эту.

Б. ГОДЫ ПЕНСИОНЕРСТВА В ПАРИЖЕ (1767—1770)

В списке не приводятся вещи явно ученического характера, как копия с «Милона Кротонского» Фальконэ, с «Меркурия» Пигаля, эскизы с эстампов Пуссена, Рафаэля и т. п. Не указана и самостоятельная работа «Невольник», не законченная из-за приготовлений к отъезду в Рим. Из заказных работ, — а их, как видно из заявления вдовы Шубина и из статьи Н. Петрова в журнале «Искусство» (1760 г., № 1), исполнено было немало — приведены лишь те, относительно которых имеются более или менее точные указания.

1. МАВЗОЛЕЙ. — «Мосоле, состоящая из группы двух мальчиков и одной женщины, помещенные с их приличностями на некоем пиодестале. Которой мосоле с основания присовокупляет к себе некоторое число ступеней, а в конце возведен обелискою». (Рапорт Шубина из Парижа 2 мая 1769 г. Архив Акад. Худ., д. Правл. 1769 г., № 35, л. 8.)

П. Петров сообщает («Искусство», 1860 г., № 1), будто эта «Мосоле» исполнена была для купца из Марсея.

Судьба вещи неизвестна.

2. AMOUR [DES GRECS. — «Я, Шубин, послал в Академию одну круглую фигуру, сделанную с природы и моего сочинения, представляющую вообразе отдыхающего пастуха любовь греческую...» (Рапорт от 3 августа 1770 г. Архив Акад. Худ., д. Правл. 1770, № 20.) В рапорте от 4 апреля (там же) Шубин называет свою работу «amour des grecs».

Судьба вещи неизвестна.

В «Описи недвижимых вещей, бывших в смотреии Кириллы Головачевского» (архив Акад. Худ., д. Правл. 1773 г., № 75), она значится под № 212 (стр. 19): «Статуя пастух сидящий алебастровая. Прислана тогож (1770) году от пенсионера Ф. И. Шубина». За эту работу Шубин «произведен был в назначенные» 2 сентября 1773 г.

3. ГОЛОВА АВРААМА. — «Я, Шубин, послал, в Академию... головуужженной глины деланную также с натуры в мнении, когда Авраам приносит на жертву сына своего во время явления ему Ангела господня». (Архив Акад. Худ., д. Правл. 1770 г., № 20, рапорт от зав. 1770 г.).

Терракота. — Находится в собрании Русского музея. Поступила от Аргутинского-Долгорукова. Когда и почему изъята была из собрания Академии Худ., сведений не имеется. Признана работой Шубина мною. В «Описи недвижимых вещей, бывших в смотреии Кириллы Головачевского» (архив Акад. Худ., д. Правл. 1773 г., № 75), указана под № 213: «бюст авраамова голова тероквит». — В Гос. Эрмитаже хранится второй экземпляр этой «Головы».

4. ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОЙ. — Мраморный рельеф. В. 0,48. Ш. 0,39. Хранится в Русском музее (№ 3005). Поступил в 1918 г. из собрания А. С. Долгорукова.

На срезе плеча, справа, внизу, подпись: «F. choubin 1770.» Воспроизведен в «Истории русск. иск.» Игоря Грабаря, т. V, стр. 73. — Н. Врангель ошибочно относит исполнение рельефа ко времени «около 1774 г.»

Был на выставке «Salon d'Automne» в Париже 1906 г. и на портретной выставке 1905 г. в Таврическом дворце (№ 778).

Не портрет ли это княгини Долгоруковой, урожденной Беандре де Плесси, которая была замужем за кн. П. В. Долгоруковым, екатерининским генералом, исполнявшим дипломатические поручения при венском дворе? Догадка эта поддается данным, сообщаемыми в «Записках Екатерины Сушковой» (изд. Academia, 1928 г., стр. 25).

5. ПОРТРЕТ ДОКТОРА САМОЙЛОВИЧА (медальон). — Даниил Самойлович С. (1724—1811), сын протоиерея Киевской духовной академии. Окончил московскую лекарскую школу. В 1771 г. работал в Комиссии по борьбе с чумою, после чего командирован был за границу. Поддерживал связь с Акад. Худ., в 1792 г. поднес ей в дар свой труд «Описание микроскопических исследований о существе яду язвенного», а ранее — свои работы на франц. яз. (см. архив Акад. Худ., д. Правл. 1792 г., № 5).

П. Петров говорит («Искусство», 1860, № 1), будто портрет-медальон Самойловича был на выставке в Париже. Проверить это указание не представилось возможности. Сведения о выставках, устраивавшихся с середины XVIII в. на Pont Neuf (в день «тела Христа» или в следующую за ним пятницу), очень скудны (см. «Gazette des beaux arts», 1905, т. I и т. п.) А в «Салоне» Королевской Академии или на выставке Академии св. Луки Шубин участвовать не мог, так как на них допускались только члены данных академий.

Судьба медальона неизвестна.

6. «ХРОНОС». — Бронзовая золоченая группа. Хранится в Моск. Истор. музее. — Поступила из семьи кн. Волконских, где издавна считалась работой Шубина. Атрибуция эта подкрепляется и данными стилистического характера. Фигуры «бедности» и «богатства» исполнены в духе французской скульптуры XVIII в., а «околичности» (горы) трактованы по-иконописному. Для Шубина такое сочетание уроков Парижа с приемами русского «Севера» вполне естественно и встречается в его, более поздних по времени, рельефах.

В. РАБОТЫ РИМСКОГО ПЕРИОДА

1. ЕКАТЕРИНА II. — Мраморный бюст. Подпись: «д. в Риме Ф. Шубин 1771 — г.». Воспроизведен в «Старых годах», 1910, в «Истории русского искусства» Иг. Грабаря, т. V, стр. 74, и в монографии П. С. Шереметева «Петровское», изд. 1912 г., стр. 94.

До революции хранился в Петровском, бывш. имени А. М. Голицына. Где находится сейчас, неизвестно.

П. С. Шереметев совершенно необоснованно полагает, будто именно этот бюст подарен был И. И. Шувалову Екатериной II. Наоборот, полного доверия в части, касающейся данного бюста, заслуживает указание А. А. Васильчикова (Wassiltchikoff. «Liste alphabétique des portraits russes», t. I, p. 159): «Мы знаем два мраморных бюста Шубина. Один, изображающий императрицу более молодой, был заказан Шубину его покровителем Ив. Ив. Шуваловым и находится у князя Михаила Голицына, внука Шувалова, в Москве...» Бюст этот исполнен был в период пребывания Шубина в Риме, отсюда непосредственно поступил в подмосковное имение Голицыных Петровское. Н. Врангель ошибочно относит исполнение его к 1772 г. («Ст. годы», 1908. «Каталог старин. произв. искусства, хранящихся в ИАХ»).

2. ШУВАЛОВ ИВАН ИВАНОВИЧ (1727—1797). — Мраморный барельеф. Исполнен в 1771. Хранится в Трет. галл. (поступил из имения Петровское, принадлежавшего кн. Голицыным). — Воспроизведен в «Старых годах», 1910, и в книге Н. Врангеля «Венок мертвым», 1913, стр. 55.

3. ОРЛОВ-ЧЕСМЕНСКИЙ АЛЕКСЕЙ ГРИГОРЬЕВИЧ (1735—1807). — Мраморный бюст. Больше натуры. В. 0,64. — Ш. 0,41. — Гл. 0,35. Основание круглое с фигурным профилем. В. 0,125. — Диамет. 0,27.

Подписной: «Ф. Шубин».

Хранится в ГРМ (№ 1359); поступил из Эрмитажа в 1910 г. — Исполнен в 1771 г.; был повторен для герцога Глостерского. Воспроизведен в «Старых годах», 1907, июнь — сентябрь, и в «Матерьялах по русск. иск.», т. I, стр. 187.

4. ОРЛОВ ФЕДОР ГРИГОРЬЕВИЧ (1741—1796). — Мраморный бюст.

Исполнен в 1771 г., был повторен для герцога Глостерского.

До революции хранился в подмосковском имении Голицыных Петровском. Где находится сейчас, неизвестно.

Воспроизведен в «Ист. русск. скульптуры», стр. 77, с ошибочной подписью: «Кн. Ф. Н. Голицын». Ошибка эта повторена Н. Врангелем и в перечне работ Шубина в «Истории русской скульптуры» (стр. 86).

В Петровском, действительно, находился бюст кн. Ф. Н. Голицына, работы Шубина, но князь изображен на нем не в молодых годах, а стариком, и бюст этот (ныне находящийся в Гос. Трет. галл.) датирован 1800 г. Сопоставление рассматриваемого бюста с портретами Ф. Н. Голицына и портретами Ф. Г. Орлова с очевидностью устанавливает ошибку, допущенную Н. Врангелем. Особенно показательно сопоставление с бюстом Ф. Орлова, исполненным Шубиным же, но уже в 1773 г. С другой стороны, бросается в глаза исключительная близость данного бюста к бюсту Алексея Орлова: та же «аттитуда», та же обработка à la antique, та же ученическая связанность в трактовке лиц. Перед нами, несомненно, значившийся ранее, как «неизвестно где находящийся», бюст Федора Орлова, исполненный в Риме.

5. ДЕМИДОВ НИКИТА АКИНФИЕВИЧ (1724—1789). — Мраморный бюст. — Хранится в ГТГ.

Бюст, считавшийся безнадежно погибшим, неожиданно обнаружился в трех экземплярах: мраморный хранится в ГТГ, гипсовый — в ГРМ, чугунный — в Ярославском музее.

Что Шубин делал бюст Н. А. Демидова, об этом известно было по указанию Ю. Б. Иверсена («Медали в честь русских деятелей»), со слов Д. В. Григоровича («Каталог Рус. музея» Н. Врангеля) и по данным, сообщенным Д. Бантыш-Каменским в «Словаре достопамятных людей русской земли», использованным и С. Ухтомским в статье, посвященной творчеству Шубина («Матерьялы по русск. иск.», т. I). Все указанные источники путали, однако, дату и место исполнения бюста: нето 1772 (Григорович, Бантыш-Каменский), нето 1773 (Иверсен), но все единодушно утверждали, что исполнен он был в Италии. А между тем в «Журнале путешествия в чужие края Н. А. Демидова», на который ссылается Бантыш-Каменский и который приводится в списке литературных источников и Врангелем и Ухтомским, сказано вполне определенно, что бюст делался в Париже в 1772 г.

В ГТГ бюст поступил через Моск. Гос. муз. фонд из Музея пролетарской культуры Рогожско-Симоновского района. На бюсте оказалась карандашная надпись: «Н. А. Демидов».

Правильность этой пометы проверена сопоставлением бюста с портретными изображениями Н. А. Демидова.* А правильность атрибуции его Шубину подтверждается стилистическим анализом.

5а. ДЕМИДОВ Н. А. — Гипсовый экземпляр того же бюста. Хранится в ГРМ. Поступил из бывш. Музея Акад. Худ. В старой академической описи значится бюстом «римского императора». «Римским императором» показан и в рукописном «Каталоге музея ИАХ, составленном хранителем музея и членом академии К. А. Ухтомским в 1853 г.». В «Каталоге» этом значилось даже два таких бюста (№№ 2963 и 2964, стр. 246), причем против каждого имелась помета «древний». А в 1868 г. появились новые пометы: 1) «по предписанию Правления Академии выписан в расход» и 2) «передан г. инспектору классов».

5б. ДЕМИДОВ Н. А. — Чугунный бюст. — Повторение предыдущего. Хранится в Ярославской худож. галерее. На бюсте сзади имеется надпись: «А. А. Б. Г. З. 1815 г.»

Поступил бюст в 1926 г. из бывш. имения кн. Урусова Спасское Ярославского уезда. В каталоге Яросл. худож. галереи 1928 г. ошибочно указан «бронзовым».

Инициалы «А. А. Б. Г. З.» означают, мне думается, «Александровский Артилл. Бронзолитейный Гос. Завод». Они имеются и на другом, тоже чугунном, бюсте, хранящемся в Тамбовском музее, — на бюсте Петра I работы Растрелли (повторение бронзового экземпляра, хранящегося в Эрмитаже). На постаменте этого бюста сзади написано: «Коллежского ассесора и кавалера А. А. Б. Г. З. обработан».

6. ДЕМИДОВА АЛЕКСАНДРА ЕВТИХИЕВНА, третья жена Никиты Акинфиевича Демидова, урожденная Сафонова, дочь крупного московского купца.

Как видно из «Журнала путешествия в чужие края Н. А. Демидова», Шубин в ноябре 1772 г. начал рубить из мрамора бюсты обоих супругов. Где находится бюст А. Е. Демидовой, сведений не имеется.

Портрет ее, писанный Рослином в Париже в 1772 г., воспроизведен в собрании портретов бывш. вел. кн. Николая Михайловича Г.

Г. РАБОТЫ, ИСПОЛНЕННЫЕ ПО ВОЗВРАЩЕНИИ В РОССИЮ (1773—1805)

1. ГОЛИЦЫН АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВИЧ (1723—1807), секретарь посольства в Голландии. Посланник в Париже и Лондоне (1762—1775). Активный участник дворцового переворота при Екатерине II.

Мраморный бюст. Подписной: «Petropolif: Sculp: Schoubin». Сзади надпись: «Prince Alexandre Michailovitch Golitzin Grand Chambellan de sa Majesté. Impériale de toutes les Russies. Son conseiller privé actuel, senateur et Chevalier des ordres de S.-André, de S.-Alexandre Newsky: et de l'Aigle blanc. Aetat: Annor: LIH».

Когда был исполнен этот бюст? Вдова Шубина утверждает: «...на третий день (по приезде) начал (Шубин) делать бюст бывшего вице-канцлера Александра Михайловича Голицына» (см. ч. I, гл. V), т. е. время исполнения бюста относит к 1773 г. А указание на обороте бюста: «Aetat: Annor: LIH», говорит за 1775 г. (Родился Голицын в 1723 г.; следовательно, 52 года исполнилось ему в 1775 г.). Есть и еще одно указание, относящееся к данному бюсту. В деле № 4 Правления Акад. Худ. за 1774 сообщается, что в Академии отлиты были из алебаstra несколько бюстов, в том числе кн. Ал. Мих. Голицына работы Шубина. Как согласовать эти даты? На мой взгляд, между ними нет серьезных противоречий. Бюст кн. А. М. Голицына был действительно выполнен в 1773 г. Приводимый вдовой Шубина факт пожалования Шубину золотой табакерки именно в 1773 г., в связи с исполнением бюста Голицына, подтверждается документально. Но к этому времени бюст, повидимому, был исполнен лишь «в модели», т. е.

* Портрет работы Токкэ (в Музее изобразительных искусств им. Пушкина в Москве), портрет-миниатюра в собрании портретов Николая Михайловича. Из «Журнала» Демидова видно, что в Париже портрет его писала Рослин. Местонахождение этого портрета мне неизвестно.

в гипсе, а перевод его в мрамор состоялся уже позже, к 1775 г. Тем временем спрос на бюст и для перевода его в бронзу и для других целей, видимо, вызывал повторные отливки, выполнявшиеся формовской мастерской Акад. Худ. Расхождение времени исполнения «модели» и мрамора — явление вполне нормальное. Достаточно указать, что и учитель Шубина—Пигаль—был признан «назначенным в академики» за статуэтку «Меркурий», представленную еще «в модели». А когда в 1744 г. Пигаль перевел ее в мрамор, он удостоен был звания академика.

Хранится бюст в ГТГ. Поступил в нее из моск. Голицынской больницы.

Воспроизведен в «Истории русск. иск.» И. Грабаря (т. V), в книжечке Терновца «Русские скульпторы» и в «Русской Акад. школе XVIII в.».

1а. БРОНЗОВЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР ТОГО ЖЕ БЮСТА. — Хранится в ГТГ. Поступил из бывш. имения Голицыных Дубровицы.

По обрезу слева на нем имеется надпись: «Le prince Alex. de Galitzin vice-chambr du Cons de LAUg Empe des Russies. Né le 6ⁿbre 1723», и подпись литейщика: «Laitié ex».

По обрезу, справа — надпись на латинском языке: «Alexander — princeps — A. Galitzin — imp. Ross — vice-cancellar-a - consil — int — augustae. Nat. — D. — VI — nov. — MDCCXIII».

Laitié, как сообщает П. П. Вейнер («О бронзе», стр. 38), был «скульптор и чеканщик, известный в самом конце царствования Людовика XVI».

16. ГИПСОВЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР ТОГО ЖЕ БЮСТА. — Без подписи автора и без надписей. Хранится в ГРМ (инв. № 2734). Поступил в 1918 г. из бывш. Музея Акад. Худ.

В. 0,63. Ш. 0,50. Гл. 0,30.

В «Каталоге старинных произв. искусства, хранящ. в ИАХ», Н. Врангель признал этот бюст за портрет Д. М. Голицына (стр. 129). Ошибка эта перенесена была мною в «Каталог скульптуры музея Акад. Худ.» (стр. 144) и повторена С. Ухтомским в «Матерьялах по русск. иск.» т. I, стр. 203). У Ухтомского, однако, после «Д» поставлен знак вопроса: «Д (?). М.»

В каталоге «Salon d'Automne». Paris, 1906 г., бюст назван кн. Гр. Кушелевым.

2—3. ЕКАТЕРИНА II. — Мраморный бюст поясной, исполнен в 1774 г. (см. ч. I, гл. VI). Хранится в ГРМ (№ 2738), поступил в 1922 г. из бывш. Музея Акад. Худ.

Исполнен был в двух экземплярах. Об этом говорит и то, что Шубин для них запросил от Академии в апреле 1774 г. два куска мрамора, и запись в реестре именованным указам за 1774 г.: «Скульптору Шубину за бюсты тысячу рублей» (Ленингр. архив Мин. Двора, оп. ³⁵² 1343 д., 37, л. 67). Один бюст, дошедший до наших дней, хранился в Академии Художеств. 4 сентября 1774 г. собрание Академии постановило: «...об оставлении сего бюста в Академии или о возвращении оного в комнату ее величества ожидать резолюции (архив Акад. Худ., д. Правл. 1774 г., № 71, л. 8). Бернулли в 1777 г. отметил его среди «произведений действ. членов Академии, исполненных последними на соискание академического звания и заслуживающих высокой похвалы» (Johann Bernulli. «Reisen in den Jahren 1777 und 1778», т. V, стр. 114). Второй экземпляр бюста поступил во дворец. Судьба его неизвестна.

Бюст этот неоднократно повторялся и в мраморе, и в гипсе, и в бронзе, и в фарфоре.

Изображен на портрете Ланского, писанном Левицким (ГРМ) и гравированном Уокером. Он же фигурирует на портрете Е. Р. Дашковой, гравюра с которого приложена к английскому изданию «Записок» 1840 г. и к русскому переводу изд. 1907 г., а также и на портрете З. Г. Чернышева работы Рослина (см. «Русск. портреты», изд. бывш. вел. кн. Ник. Мих., т. II, № 15). Мраморные копии с него делались Трескорни и другими мастерами. Одна из них, характерная в смысле вольности отступлений от оригинала, поступила в ГРМ из собр. бывш. графа В. П. Зубова. Широко использован был бюст для бронзы и фарфора, обычно либо в редукции, либо с заменой поясного формата погрудным. Гипсовый экземпляр бюста помещен в группе на лестнице д. № 7 по ул. Плеханова (бывш. Казанской), построенного арх. Плавовым. Один гипсовый экземпляр передан был в 1912 г. из бывш. Музея Акад. Художеств Костромскому музею (см. «Каталог скульптуры Акад. Худ.»). — С этого бюста исполнена поманутая гравюра Полевниха, подпись под которой гласит: «...dessiné et gravée par J. F. Poletnich d'après le buste orig.: F. Chou-

bin 1776». (Дата «1776 г.» относится к гравюру, а не к бюсту.) Наглер ошибочно указывает, будто гравюра эта исполнена со статуи Шубина: «Die Kaiserin Catharine nach Schoubin's Statue 1776». — С этого же бюста исполнены гравюра Калпашникова М. А. (в собрании С. Н. Казнакова в ГРМ, № 291—292) и ряд других. С него же делал Леберехт медаль 1779, воспроизведенную в гравюре неизвестного мастера (собр. С. Н. Казнакова, № 155). В. 0,81, Ш. 0,54. Гл. 0,40. Основание круглое с фигурным профилем. В. С. 12. Диам. 0,22.

4. ЕКАТЕРИНА II. — Бронзовый бюст. — Погрудный. — Отливок с предыдущего. Хранится в ГРМ.

5. ЕКАТЕРИНА II. — Мраморный бюст. — Хранится в ГТГ. Поступил в 1911 г., как дар бывш. вел. кн. Елиз. Фед. и Мар. Павловны.

Повторение римского бюста с небольшими отступлениями. Наиболее существенное из них — это несколько иная трактовка лица. Нет той связанности в передаче выражения, которая дает себя чувствовать в бюсте 1771 г. Это именно заставляет отнести бюст к первым годам работы Шубина уже на родине, к периоду, когда он стал более свободно справляться с экспрессией. Датировать бюст как более поздний мешает то соображение, что в дальнейшем, после бюста 1774 г., исполненного с натуры, Шубин совсем отошел от образа Екатерины 1771 г., созданного заочно по гравюрам и портретам, а потому и мало жизненного. В. 69, Ш. 31.

6. ЧЕРНЫШЕВ ЗАХАР ГРИГОРЬЕВИЧ (1722—1784). — Мрам. бюст. Хранится в ГТГ (поступил из Яропольда Москов. губ., бывш. имения графов Чернышевых-Кругликовых).

Подписной, сзади на обресе подпись: «F. par F. Choubine 1774. St. Petersbourg».

В. 62, Ш. 38. Гл. 30 (размеры указаны вместе с базой.)

6а. ЧЕРНЫШЕВ ИВАН ГРИГОРЬЕВИЧ (1726—1797). — Мраморный бюст натур. величины (67 × 33 × 27). Хранится в Гос. Третьяк. галерее (поступил из Яропольда Моск. губ., бывш. имения графов Чернышевых-Кругликовых).

Воспроизведен в «У истоков русской живописи» (Гос. Трет. галерея, 1925 г.).

7. ГОЛИЦЫН ПЕТР МИХАЙЛОВИЧ (1737—1775). — Бронз. бюст. Хранится в ГТГ (поступил из Дубровид, бывш. подмосковного имения кн. Голицыных).

По борту надпись: «Le 'prince Pierre Mich. de Galitzin — Lieutenant Général des armées de l'Empire de toutes les Russies, — Chevalier des ordres de St-Alex. Newsky et de St. Anne et de l'ordre militaire de St. Georges né en 1737 décédé 11 novembre 1775» и подпись литейщика «E. Laitié excus».

Исполнен до 1775 г. За это говорит мундир генерал-поручика, тогда как в 1775 г. П. М. Голицын был уже, как видно по подписи, генерал-лейтенантом.

Воспроизведен в «Истории русск. иск.» Грабаря (т. V, стр. 76) и в «Старых годах», 1910, янв., стр. 36.

8. ПАНИНА МАРИЯ РОДИОНОВНА (1746—1775), вторая жена гр. П. И. Панина урожд. фон Вендель.

Мраморный бюст. База серого мрамора. В. 64,44. Сзади бюста прикреплена металлическая пластинка с биографическими данными.

Хранится в ГТГ. Поступил из Музея изобразительных искусств им. Пушкина. Воспроизведен и описан в «Сборнике о-ва изучения русск. усадьбы», 1928, вып. 7—8, статья В. Мамуровского.

9. БАРЫШНИКОВ ИВ. СИДОР. (1721— ?).! — Мраморный бюст. — Хранится в ГТГ. Поступил из собрания П. И. Щукина.

На задней стороне бюста, на обресе, надпись прописью: «Портр.: тайн. советн. Ивана Сидоровича г. Барышникова, родился в 1721 году», и подпись: «д. Ф. Шубин в 1779 году». Воспроизведен в «Худож. сокровищах России», 1902 г.

10. НЕИЗВЕСТНЫЙ. — Мраморный бюст. — Хранится в ГТГ. Поступил из собр. П. И. Щукина.

Воспроизведен в «Худож. сокр. России», 1902 г. и в «Истории русск. иск.» Грабаря, т. V, стр. 79.

По общему характеру исполнения очень близок к бюсту Барышникова и может быть отнесен приблизительно к тому же времени.

11. БЕЗБОРОДКО АЛЕКСАНДР АНДРЕЕВИЧ (1747—1799). — Мраморный бюст. — Поясной. — В. 0,79 — Ш. 0,62. — Гл. 0,35. — Основание круглое с фигурным профилем. В. 0,13. — Диамет. 0,22. Хранится в ГРМ (№ 3029). Поступил в 1921 г. из собр. Романова.

Воспроизведен в «Матерьялах по русск. иск.», т. I, стр. 197.

По общему характеру исполнения и отношу этот бюст к 1770-м гг.

12. БЕЗБОРОДКО А. А. — Гипсовый бюст. — Погрудный. — В. 0,64. — Ш. 0,42. — Гл. 0,31. Основание круглое. В. 0,13. — Диамет. 0,18.

Хранится в ГРМ (№ 2741). Поступил из бывш. Музея Акад. Худ.

Воспроизведен в «Ист. русск. скульпт.», стр. 90 и в книге Б. Н. Терновца «Русские скульпторы». Изображен на портрете гр. Л. И. Кушелевой работы Боровиковского (см. «Рус. порт.» бывш. вел. кн. Ник. Мих., т. III, № 6).

Врангель отнес исполнение этого бюста к 1798 г., видимо, основываясь на указании Реймерса в очерке «Имп. Акад. Худ. в СПб» (1807), где говорится, будто шубинский бюст поставлен был в спальне умершего Безбородко братом его. Но самое это указание Реймерса ошибочно. Безбородко в художественных вкусах своих шел в ногу со своим веком. Статую «Сибеллы» для своей загородной дачи заказал он в 1788 г. не Шубину, вышедшему уже из моды, а Рашету, входившему в моду (см. «СПБ ведом.», 1788, № 82, 13 окт., стр. 1203; архив Акад. Худ., д. Правл. 1788 г., № 24). Не Шубин лепил и колоссальный бюст Безбородко, отлитый из меди и до 1783 г. находившийся в саду той же дачи (см. ст. Н. И. Григоровича в «Рус. архиве» 1877 г., № 1, стр. 25). Для вкуса Безбородко показательно, что как раз в 1798 г., указанном Врангелем, он, затеявая постройку «великолепно роскошного» дома в Москве (в конце Воронцовского поля, на Яузе), обратился к неоклассику Кваренги. Наконец, бюст на посмертный памятник Безбородко делал опять-таки Рашет (см. подпись на гравюре Саундерса, в «Словаре» Ровинского, № 7). Памятник этот хранится в «палатке» Благовещенской церкви Алекс.-Невской лавры.

Бюст был на портретной выставке 1905 г. в Таврическом дворце (№ 2213).

13. БЕЗБОРОДКО А. А. — Бронзовый бюст. — Погрудный. — В. 0,58. — Ш. 0,32 — Гл. 0,32. Основание круглое. В. 0,10. — Диамет. 0,22.

Хранится в ГРМ. Поступил из бывш. Музея Акад. Худ.

Отлит в 1909 г. скульпторами Н. П. Ясиновским и М. Я. Харламовым с гипсового отливка (см. № 12).

14. ЗАВАДОВСКИЙ ПЕТР ВАСИЛЬЕВИЧ (1739—1812). — Статс-секретарь и фаворит Екатерины II. — Гипсовый бюст. Погрудный. Хранится в ГРМ (№ 2736). — Поступил в 1918 г. из бывш. Музея Акад. Худ. Повидимому, первый отливка с оригинала.

Воспроизведен в «Каталоге старинных художественных произведений, хранящихся в Имп. Акад. Худ.»; приложение к «Старым годам» за 1908 г. и в «Истории русск. иск.» Игоря Грабаря, т. V, стр. 131.

Был на портретной выставке 1905 г. в Таврическом дворце. По характеру исполнения очень близок к бюсту Безбородко и может быть также отнесен к семидесятым годам. Как раз на эти годы падает и период пребывания Завадовского в «фаворе».

В. 0,66. — Ш. 0,44. — Гл. 0,37.

Основание круглое с фигурным профилем. В. 0,11. — Диамет. 0,22.

15. ЗАВАДОВСКИЙ П. В. — Бронзовый бюст. — Отлит с вышеописанного гипсового экземпляра К. Миглиником для бывш. Музея Акад. Худ. в 1914 г. Хранится в ГРМ (№ 2764). Поступил из бывш. Музея Акад. Худ. в 1922 г.

В. 0,65. — Ш. 0,40. — Гл. 0,34.

Основание круглое с фигурным профилем. В. 0,10. — Диам. 0,22. На срезе левого плеча штемпель: «Отл. К Миглиник».

15а. РУМЯНЦЕВ-ЗАДУНАЙСКИЙ ПЕТР АЛЕКСАНДРОВИЧ (1725—1796). — Мраморный бюст. Исполнен в 1778 г. В «Реестре имянным указам 1778 года» (архив бывш. Имп. Двора, оп. 352/1343, д. 40, л. 171) указано: «Скульптору Шубину за бюст генерал-фельдмаршала графа Румянцева-Задунайского—700 р.». Н. Н. Врангель отнес исполнение бюста к 1795 г. («Ист. русск. иск.» И. Грабаря, т. V, стр. 87). Хранится в ГРМ. Поступил из Эрмитажа. Воспроизведен в каталоге «Salon d'Automne», Paris, 1906 г.; в «Ист. русск. иск.» Грабаря (т. V, стр. 87), «Revue de l'Art ancien et moderne», 1911, t. XXIX, Janvier—Juin, p. 43. Был на портретной выставке 1905 г. в Таврическом дворце (№ 12201).

16. НЕИЗВЕСТНЫЙ В ЛАТАХ. — Мраморный бюст. Реставрирован кончик носа. Подписной: «F. P. Schoubine 1779». Хранится в Моск. Истор. музее. Считался портретом Понятовского.

17. ЧЕРНЫШЕВ ПЕТР ГРИГОРЬЕВИЧ (1712—1773). — Мраморный бюст. Сзади на правом плече подпись: «F. P. Schoubine St. P. 1779». Хранится в ГТГ. Поступил из имения Чернышевых-Кругликовых Ярополец. В. 66. Ш. 56. Гл. 35 (с базой вместе). Воспроизведен в «У истоков русской живописи» (Гос. Трет. галл., 1925 г.).

18. ЕКАТЕРИНА II. — Мраморный бюст. — Хранится в Большом Пушкинском дворце. Подписной: «Ф. Шубин. С. Петер». 1780 г. К нему, повидимому, относится запись в реестре имянным приказам 1781 г. от 4 янв.: «Скульптору Шубину за бюст—600 р.» (архив бывш. Имп. Двора, оп. 352/1343, д. 43, л. 24).

19—20. АЛЕКСАНДР I (1777—1825). — Изображен пятилетним ребенком. — Мраморный бюст. — Хранится в Большом Пушкинском дворце в Пушкине.

Подписной: «Д. Ф. Шубин 1782». В архиве бывш. Имп. Двора (оп. 353/1343, д. 44, л. 252) имеется указание, что за 4 бюста Александра и Константина уплачено было Шубину 4 января) 1783 г. 600 р. У Потемкина среди прочих художественных вещей Тавр. дворца имелись и «портреты алебастровые великих князей—2» (см. архив бывш. Имп. Двора, оп. 352/1343, д. 33, л. 244). Воспроизведен в журнале «Аполлон», 1911 г., № 8.

21—22. КОНСТАНТИН ПАВЛОВИЧ, ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ (1799—1831). — Изображен трехлетним ребенком. — Мраморный бюст. — Хранится в Больш. Пушк. дворце. Исполнен в 1782 г. Подписной: «Ф. Ш. 1782 г.».

Парный с предыдущим. Исполнен был в двух экземплярах; см. выписку из реестра имянным указам, приведенную при № 20.

23. ШЕРЕМЕТЕВ БОРИС ПЕТРОВИЧ (1652—1719). — Мраморный бюст. — Хранится в ГРМ. Поступил из Эрмитажа. Подписной: «Д. Ф. Шубин. 1782». — На бюсте имеется надпись, спереди на доколе: «граф Борис Петрович Шереметьев».

Вероятно, к этому бюсту, включенному Екатериной I в ее Эрмитажное собрание, относится запись реестра именных высочайших указов за 1782 г.: «скульптору Шубину за бюст—600 р.» (архив бывш. Имп. Двора, оп. 352/1343, д. 44, л. 21).

Воспроизведен в «Старых годах» 1907 г., июль—сентябрь. Был на портретной выставке 1905 г. в Тавр. дворце (№ 131). Повторение бюста — в Кускове.

24. РИНАЛЬДИ АНТОНИО. — Мраморный рельеф — Н. в. — Хранится в Гатчинском дворце; вделан в стену проходной комнаты из Аванзала в Белый зал.

Парный с рельефом-портретом Ринальди, хранящимся в Мраморном дворце и тоже вделанным в стену, в вестибюле против входных дверей. Исполнен между 1782 и 1783 г. (см. главу о работах Шубина для Мраморного дворца, № 47).

Воспроизведен в «Истории русск. иск.» Игора Грабаря, т. III, стр. 289 и в «Старых годах» 1914 г., июль — сентябрь при статье Казнакова, причем автором рельефа указан Мартос без каких-либо к тому обоснований.

25. ШЕРЕМЕТЕВА АННА ПЕТРОВНА (1670—1728), жена гр. Б. П. Шереметева. — Мраморный бюст. Хранится в Кускове, бывш. подмосковном имении гр. Шереметевых.

Подписной (сзади, между локонами): «Д. Ф. Ш. 1782 г.».

26. ШЕРЕМЕТЕВ БОРИС ПЕТРОВИЧ. — Мраморный бюст. Повторение эрмитажного (см. № 23). Хранится в Кускове, бывш. подмосковном имении гр. Шереметевых.

Подписной (сзади, между локонами парика): «д. Ф. Ш у б и н. 1783 го.».

За бюст уплачено было 600 р.

По поводу этого бюста в архиве Шереметевых* сохранилась любопытная переписка сына фельдмаршала П. Б. Шереметева с его петербургским главноуправляющим П. Александровым. «Буста батюшки Вашего сиятельства, — сообщал Александров 1 июня 1784 г., — мраморная скульптором Шубиным отделана и от него Шубина обще с Ив. Аргуновым принята». Иван Аргунов — крепостной художник Шереметева — играл роль художественного эксперта. П. Б. Шереметев остался бюстом очень доволен. «И как буст, — писал он Александрову, — отделан тщательно и хорошо, видно, что господин Шубин к отделке его прилагал старание, чем я очень доволен, ежели и мой так хорошо выработан будет, еще буду довольнее и получаю его деньги к нему переведу на первой почте, чем и он за свой труд будет доволен же, что ему и сказать». «Как я батюшкиным бустом доволен то для платежа господину Шубину вместо того, чтоб надобно заплатить за два оные буста по 400 р. за каждый 800 р. я посылаю при сем государственными ассигнациями тысячу рублей в том числе сверх договоренной цены за тщательную отделку батюшкина буста дарю ему двести рублей которые ему отдать и о вышепрописанном объяснить чтоб он то чувствовал и о получении тех денег по отдаче ему и с каким удовольствием он те деньги примет о всем обстоятельно ко мне писать».

27. ШЕРЕМЕТЕВ ПЕТР БОРИСОВИЧ (1713—1787). — Мраморный бюст. Хранится в Кускове, бывш. подмосковном имении гр. Шереметевых.

Подписной (сзади, на плаще): «лепил и высекал Ф. Ш у б и н 1783».

Упложено за него — 400 руб.

Этим бюстом Шереметев, как то видно из ниже цитируемой «переписки», остался менее доволен, чем «бустом» батюшки. Александров и Аргунов нашли, что «буста» вышла в отделке хороша и великое сходство» (письмо от 14/VI 1784 г.). На что П. Б. Шереметев сообщил им: «Отправленный от вас от 16-го дня сего месяца на почтовых лошадях буст мой получен исправно, который не так хорошо вышел, как батюшкин...» Шубин был очень огорчен такой оценкой и послал письмо графу. Письмо это не сохранилось. Граф, не вступая в непосредственные объяснения с самим скульптором, сносился с ним либо через своего управляющего Александрова, либо через своего крепостного художника Ивана Аргунова. «Шубин, — пишет он Александрову, — уверяет, что он старался выработать хорошо с сожалением, что я не так доволен, как батюшкиным. Пишет ко мне письмом, на которое письмо писал на сей почте к Аргунову, чтоб ему в чем мое неудовольствие есть сказать, что может видеть из посланного на сей почте к Аргунову указу».

28. ЕКАТЕРИНА II. — Мраморный бюст. В. 0,63. Ш. 0,40. Гл. 0,36. Основание круглое с фигурным профилем. В. 0,10. Диамет. 0,22. Хранится в ГРМ (№ 3024). Поступил через «Экспертную комиссию» в 1921 г.

Подписной: «F. p. Schoubine. 1783» (на срезе правого плеча).

В реестре именных высочайших указов за 1783 год под 20 мая имеется запись: «за медальон и бюст упложено из Кабинета 1200 р.» (архив бывш. Имп. Двора, оп. 352/1343, л. 45, л. 181).

* Справками относительно бюстов Б. П. и П. Б. Шереметевых я обязан В. К. Станюковичу.

29. ЕКАТЕРИНА II. — Медальон. Мрамор.

Хранится в с. Юрьеве Боровического района, вделан в стену церкви Георгия Победоносца. Справа, внизу подпись: «F. p. Schoubine. 1783».

Под барельефом дощечка с надписью: «Екатерина Великая II-я. От благодарных Ивана и Елизаветы Кушелевых». Е. Д. Кушелева была родная сестра фаворита Екатерины II А. Д. Ланского.

К этому медальону, несомненно, относится указание приведенного при предыдущем № 27 именного указа.

30. МАВЗОЛЕЙ П. М. ГОЛИЦЫНУ (см. № 8). — Мрамор. Находится в Моск. Донском монастыре, в Музее надгробий. Ранее помещался в старом соборе.

На мраморной доске пьедестала, под надписью, характеризующей погребенного, имеется подпись «I. Semelhaq». Земельгаку приписан мавзолей и «Московским Некрополем» (т. I, стр. 301) и Н. Врангелем («Ист. русск. иск.» Игора Грабаря, т. V, стр. 144 и 141). Однако из переписки кн. А. М. Голицына с Шубиным* (Моск. древнехранилище Центрархива, бывш. архив иностр. дел, карт. 45[6]) видно, что выполнял этот мавзолей в мраморе Шубин. Пункт 1-й контракта, заключенного кн. Голицыным с Шубиным, гласит: «Je (Шубин. — С. И.) suivrai exactement et en tout le modèle, qui en a été envoyé de Paris» («Я буду точно во всем придерживаться модели, присланной из Парижа»). Относительно автора модели в переписке нет никаких указаний.

Поставлен памятник был не в 1775 г., как указывает Н. Врангель («Ист. русск. иск.», т. V, стр. 141, 144), а в 1783 г. Контракт на изготовление его Шубин подписал только в июле 1782 г., а 17 ноября 1782 г. Шубин писал кн. Голицыну: «...Все же оное (т. е. все части мавзолея. — С. И.) уложу при себе, доставить к вашему сиятельству имею в феврале месяце будущего 1783-го году».

Согласно контракту Шубину надлежало получить за исполнение заказа, включая сюда и покунку мрамора, 2 500 руб. В 1786 г. Шубин обратился к кн. Голицыну со следующим письмом:

«Податель сего как небезызвестный вашему Сиятельству бывший мой компаньон, который делал под моим смотрением для покойного брата вашего из мрамора мавзолею за которую я ему заплатил за одну токмо работу денег 1 100 рублей, да за мрамор в Карару перевел денег 1 200 рублей, сверх того за провоз и выгрузку в Петербурге заплатил 164 руб. с копейками, а всего мною издержано на оную мавзолею денег 2 404 рубля, из чего ясно изволите видеть мою великую ошибку что взялся я оную сделать за 2 500 рублей и так за мои трехлетние труды не имею я более 95-ти рублей, о чем и прежде сего доносил покорнейше прося о прибавке, как ваше сиятельство, так и покойный генерал фельд-маршал оную обещать изволили, в чем я был и благонадежен.

Но видно, что оное осталось в забвении, чего для при сей okazji принял смелость напомнить. Покорнейше прошу ваше сиятельство не из должности, но милостивого от щедрости благоволения, что только угодно я всем доволен быть должен и прибуду навсегда благодарнейшим и с глубочайшею преданностью вашего сиятельства».

Мавзолей воспроизведен в т. V «Истории русск. иск.» Иг. Грабаря, стр. 141.

31. ШЕРЕМЕТЕВА ВАРВАРА АЛЕКСЕЕВНА (1711—1767), дочь канцлера А. М. Черкасского. В 1743 г. вышла замуж за П. Б. Шереметева. — Мраморный бюст. — Н. в. — Хранится в Кускове.

Подписной (сзади, на обресе, справа): «Д. Ф. Шубин 1784 го».

32. МИХЕЛЬСОН ИВАН ИВАНОВИЧ (1735—1807). — Мраморный бюст. — Хранится в ГРМ (№ 3027). Поступил в 1921 г. из усыпальницы Михельсонов при церкви села Иваново, Невельского уезда, Витебской губ.

Подписной (на банте косы): «Ф. Ш. 1785».

В. 0,72. Ш. 0,49. Гл. 0,35.

* Данными этой переписки и указанием на нее я обязан В. Ф. Левинсон-Лессингу.

Основание круглое с фигурным профилем. В. 0,11. Диамет. 0,22.— Воспроизведен в книге Сапунова «Памятники времен древних и новейших Витебской губ.» и в «Материалах по русск. иск.», т. I, стр. 192.

33. МИХЕЛЬСОН, жена И. И. Михельсона.— Мраморный бюст.— Парный к предыдущему.— Хранится в ГРМ (№ 3028). Поступил в 1921 г. из усыпальницы Михельсонов при церкви в селе Иваново, Невельского уезда, Витебской губ.

Подписной (на ленте, на голове, сзади): «Д. С. и высекал Ф. Шубин 1785».
В. 0,71.— Ш. 0,40.— Гл. 0,33.

Основание круглое с фигурным профилем. В. 0,8.— Диамет. 0,22.
Воспроизведен в «Матер. по русск. иск.», т. I, стр. 193.

34. ЕКАТЕРИНА II.— Бронзовый бюст. Отлит по оригиналу, исполненному в 1780 г. (см. № 18). Хранится в ГТГ.

Подписной (сзади на обресе): «Ф. Шубин: 1788» и ниже на подставке: «С. в.: Мажалов».

В Моск. архиве бывш. кабинета его велич. (д. № 53765, по старой регистрации оп. 329, д. 54) имеется «Именной Е. И. В. высочайший изустный приказ от 4 авг. 1788 г. о выдаче надв. сов. скульптору Федоту Шубину за сделанный им медный бюст тысячи рублей».

35. ЕКАТЕРИНА II.— Бронзовый бюст. Повторение предыдущего. Сзади, на цоколе надпись: «1789 года мастер Василий Можалов». Хранится в ГРМ. Передан в 1931 г. из Эрмитажа.

36—38. АХИЛЛЕС.— Два бюста из бронзы, отлитые с мраморного античного оригинала. Один находится на колоннаде Камероновой галереи в Пушкине. Местонахождение другого неизвестно.

В Моск. архиве бывш. кабинета его велич. (1788 г., д. № 53765, л. 2, по старой регистрации оп. 329, д. 54) имеется весьма интересный счет, поданный Шубиным за эту работу:

«По высочайшему Е. И. В. повелению нижеподписавшийся вольный скульптор Федот Шубин сделал против мраморного подлинника из собственного своего материала медный ахиллесов бюст к сему прилагается всеподданнейший.

Щ Е Т

— р.

За алебастровую форму для отлития восковой	50
За расчистку воскового бюста самим художником	50
Литейному мастеру за медь, за отливание и за первую простую чеканку заплачено	450
В литейной мастерской работником дадено	10
Содержание мастерской и инструментов	20
За наем лошадей с каретою в Царское Село	15
За доставление бюста во дворец	2
Трех-месячный ежедневный присмотр и собственное художника тончайшее сизелирование	250

Всего за один бюст . . . 847

Для наивернейшей сдачи в запас было сделано восковых два бюста, каковых из меди также отлито два же, кои по щастию оба отлиты с желанным успехом, почему оба и обделаны начисто: того ради об остающемся бюсте прошу всемилостивейшего соизволения повелено ли будет и сей запасной принять в комнату Ее Величества или продать охотникам редкостей.

Марта 29 дня 1789 года.

Скульптор, надворный советник Федот Шубин».

В ответ на этот «счет» 31 марта последовал «Приказ» г. казначею: «В силу именного Е. И. В. высочайшего изустного указа, объявленного с. марта 29 дня г-м т. с. сенатором и кавалером Степ. Федор. Стрекаловым выдайте скульптору г-ну надв. совет. Федоту Шубину за сделанный им против мраморного подлинника... медный Ахиллесов бюст—847 р.» В «Книге

имеющимся в селе царском бронзовым, мраморным статуям, фигурам и прочим вещам учиненной 1793 года майя с 8 числа» (хранится она в управлении дворцов в Пушкине) на стр. 9-й значится «бронзовый бюст Ахиллеса», причем указано, что поступил он «из комнаты ее имп. величества 31 марта 1789-го». Первоначально, как видно из записей той же книги (стр. 9 и 29), стоял он «в утреннем зале» (в гроте), а затем поставлен был «на колоннаде», где находится и посейчас.

О двух бюстах Ахиллеса, отлитых Шубиным, говорит также И. Яковкин в «Истории Села Царского», 1829 г., ч. III, стр. 306.

Н. Врангель в «Истории скульптуры», стр. 86, пишет: «Шубин занимался также копированием; так, в 1789 г. он исполнил в бронзе два бюста Ахиллеса». Отливка из бронзы вовсе не является копированием. Это совершенно разные вещи. Иван Евдокимов, добросовестно перепечатавший в книге «Север в русском искусстве», без всякого критического подхода, все указания Врангеля, повторил и эту ошибку.

39. РЕПНИН НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (1734—1801).— Майоликовый бюст.— Погрудный, м. н. в.

Хранится в ГРМ. Поступил через музейный фонд.— В Эрмитаже имеется второй отливок.

На портретной выставке 1905 г. в Тавр. дворце был мраморный бюст Н. В. Репнина (№ 2206), приписанный Шубину. Взят он был из собрания М. С. Волконского.

По характеру исполнения бюст может быть отнесен к восьмидесятым-девяностым годам.

40. ЕКАТЕРИНА II — ЗАКОНОДАТЕЛЬНИЦА.— Мраморная статуя.— ГРМ (№ 2739).— Исполнена в 1789 г. по заказу Потемкина для Тавр. дворца. В 1799 г. по «высочайшему» повелению (см. «Матерьялы», т. I, стр. 383) взята была в Акад. Худ.

В. 1,98. — Ш. 1,14. — Гл. 0,88.

Луи Рео в монографии, посвященной Фальконэ (Louis Réau. «Etienne Maurice Falconet». Paris, МСМХХII, t. II, p. 405—499), весьма доказательно устанавливает, что композиция статуи Екатерины II заимствована Шубиным у Фальконэ. В письме к Екатерине II от 13 июня 1768 г. Фальконэ так передает содержание своего эскиза для ее памятника: «Екатерина II дарует законы своей империи: она опускает свой скипетр, чтоб предложить своим подданным средство сделать их счастливыми». Статуя Шубина, несомненно, трактует ту же тему и в основном так же, как это намечено в письме Фальконэ. Самый эскиз Фальконэ, по сообщению Ровинского («Рус. гравир. портр.», т. III, стр. 83), хранился в собрания Павла Свинына, а затем поступил к П. С. Лашкареву. До нас он не дошел. Повидимому, Шубин воспользовался именно этим эскизом. Зазорного в этом он ничего не видел. В 1801 г. так же открыто использовал он «Купальщицу» Фальконэ для статуи «Пандоры» на Петергофском каскаде. Однако рассматривать большую статую, выполненную по маленькому макету, как копию, ни в коем случае нельзя. А Рео как раз к такому выводу и приходит.

Скрупулезно точный во всем, что касается Фальконэ, Рео, давая на табл. XVI репродукцию со статуи Екатерины II, приводит дату: «1794». А между тем он же на стр. 418 сообщает, что Форсиа де Пиль видел эту статую на месте, в Таврическом дворце, уже в 1791 г., т. е. значит, за три года до ее исполнения.

С. Ухтомский повторяет ту же ошибку, будто статуя исполнена была в 1794 г. («Матер. по русск. иск.», т. I, стр. 203), а Врангель в «Ист. русск. скульпт.» (стр. 88) приводит новую дату— «1795 г.» Такие ошибки в датировках свидетельствуют об игнорировании того хорошо известного всем историкам факта, что статуя Екатерины II фигурировала на блестящем вечере, данном Потемкиным в честь царицы в 1790 г. (см. архив Акад. Худ., д. Правл. 1771 г., № 71, л. 23) Да и сам Шубин в прошении, поданном в Академию 22 апреля 1790 г., уже говорит о ней: «...напоследок статуя Е. И. В. . .» Невзирая на это, Прокопий Иванов пишет, будто Шубин вздумал моделировать статую императрицы» тотчас по окончании Акад. Худ. («Арханг. Губ. вед.», 1868, № 12).

Статуя воспроизведена в монографии Л. Рео; в журнале «Старые годы» 1907 г., июль — сент., стр. 260; в «Истории русск. иск.» Иг. Грабаря, т. II, стр. 88, 89; в «Каталоге русск. скульпт.»

птуры музея Акад. Худ.», стр. 1; в «Revue de l'Art ancien et moderne», 1911; в статье Дени Рош «Русские скульпторы, ученики Никола Франсуа Жилле».

Гравирована в «Северном сиянии», изд. В. Е. Панкеля в СПб.

В 1812 г. статуя вывозилась в Петрозаводск (архив Акад. Худ., д. Правл. 1912 г., № 62), а в 1917 г. — в Москву. В 1922 г. возвращена была в Петроград, но поступила уже не в Акад. Худ., а в Русский музей.

41. ЧИЧАГОВ ВАСИЛИЙ ЯКОВЛЕВИЧ (1726—1808), адмирал, герой Чесменского боя. 22 сентября 1790 г. истребил шведский флот в Выборгском заливе. — Мраморный бюст. Хранится в ГРМ. Поступил из Гос. Эрмитажа. Подписной: «Шубин: 1791».

Был на выставке «Salon d'Automne» в Париже в 1906 г.

За этот бюст и за неизвестно где находящийся барельеф «великих князей и великих княжен» уплачено было Шубину из кабинета е. в. 1200 руб.

Чичагов был тот самый адмирал, о попытке которого почти даром получить от Шубина мраморный бюст — повторение эрмитажного — с таким негодованием говорит Форсиа де Пиль (см. ч. I, гл. VI).

42. ЧИЧАГОВ В. Я. — Бронз. бюст. Повторение предыдущего. Хранится в Морском музее (№ 11/180).

На банте косицы, лежащем на левом плече, подпись: «Шубин 1791».

43. ЧИЧАГОВ В. Я. (см. № 42). — Памятник на Лазаревском кладбище Александроневской лавры (см. Пыляев. «Старый Петербург», стр. 36).

44. ЕКАТЕРИНА II. — Мрам. бюст. — ГРМ. Поступил в 1910 г. из Гос. Эрмитажа. Подписной сзади, на обресе: «Ф. Шубин 1791 г.»

Воспроизведен в каталоге выставки «Salon d'Automne». Paris, 1906, и в книге L. Réau «Saint-Petersbourg», 1913 г., стр. 100, и в его же монографии «M.-E. Falconet», т. II, табл. XLVI; к таблице дано неверное указание, будто бюст хранился в Академии Художеств.

П. И. Нерадовский совершенно необоснованно признал этот бюст за «повторение замечательного бюста Екатерины II, находящегося у кн. А. М. Голицына в с. Петровском» («Ст. годы», 1913, февр., стр. 42). Бюсты эти совсем не схожи. Бюст 1791 г. очень близок к шубинскому же бюсту 1783 г., хранящемуся в Русск. музее, но и от него отличается весьма существенно.

Бюст неоднократно повторялся в бронзе.

45. ЕКАТЕРИНА II. — Бронза. — Отливки с мрамора 1791 г. Хранится в Гос. Русск. музее, поступил из Музея Горного института.

46. ЕКАТЕРИНА II. — Уменьшенная копия с бюста 1791 г. Хранится в Русск. музее.

47. ПОТЕМКИН-ТАВРИЧЕСКИЙ, КНЯЗЬ, ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ (1736—1791). — Мрам. бюст. Поясной. Хранится в Больш. Пушк. дворце в Пушкине. — Подписной сзади, на обресе: «Д. Ф. Шубин. 1791 Го.».

Относительно этого бюста в архиве бывш. Имп. Двора (оп. 356/1347, 7 д., л. 36—37) сохранилось среди «реестра именованным е. и. изустным указам, объявленным от разных персон в письмах 1792 года», письмо В. С. Попова, «ведавшего расходами по комнатной е. и. в. сумме», к С. Ф. Стрекалову от 5 февраля 1792 г. с приказом государыни уплатить Шубину «три тысячи рублей и двести пятьдесят червонных» по приложенному счету:

«За лепление с природы моделей трех штук с двух персон, т. е. два бюста, один грудной, а один поясной, его сиятельства князя Григ. Алекс. Потемкина.	
За обе модели	150 червонных
За модель е. в. митрополита Гавриила	100 червонных

За три модели всего 250 червонных.

За мраморные с помянутых моделей сделаны из италийского мрамора как два бюста князя Потемкина-Таврического, так и митрополита Гавриила за все три штуки 3 000 рублей.

Скульптор, надворный советник Федот Шубин».

Февраля дня 1792-го года.

Воспроизведен: в «Истории русск. иск.» Иг. Грабаря, т. V, стр. 80; в «Revue de l'Art ancien et moderne», 1911, t. XXIX, p. 42; в статье Дени Рош «Русские скульпторы, ученики Никола Франсуа Жилле».

48. ПОТЕМКИН-ТАВРИЧЕСКИЙ Г. А.—Мрам. бюст.—Грудной. ГРМ (№ 138).—Поступил из Гос. Эрмитажа в 1913 г. Подписной: «Д. Ф. Шубин 1791 го».

В. 0,63. Ш. 0,41. Гл. 0,35. Основ. круглое. В. 0,11. Диамет. 0,21. Относительно оплаты его см. № 47.

Воспроизведен: в «Старых годах», 1907, июль — сентябрь; в «Истории русск. иск.» Иг. Грабаря, т. V, стр. 81; в «Матер. по русск. иск.», т. I, стр. 195 и в книге L. Réau «L'art russe...». Paris, 1922.

Был на выставке «Salon d'Automne» в Париже в 1906 г.

Во Всеукр. Историч. музее в Киеве хранится слепок («гипсовая копия») с одного из бюстов «Потьомкина-Таврийского». Была на «Выставке украинского портрета XVI—XX ст.».

49. ШВАРЦ ИОГАН ГОТЛИБ (1750—1803). — Профессор резьбы по дереву при Акад. Худ. — Мрам. бюст. Хранится в ГРМ (№ 2735). Поступил в 1922 г. из бывш. Музея Акад. Худ. Академии был принесен в дар самим автором в 1793 г. («Матерьялы», т. I, стр. 314). Подписной (спереди): Федот Шубин 1792 года.

Воспроизведен в «Каталоге старинных произведений искусства, хранящихся в Имп. Акад. Худ. («Старые годы», 1908 г.). В «Каталоге Русск. музея» 1904 г. ошибочно указано, будто бюст исполнен в 1793 г. Был на выставке «Salon d'Automne» в Париже в 1906 г.

В. 0,52. — Ш. 0,29. — Гл. 0,23.

Основание круглое, с фигурным профилем. В. 0,12. Диамет. 0,25.

50. ЧУЛКОВ ЕФИМ МАРТЕМЬЯНОВИЧ, санктпетербургский полицмейстер в 1793—1797 гг.—Мраморн. бюст. — Н. в.—Погрудный.—ГРМ (№ 748).—Приобретен в 1904 г. за 2 510 руб.—Подписной: «Ф. Шубин 1792 г.».

Воспроизведен в «Каталоге Русск. музея», стр. 560; в «Истории русск. иск.» Иг. Грабаря, т. V, стр. 83 и в «Матер. русск. иск.», т. I, табл. VII.

51. ЛОМОНОСОВ МИХАИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ (1711—1765).—Мрам. бюст.—Хранится в Акад. Наук. Подписной. С него исполнен был бюст 1822 г., хранящийся в Пушкинском доме. С него же выполнено большое количество разного рода бюстиков. Часть их собрана в Пушкинском доме.

52. ЛОМОНОСОВ МИХАИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ. — Бронз. бюст. Повторение бюста в Акад. Наук. Хранится в Камероновой галерее дворца в Пушкине. Сзади, на воротнике, подпись «Д. Шу 1793 г.».

Воспроизведен в «Истории русск. скульпт.», стр. 85. Врангель в каталоге «Старых годов» называет бюст чугунным, в «Истории русск. скульпт.»—бронзовым.

В «Книге имеющимся в селе царском бронзовым, мраморным статуям, фигурам и прочим вещам, учиненной 1793 года мая с 8 числа» на стр. 10 значится бюст Ломоносова и указано, что поступил он «от генерала-майора Турчанинова 1793-го апреля 29-го». Обозначено и местонахождение бюста: «на колоннаде».

53. ТОТ ЖЕ БЮСТ. — Гипс. Хранится в ГРМ.

54. ПЕТР I.—В «СПБ ведомостях» 1794 г. было помещено объявление, что «на Васильевском Острове между большим и средним проспектом в 5 линии д. 176 продается Госудэря Петра Великого мраморный бюст, деланный с воскового Его Величества изображения, находящегося в Императорской кунсткамере». Дом этот, как явствует из объявления тех же «СПБ ведомостей» 1794 г., № 45, принадлежал Шубину. Сопоставляя эти объявления, П. Столпянский высказывает весьма основательное предположение («Старые годы», 1913, ноябрь, статья «Старый Петербург. Торговля художественными произведениями в XVIII веке»), что Шубин и был автором этого бюста.

Исходя из данных стилистического анализа дошедших до нас бюстов Петра I, я склонен принять за шубинский довольно распространенный бюст Петра, бронзовый экземпляр кото-

рого находится в Третьяковской галерее, а гипсовые — один в Русск. музее, а другой — в Воронеже, среди запасов.

Время исполнения его следует отнести к девятидесятым годам, к периоду, когда у Шубина заказные работы почти прекратились.

55. ЗУБОВ ПЛАТОН АЛЕКСАНДРОВИЧ (1767—1822). — Мрам. бюст, на бронз. основании; под ними мраморная плитка. — Поясной. — ГРМ (№ 3054). — Поступил в 1923 г. из усыпальницы Зубовых при Сергиевской пустыне в Лигове. Подписной (сзади, на банте парика): «Федот Шубин 1795 го».

В. 0,37. — Ш. 0,50 — Гл. 0,35. Основание: В. 0,10. Диамет. 0,20. Плита 0,13. — Ш. 0,38. — Гл. 0,35. Воспроизведен в «Матер. по русск. иск.», т. I, стр. 301.

56. ЗУБОВ ПЛАТОН АЛЕКСАНДРОВИЧ. — Бронз. бюст. Отлит с того же оригинала, по которому выполнен и мраморный.

Хранится в ГРМ. Поступил из собр. гр. Е. В. Шуваловой в 1923 г.

Подписи нет. До изъятия в 1923 г. подписного мраморного бюста из усыпальницы Зубовых (см. пред. №) считался работой Рашета. Как бюст Рашета, воспроизведен в «Худож. сокр. России» 1902 г., на открытке «Евгениевской общины» к портретной выставке 1905 г., в книге L. Réau «L'Art russe...» (стр. 144—145) и в «Истории русск. иск.» Иг. Грабаря, т. V, стр. 132.

57. НЕИЗВЕСТНЫЙ. — Гипсовый прямоличный бюст. Поясной. Н. в. Хранится в ГТГ. Поступил из собрания М. П. Рябушинского. На доколе имеется надпись: «Ф. Шубин».

На бюсте следы прежней покраски его в желтый цвет. Воспроизведен в «Истории скульпт.», стр. 82. По характеру исполнения должен быть отнесен к последнему периоду творчества Шубина.

58. ПАВЕЛ I. — Мрам. бюст. Поясной. Н. в. Хранится в ГРМ. Поступил в 1919 г. из Горного института. Когда и как попал в Горный институт, выяснить не удалось. Ухтомский сообщает, будто в 1836 г. («Материалы по русск. иск.», т. I, стр. 194), но источника своих сведений не указывает.

Авторство Шубина документально не установлено. Первоначально бюст приписывался Ф. Щедрину. Так, в «Salon d'Automne» (Exposition d'art russe. Paris, 1906 г.) автором назван Щедрин, хотя тут же под воспроизведением бюста стоит имя «Федот Шубин» и в самом списке работ Шубина показан и этот бюст, как, впрочем, показан он и в списке работ Щедрина. В 1907 г. «Старые годы» (№ 7—9) выдвинули нового автора — Рашета. Эта атрибуция явно несостоятельна. Исключительная сила и острота психологического истолкования модели, столь характерные именно для Шубина, общая постановка и уплощенная трактовка и лица и костюма и, наконец, богатство фактурной обработки бюста говорят за авторство Шубина. Атрибуцию эту поставил было под сомнение другой бюст Павла I, бронзовый, подписной, поступивший в Русский музей через комиссию по вывозу. Он совсем не похож на мраморный. Однако внимательный анализ его приводит к выводу, что этот подписной бюст — подделка под Шубина (см. «Список произведений, ошибочно приписываемых Шубину», № 18).

Время исполнения бюста правильнее всего отнести к 1797 г. Весьма вероятно, что, подавая свою «слезницу» Павлу, Шубин, как он это сделал позднее и при обращении к Александру I, преподнес и бюст императора своей работы.

Воспроизведен в «Материалах по русск. искусству», т. I, стр. 199, 200, на открытке «Евгениевской общины» к портретной выставке 1905 г. и в «Путеводителе по Павловску» В. Курбатова (стр. 11).

59. ПАВЕЛ I. — Бронз. бюст. Отлит с того же экземпляра, по которому выполнен был и мраморный бюст. Хранится в ГТГ. Поступил из собр. Олив в 1923 г., а сюда был передан из куракинского имения Надеждино бывш. Саратовской губ. На пьедестале к нему имелась надпись металлическими цифрами: «1800».

В. 0,78. — Ш. 0,53. — Гл. 0,33. — Основание круглое с фигурным профилем. В. 0,12. — Диамет. 0,19.

Воспроизведен в «Старых годах», 1916, апрель—июнь, при статье С. Эрнста «Старые портреты».

60. ГОЛИЦЫН ФЕДОР НИКОЛАЕВИЧ (1751—1837), племянник И. И. Шувалова, бывш. владелец подмосковного имения Петровское.

Мрам. бюст на металл. подножке. Хранится в ГТГ. Поступил из имения Петровское. Подписной (сзади): «Ф. Шубин 1800 г.».

61. АЛЕКСАНДР I. — Мрам. бюст. Хранится в Музее древностей и изящных искусств при Воронежском университете. Сюда привезен был из гор. Юрьева при эвакуации университета. В Юрьев был подарен Александром I.

Стилистический анализ бюста не оставляет сомнений в том, что перед нами работа Шубина. Это, очевидно, тот самый бюст, который был поднесен Шубиным государю и за который, в связи с постигшим престарелого мастера несчастием — пожаром, уничтожившим и дом и мастерскую его, — было уплачено ему в 1801 г. из «Кабинета его величества» 5 000 руб., пожалован был «бриллиантовый перстень» и дан чин — «коллежского ассесора» (см. ч. I, глава VIII).

Александр I сумел оказать внимание любимому скульптору своей бабки. Но сам уже не питал симпатии к устаревшему стилю XVIII в. Старомодный портрет был принесен в дар Юрьевскому университету.

Бюст этот покрыт рядом точек — следов «пунктов». Видимо, ослабевшее зрение не позволило мастеру точно учесть глубину подлежавшего удалению слоя мрамора: пункты проникли глубже, чем следовало. Как раз такой же недочет имеет место и на ранней работе Шубина — на бюсте Екатерины II 1774 г.

62. ПАНДОРА. — Бронзовая статуя на «Петергофской большой каскаде». Исполнена в 1801 г. — Высота статуи 2 арш. 5 верш. Вес—44 п. 20 ф. История выполнения целой серии бронзовых статуй, в том числе и «Пандоры», для большого Петергофского каскада подробно освещена в делах архива бывш. Акад. Худ. (д. Правл. 1799 г., № 18, 39. Отд. VIII, №№ 24, 25, дела Чекалевского 1800 г., № 7, д. Строганова 1800 г., № 300).

Шубину за статую уплачено было 1 200 руб. Воск для нее расчищал Давыд Остафьев — вольнообучающийся ученик Акад. Худ. Отливал из бронзы и чеканил Василий Якимов, лучший мастер того времени.

Статуя представляет собою вольный перепев известной статуэтки Фальконэ «Купальщица». Начав учебу свою в Париже под руководством Пигаля копированием «Милона Кротонского» Фальконэ, Шубин закончил свой творческий путь «Купальщицей» Фальконэ, преобразив ее в «Пандору».

Д. РАБОТЫ, ИЗВЕСТНЫЕ ТОЛЬКО ПО ЛИТЕРАТУРНЫМ ИЛИ ДОКУМЕНТАЛЬНЫМ УКАЗАНИЯМ

1. БЮСТЫ ПОТЕМКИНА. — П. Петров в журнале «Искусство» 1860, № 1 говорит, будто Шубин исполнил семь бюстов Потемкина, в том числе два колоссальные. Никаких подтверждений этому указанию в моем распоряжении не имеется.

2. БЮСТ БРАНИЦКОЙ. — Только в статье П. Петрова, в № 1 журнала «Искусство», 1860 г., имеется указание, будто такой бюст исполнен был Шубиным.

2а. МРАМОРНАЯ ГРУППА. — В книге Л. Г. Георга «Описание российско-императорского города Санкт-Петербурга» 1794 г., в § 778 (стр. 445) имеется указание, что в Эрмитаже во второй от так называемого «Дивана» комнате находились «две мраморные группы изящной работы, одна Шубина, а другая Щедрина». — Что это за группа, выяснить не удалось.

3. МРАМОРНЫЙ БЮСТ ЕКАТЕРИНЫ II. — По указанию Ровинского находился в «музее Павла Свинына». Вероятно, это тот самый бюст, который был якобы исполнен по портрету Лампи и который Свинын предлагал Мордвинову за 2 000 руб. (архив гр. Мордвиновых, т. VII, стр. 358).

Судьба его неизвестна.



Шубин. Наддверие — трофеи (мрамор). Мраморный дворец

4. ВЕЛИКИЕ КНЯЗЬЯ и ВЕЛИКИЕ КНЯЖНЫ. — Мраморный барельеф. Местонахождение неизвестно.

За этот барельеф и за бюст адмирала Чичагова (см. № 41) Шубину было уплачено 20 марта 1791 г. из кабинета е. в. 1 200 руб. (архив бывш. Имп. Двора, оп. 352/1343, д. 48, л. 97).

5. ЕКАТЕРИНА II. — Мраморный бюст. Местонахождение неизвестно.

В архиве бывш. Имп. Двора (оп. 356/1347, д. 4, л. 90) имеется следующее распоряжение по кабинету ее величества: «Е. И. В. высочайше указать соизволила выдать из кабинета надв. сов. Федоту Шубину за сделанный им мраморный бюст Е. И. В.—1 000 р. Марта 8 дня 1790 г.». Распоряжение это в копии имеется и среди дел Моск. арх. бывш. кабинета е. в. (д. № 53765, д. 5, по старой регистрации — оп. 329, д. 51).

В «Списке вещей, оставшихся по смерти Потемкина в библиотеке кладовых Таврического дворца», имеется запись: «Бюст ее величества из белого мрамора — 1 000 р.». Не о бюсте ли Шубина 1790 г. идет тут речь?

6. КОЛОССАЛЬНАЯ СТАТУЯ «СИЛЫ». — О ней говорит Шубин в прошении своем 1790 г. (архив Акад. Худ., д. 1774 г., № 71, л. 23).

Время исполнения ее Шубиным не указано. Неизвестно, куда предназначена была эта статуя и какова судьба ее.

7. ДИАНА И ЭНДИМИОН. — Рельеф. См. описание № 20 Мраморного дворца.

8—12. БАРЕЛЬЕФЫ-АЛЛЕГОРИИ—5 экз. См. там же, № 30—34.

13—14. СТАТУИ «ВЕСТАЛИ»—2 экз. См. там же, № 23—24.

Е. РАБОТЫ ДЛЯ МРАМОРНОГО ДВОРЦА

Мраморный дворец в период строительства своего именовался обычно либо «каменным домом», либо просто «домом у почтовой пристани». Иногда к этому на-



Шубин. «Утро» (мрамор). Мраморный дворец

лай Капустин, Андрей Макаров, Михаил Быков, Степан Батаногов получали по 84 руб.; Андрей Михайлов — 72; Андрей Аксенов — 60 руб.; Макаров Семенов — 48; и только Фока Магин равнялся по окладу с «подмастерьем» — получал 90 руб. Они-то и помогали Шубину при выполнении «трофеев». В дальнейшем Шубин прибегал к содействию итальянца Валия. В книге «Щетов» за 1781 г. под 20 марта записано: «Импер. Ак. Худ. академику Федоту Шубину и итальянцу Валию выдано за сделание из казенного итальянского белого мрамора в зал двух круглых барашников... в силу заключенного 1778-м году сентября 29-го дня договора... 1000 р.». Повидимому, роль Валия не выходила за пределы мастера-каменщика. Говоря о барельефе «Индемион», исполненном, как видно из записей книги «щетов», совместно с тем же

званию прибавляли «на берегу Невы». Строился он с 1768 по 1785 г. Шубин стал выполнять скульптурные для него работы с 1775 г. В книге «Щетов» за 1774 и 1775 гг. по 22 августа 1775 г. (Госуд. архив, разряд XIV, д. № 228, ч. III) впервые встречается имя Шубина:

«Импер. Академии Художеств академику Федоту Шубину, которым сделано к строению из казенного итальянского белого мрамора два барашника трофеев и за оные следовало ему заплатить денег пять сот рублей, из коих вычтено у него за находящихся при той работе месячных каменщиков и шлифовальщиков и за употребленные к тому казенные материалы 19 р. 65 к., а затем выдано — 480 р. 35 к.».

При постройке Мраморного дворца на постоянном окладе состояло несколько мастеров, подмастерьев и учеников резного, шкорпелинного, «скульптурного» и штукатурного дела. Оклад мастера Францеска Вассалы был довольно большой: первые годы он получал по 750 руб. в год, а с 1778 г. — по 1100 руб. Иван Кирхнер состоял на окладе в 700 руб., а Егор Аверинцев — «подмастерье у исправления мраморных работ» — получал всего лишь 90 руб. в год. Оклады «учеников» были еще ниже: Нико-

Валием и имевшем 3 арш. 12 верш. высоты при ширине в 2 арш. 8 верш., Шубин даже не упоминает имени своего помощника. Так низко он его расценивал. Надо полагать и оплачивался труд Валия немного выше, чем работа «месечных каменщиков и шлифовальщиков». Из записей тех же «Щетов» видно, что «резного дела мастер» Иван Франц Дункер «за сделание из казенного белого мрамора фестонов» получал по 25 руб. за штуку. Плата невысокая. Крайне низко оплачивалась и работа известного скульптора Мих. Ив. Козловского. В чем состояли его обязанности, установить не удалось, но размер оплаты сам за себя говорит. Козловский получал 100 руб. в год, по 33 руб. 33¹/₃ коп. в треть. Шубину платили за статую из казенного материала по 1 000 руб., за рельеф — по 500 руб.

Сколько заработал он в сложности на заказах для Мраморного дворца, установить точно, к сожалению, не удалось, ибо в указанном деле не оказалось «щетов» за целый ряд лет. Но сумма эта во всяком случае была довольно значительна. В архиве бывш. Министерства Двора (оп. ³²⁵₁₃₄₃ д. № 42, л. 18, 212) имеется именной указ Екатерины II, данный в 1780 г. А. В. Олсуфьеву:

«Адам Васильевич для заплаты за сделанные Академиком Шубиным из мрамора для дома что у почтовой пристани разные украшения остальные пятнадцать тысяч рублей... прикажите отпустить из кабинета к генерал-инженеру МОРДВИНОВУ.

в С. Пбурге, октября 31-го 1780.

Екатерина».

Судя по записям в книге «Щетов» за 1781 г. в «январе 25» и феврале 16-го числа, 15 000 эти были получены Мордвиновым, но не в уплату за работы, уже выполненные Шубиным, а «на заплату академику Шубину за сделание... баралиевов и статуи». Общая сумма, полученная Шубиным, значительно превысила 15 000 руб. Протодьякон В. Орлов, очевидно, использовавший материалы, получить которые мне не удалось, приводит («Русская старина», 1885) цифру в 25 000 руб.

Материалом Шубин пользовался казенным 4 июня 1776 г. Мордвинов «репортовал» Екатерине II:

«Ваше Императорское Величество повелеть изволили привезенный сюда со флотом из архипелага белой мрамор принять к строению каменного дома... из коих по именному В. И. В. изустному указу... отпущено Академии Художеств академику Шубину площадных четырнадцать штук...» (арх. Госуд., разряд XIV, д. № 228, ч. IV. Из дел Турчанинова, оп. VII, № 18, св. 46).



Шубин. «Ночь» (мрамор). Мраморный дворец



Шубин. Великодушие Сципиона Африканского (мрамор). Мраморный дворец

Всего из этого вывезенного Алексеем Орловым мрамора выданы были Шубину, как сообщает протодьякон Орлов, 60 кусков.

Работы Шубина для Мраморного дворца укладываются, согласно данным «Щетов», в следующий список:

1—2. ДВА БАРАЛИЕВА ТРОФЕЕВ. — Исполнены, как видно из вышеприведенной записи «щета» за 1775 г., при содействии «месечных каменщиков и шлифовальщиков» казенными инструментами. Уплачено за них было 500 руб.

Трофеи эти и посейчас сохранились — над дверями вестибюля.

3. ДВА ОРЛА С ФЕСТОНАМИ. — Исполнены в 1777 г. «из казенного белого мрамора». Находятся над дверями парадной лестницы третьего этажа.

Уплачено за них 240 руб.

4. ОРЛОВ ИВАН ГРИГОРЬЕВИЧ (1791), старший брат Орловых, при входе которого прочие братья в знак уважения всегда вставали.

Мрам. бюст.—Хранится в ГТГ. Поступил в 1925 г. через музейный фонд из Отрады, Моск. губ., бывш. имения графа А. В. Орлова-Давыдова. На задней стороне бюста имеется надпись в пять строк: «Иван Григорьевич Орлов Р: 8 сен. 1733. ск: 18 ноя. 1791».

Это один из «четырёх бюстов», за которые Шубину уплачено было в 1778 г. «из комнатной суммы» 2 000 руб. (арх. бывш. Имп. Двора, оп. 352/1343, д. 40, л. 139). До 1798 г. все они находились в Мраморном дворце. А в 1798 г. «все оные бюсты (включая и пятый бюст—Григ. Орлова) по высочайшему повелению возвращены в фамилию графов Орловых и отданы лично гр. Гр. Вл. Орлову» (см. «Описание мраморного дома покоям в их уборах и вещам также и службам с приложением планов, поднесенное от полковника Буксгевдена 1785 года» (архив бывш. Имп. Двора,



Шубин. Великодушие Павла Эмилия (мрамор). Мраморный дворец

оп. № 2, д. 2454). В этом «Описании» 1785 г. на л. 4 имеется вышеприведенная более поздняя приписка о «бюстах из белого итальянского мрамора, изображающих: 1) кн. Гр. Гр., 2) графа Ив. Гр., 3) графа Ал. Гр., 4) графа Федора Гр., 5) гр. Влад. Гр.».

5. ОРЛОВ-ЧЕСМЕНСКИЙ, граф, АЛЕКСЕЙ ГРИГОРЬЕВИЧ. — Мрам. бюст. — Хранится в ГТГ. Исполнен в 1778 г. Сзади бюста надпись: «Гр. Алексей Григорьевич Орлов-Чесменский род. 24 сент. 1735 г. сконч. 24 дек. 1807 г.» — У бюста отбит кончик носа.

6. ОРЛОВ ФЕДОР ГРИГОРЬЕВИЧ. — Мрам. бюст. — Хранится в ГТГ. Исполнен в 1778 г. Сзади надпись: «Гр. Федор Григорьевич Орлов род. 8 февр. 1741; сконч. 17 мая 1796 г.».

7. ОРЛОВ ВЛАДИМИР ГРИГОРЬЕВИЧ (1743—1832), младший из братьев. — Мрам. бюст. — Хранится в ГТГ. Исполнен в 1778 г.

Сзади надпись: «Граф Владимир Григорьевич Орлов род. 8 июня 1743 года, сконч. 28 февраля 1831 года».

8—9. ДВА КРУГЛЫХ БАРЕЛЬЕФА. — Диаметр 1 арш. 4 верш. — Исполнены в 1781, как о том говорит запись в «Щете» от 20 марта 1781 г.: «И. А. Х. академику Федоту Шубину и итальянцу Валию выдано за сделание из казенного итальянского белого мрамора в зал двух круглых барелиефов в диаметре 1 ар. 4 в., в силу заключенного в 778-м году сентября 29-го дня договора, за каждой по пяти сот рублей, а за оба — 1 000 р.».

Судьба этих рельефов неизвестна.

10. «ВЕСЕННЕЕ РАВНОДЕНСТВИЕ». — Статуя. Исполнена в 1780 г. Так говорит запись «Щета» от 19 мая 1781 г.: «И. А. Х. академику Федоту Шубину выдано за сделанную еще и к строению поставленную прошлого 780-го года октября 3-го дня казенного белого мрамора на парадную лестницу в нишу одну статую вышиною 2 арш. 6 вершк., представляющую весеннее равноденствие, в силу заключенного 778-го года февраля 20-го дня договора — 1 000 рублей».

Статуя и посейчас стоит в нише на лестнице дворца. Воспроизведена в «Истории русского искусства» Игоря Грабаря, т. III, стр. 301 и в «Путеводителе по Петербургу» В. А. Курбатова, стр. 113.—Статуя—парная к стоящей в соседней нише статуе «Утро», одного с ней размера, одной композиции. А относительно статуи «Утро» имеется указание, что она исполнена (см. ниже № 13) по рисунку Ринальди. Повидимому, и для «Весеннего равноденствия» рисунок дан был тем же Ринальди.

11—12. ДВА ДВЕРНЫХ СЮПОРТА.—О них имеется следующая запись под 27 июня 1781 г.: «И. А. Х. академику Федоту Шубину и итальянцу Валию, которыми сделаны в состоящий у почтовой пристани каменный дом в зал и поставлены их работными людьми и инструментами из казенного белого мрамора два дверные сюрпорта шириною 2 арш. 8 в., вышиною — 12 в., за оные выдано им в силу заключенного 778-го году сентября 29-го дня договора за каждый по 500 р., а за оба — 1 000».

Сюрпорты эти, изображающие игры детей, сохранились; находятся они над дверями Белого зала.

13. «УТРО».—Статуя.—О ней в записи «Щета» под 28 января 1782 г. читаем: «И. А. Х. академику Федоту Шубину выдано за сделание им, в силу заключенного прошлого 778-го года февраля 20-го дня договора, из итальянского белого мрамора против данного архитектором Ринальдием рисунка, для постановления в строения дома на парадную лестницу в нишу одной статуи, представляющей утро и за постановление оной его работными людьми на место денег — 1 000 р.».

Статуя сохранилась.

14. ПЕРЕДЕЛАН КАМИН.—«И. А. Х. академику Федоту Шубину выдано за переделку им в главном доме, в среднем этаже, в покое № 5, из белого итальянского мрамора камня — 100 р.» (Запись в «Щете» от 1 февраля 1782 г.)

Установить, что это за камин, не удалось.

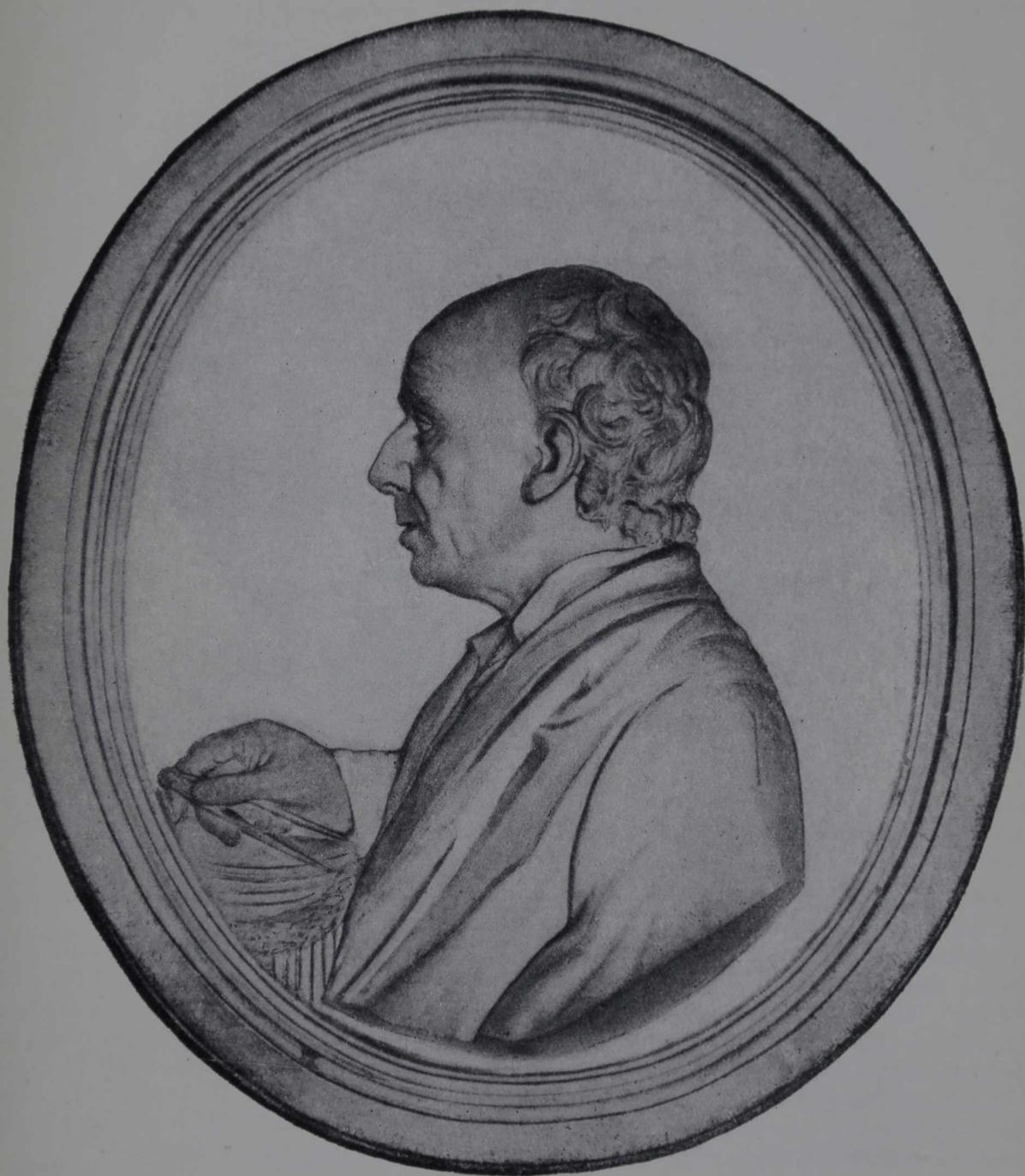
15—19. ПЯТЬ БАРЕЛЬЕФОВ.—«И. А. Х. академику Федоту Шубину, которым сделано из казенного итальянского белого мрамора в галерею среднего аппарата пять барельефов, из коих представляют великодушные действия в свободе военнопленных первые два графа, Алексея Григорьевича Орлова-Чесменского во время командования ево во архипелаге флотом третьей и четвертой Сципиона африкана и Павла емелия, в последней несколько мальчиков, играющих военными трофеями сходственно против рисунков и в строении дома поставлены; за которые в силу заключенного 780-го года мая 12-го числа договора следовало ему заплатить три тысячи р., но как под дело их выдано было 781-го году мая 29—500 р., сент. 28-го—1 000 р. и сего 782-го году марта 19-го числа—1 000 р. и того 2 500 р., а ныне выдано достальных—500 р.» (Запись «Щета» от 21 мая 1782 г.)

Все четыре рельефа «великодушных действий» вделаны в стену зала. Первый из них—«Освобождение пленных Алексеем Орловым» — воспроизведен в «Истории русск. иск.», т. V, стр. 78. Рельеф «Несколько мальчиков, играющих трофеями», вделан в стену зала над дверями ведущими в Белый зал.

20. ДИАНА и ЭНДИМИОН, барельеф.—«И. А. Х. академику Федоту Шубину и итальянцу Валию выдано за сделание ими из казенного белого мрамора в зал над камин одного барельефа представляющего индемиона вышиною 3 арш. 12 в., шириною 2 арш. 8 в., в силу заключенного 778-го года сентября 29-го числа договора денег 1 000 р.» (Запись «Щета» от 21 мая 1782 г.)

Сам Шубин очень ценил эту вещь. Ее приводит он в прошении 1789 г. в Совет Акад. Худ., доказывая, что он не только «портретной». Вещь не сохранилась.

21. «НОЧЬ».—Статуя.—В «Щете» под датой 1782 г. сентября 17 значится: «И. А. Х. академику Федоту Шубину выдано за сделание им из итальянского белого мрамора статуи, пред-



Шубин. Архитектор Ринальди (*мрамор*). Мраморный дворец



Шубин. Жертвоприношение (мрамор). Мраморный дворец

ставляющей ночь вышиною 2 арш. 6 верш., в силу заключенного с ним прошлого 778 г. февраля 20 дня договора 1 000 р.»

Находится в нише на парадной лестнице.

22. ОРЛОВ ГРИГ. ГРИГ., граф (1734—1796). — Мрам. бюст. — Погрудный. — Н. в. Хранится в ГТГ. Поступил из бывш. имения А. В. Орлова-Давыдова Отрада.

Исполнен в 1782 г. для Мраморного дворца. В книге «Щет» о денежной казне по Мраморному дворцу за 1782 г. (Моск. древнехран. Центрарх. Архив Государ. Разряд XIV, № 228, ч. IV) под 19 октября читаем: «Импер. Акад. Худож. академику Федоту Шубину за сделанную им и поставленную в покое среднего этажа под № 2-м из италийского белого мрамора бюст князя Григория Григорьевича Орлова по силе заключенного с ним прошлого 781-го года августа 3-го числа договора денег—350 р.». Сведения эти сообщают и А. И. Успенский («Худож. сокр. России», 1905) и протодьякон Орлов («Русск. стар.», 1885). В 1798 г. вместе с другими 4 бюстами братьев Орловых (см. № 4) передан был «в фамилию графов Орловых».

23—24. ВЕСТАЛИ. — Статуи. — Запись «Щета» от 1782 г. гласит, что «академику Шубину за сделанные из мрамора вестали уплачено 2 000 р.». Указание это повторяется и в докладе полковника Буксгевдена Екатерине II от 3 ноября 1782 г. (дела Турчанинова, л. 91 (оборот) и л. 92): «Академику Шубину за сделанные из мрамора вестали—2 000 р.».

Сам Шубин очень ценил эти статуи. В прошении 1789 г. он приводит их в перечне наиболее выдающихся непортретных работ своих.

Во дворце они помещались в нишах парадной лестницы. «Два француза» в описании дворца пишут: «Dans toute sa hauteur (de l'escalier) il y a huit statues de marbre blanc dans les



Шубин. Жертвоприношение (мрамор). Мраморный дворец

niches» («Voyage de deux français», t. IV, p. 26). Ниш действительно имеется 8, но из статуй, в них помещавшихся, дошли до нас только 4: «Утро», «Равноденствие», «Ночь» и «Флора». Признать за шубинские работы те две «вестали», которые были переданы из Мраморного дворца в Русский музей уже в 1930 г., нет никаких оснований. Ни по общей композиции, ни по трактовке головы и тканей, ни по технике обработки они ни в чем не обнаруживают характерных для Шубина свойств и ни с какой точки зрения не вьются с прочими статуями вестибюля. Даже размер их совсем иной. «Вестали» меньше натуры. Остальные—несколько больше. Наконец, и пьедесталы у них совсем иные. Статуи во дворце неоднократно сменялись и в связи с перестройкой его уже в XIX в. и ранее. Так, в «Journal intime du chevalier de Corbejon» (Paris, 1901, t. II, стр. 277) под датой 11 августа 1780 г. имеется следующая запись о «Мраморном дворце»: «Стены лестницы украшены нишами и скульптурой белого мрамора довольно плохой; это — работы двух мастеров, француза и немца: первый — Фаландес («Phalandes»), ученик Фальконэ, он—лучше; имя другого Фукс (Foux)». Судя по тому, что все шубинские статуи для дворца исполнены были позднее—первая из них, «Весеннее равноденствие», как видно из «Щета», поставлена была 3 октября 1780 г., а Corbejon пишет 11 августа, — приходится признать, что временно до шубинских работ стояли, очевидно, какие-то другие статуи. К сообщениям Corbejon нельзя правда, подходить с большим доверием. Так, по поводу того же Мраморного дворца он пишет: «Дворец этот, построенный каким-то итальянцем, имени которого я не знаю и который умер, имеет весьма внушительную внешность». А в примечании дополняет: «Имя его (архитектора) Растрелли...» И далее путает Растрелли-сына с Растрелли-отцом. Последнее еще куда ни шло: но чтоб в 1780 г., в период, когда Ринальди руководил постройкой дворца, признать его

умершим (Грабарь год смерти Ринальди относит на 1790 г.) и переименовать в Растрелли,—для этого надо было иметь изрядную дозу «легкости мысли». Возможно, поэтому, что имена Фаландеса и Фукса тоже ошибочны. Но факт наличия статуи все же остается фактом.

Откуда и когда появились дошедшие до наших дней «вестали», остается невыясненным.

25—27. ТРИ СТАТУИ.—До наших дней, повидимому, не дошли. Но судя по вышеприведенной (№ 23—24) цитате из «Путешествия двух французов», эти три статуи к 1792 г. уже стояли в нишах парадной лестницы Мраморного дворца. Об одной из них имеется упоминание в «Щете» под 1782 г.: «сверх одного ежели доделает он (Шубин) по договору два бюста да одну на парадную лестницу статую, то еще выдать — 1 700 р.».

Помимо этого, протодьякон Орлов сообщает еще об исполнении Шубиным двух статуй. Очевидно, все эти три статуи и были предназначены вместе с пятью вышеуказанными для восьми ниш парадной лестницы.

28—29. СТАТУИ НА ФРОНТОНЕ ПРИ ЧАСОВОМ КОРПУСЕ.—Обе статуи сохранились на прежних своих местах. Воспроизведены в т. III «Истории русск. иск.» Игоря Грабаря, стр. 229, на снимке общего фасада часового корпуса.

30—32. БАРЕЛЬЕФЫ, КРУГЛЫЕ, ЧИСЛОМ—5, исполненные «в зало». О «пяти аллегорических рельефах», исполненных для Мраморного дворца, говорит Шубин в своем прошении 1790 г.

Какова их судьба,—не выяснено. В Белом зале размещены 14 тоже «круглых» рельефов, но тема всех их «жертвоприношение», а не «аллегории».

33—46. «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ».—14 рельефов, вделанных в стены зала.

В материалах, относящихся к постройке дворца «Ринальдием», о них нигде не говорится. Что это за работы и как попали они в Мраморный дворец? Я склонен считать, что это—часть тех 16 рельефов на тему «жертвоприношение», которые исполнены были Шубиным для Исаакиевской церкви и которые, как говорится в его прошении 1790 г., находились в «конторе», а не были еще в то время вделаны в стены (см. раздел 2 «Исаакиевский собор»).

47. РИНАЛЬДИ АНТОНИО.—Архитектор-строитель Мраморного дворца (см. общий список работ Шубина, раздел III-Г № 23).—Мрам. рельеф.—Н. в.—Вделан в стену вестибюля Мраморного дворца. Парный с рельефом-портретом Ринальди, хранящимся в Гатчинском дворце-музее и тоже вделанным в стену проходной комнаты из Аванзала в Белый зал. До 1914 г. оба рельефа считались работой неизвестного мастера. А в номере «Старых годов» за 1914 г., июль—сентябрь Казнаков приписал гатчинский рельеф Мартосу, не приводя к тому никаких обоснований. Атрибуция эта совершенно произвольная. За авторство Шубина говорят следующие соображения. В перечне работ, исполненных Шубиным для Мраморного дворца, приведенном в статье протодьякона Орлова («Русская старина», 1885), указаны—«2 барельефа-портрета». Мы как раз и имеем два барельефа-портрета одной композиции, работы, несомненно, одного автора, обе наглухо вделанные в стены дворцов, построенных одним и тем же архитектором, и как раз самого этого архитектора—Ринальди—изображающие. Кто автор их? Для Мраморного дворца всю скульптуру, начиная с мелких украшений—трофеев «орлов с фестонами», «сюпортов»—и кончая круглыми статуями, барельефами и портретами, исполнял Шубин. Итальянец Валий являлся лишь его помощником. Есть ли какие-либо основания признать, что барельеф-портрет Ринальди, архитектора, совместно с которым вел всю работу Шубин, по собственноручным рисункам которого исполнил он две круглые статуи для Мраморного дворца и который пригласил его позднее к участию в работе при сооружении Исаакиевского собора, выполнен не Шубиным? Характер исполнения таких соображений выдвинуть не позволяет. По времени установки рельеф Мраморного дворца связан с годами постройки дворца. «Два француза» уже описывают его, говоря о своем посещении Мраморного дворца в 1792 г. «... Le vestibulé d'entrée est fort petit. L'oeil est frappé du buste de l'architecte Rinaldy en bas-relief adossé a la rampe de l'escalier...» («Voyage de deux français», t. IV, p. 25—26).

Полковник Буксгевден, сменивший генерала Мордвинова в деле заведывания Мраморным дворцом, в докладе Екатерине II от 3 ноября 1772 г. пишет, очевидно, об этих двух портретах,

именуя их, однако, не рельефами, а бюстами. В «Ведомости предстоящих работ» он указывает (д. Турчанинова, оп. VII, № 18, св. 46, л. 91 (оборот): «...И сверх того, ежели доделает по договору «2» бюсты, да одну на парадную лестницу статую, то еще выдать 1 700 р.».

Что рельеф назван «бюстом», в этом ничего особенного нет. «Два француза» так и пишут: «buste en bas-relief». Так же называет бюстом и рельеф митрополита Гавриила целый ряд русских исследователей Александро-Невской лавры.

Размеры рельефа — 80 см. на 65 см без рамы; с рамой — 90 см на 75 см.

Ж. РАБОТЫ ДЛЯ ЧЕСМЕНСКОГО ДВОРЦА

(1774—1775)

«Екатерина сей сооружила храм,
В знак благодарности своей ко небесам,
За излияние ко флоту Россов блага,
Близ Азии в Чесме среди Архипелага,
Где сил ее морских немного число
Весь Агарянский флот разбило и сожгло...»

Надпись

к храму при Чесминском дворце
находящемуся.

(«Достопамятности Чесменского дворца...
описанные... диаконом Матвеем Светловым
в 1782 году»)

«По стене серебряного зала Оружейной палаты вделаны в стену 30 мраморных медальонов российских государей из 58, работы известного русского скульптора XVIII в. Ф. Шубина. Остальные 28 вделаны в стену в Оружейном Зале. Поступили они из Чесменского дворца в 1849 г.».

Эта выдержка из статьи А. Успенского, помещенной в «Художественных сокровищах России» за 1902 г. (стр. 241), до 1927 г. представляла собою самое полное описание работы, выполненной Шубиным для Чесмы. Н. Врангель в «Истории русской скульптуры» еще лаконичнее. Он упоминает об этих рельефах в перечне работ Шубина: «Барельефы великих князей в Московской Оружейной палате» (стр. 86). И только. Столь же скупы на описание этих 58 работ и прочие авторы, касавшиеся чесменских барельефов. Наиболее полные сведения сообщает о них составитель книги: «Достопамятности Чесменского дворца, состоящего по Московской дороге на 7-й версте от Санктпетербурга, описанные по приказанию генерала-инженера и кавалера Мордвинова при церкви оногo дворца диаконом Матвеем Светловым в 1782 году». Дьякон Светлов хотя и приводит полный список, охватывающий все «барельефы вверху над портретами поставленные, сделанные из белого мрамора великих князей, царей и императоров российских, с надписями изъясляющими лета вступления на престол, владения и жизни их», однако имени скульптора он даже и не упоминает. И. В. Шклярский в «Историческом описании Николаевской Чесменской военной богадельни» 1860 г. (приказом от 4 апреля 1831 г. дворец обращен был в богадельню), давая описание «Достопримечательностей Чесменского дворца» (глава II, стр. 8), сообщает: «Над этими портретами помещен ряд весьма больших медальонов Великих Князей и царей Российских, начиная от Рюрика, некоторые портреты



Шубин. Мстислав Удалой (мрамор). Оружейная палата

кисти известных живописцев, а медальоны из белого каррарского мрамора». Имени скульптора не приводит и он.

Более тароватым показал себя С. Троицкий в заметке «Чесменский дворец» («Старые годы», 1907, июль—сентябрь, стр. 271 — 275).

Используя данные брошюры дьякона Светлова, он внес к ним добавление — «барельефы эти были работы Шубина».

В статье «Чесменский дворец» («Изобразит. искусство», изд. Academia, 1927), рассматривая внутреннее убранство дворца, автор статьи отводит место и шубинским работам, а в примечании дает ряд метких и совершенно верных указаний относительно характера исполнения их.

Примечание это, в сущности, и все, что сообщили нам до сих пор исследователи.

Не странно ли? О вновь найденном шубинском медальоне или бюсте писали в свое время газеты, журналы, делались доклады в научных обществах, а о серии работ в 58 больших рельефов того же Шубина до сих пор ни одного более или менее серьезного сообщения. Не пора ли, наконец, и их «найти»?

Я сделал эту попытку. Найти-то (без кавычек) я эти барельефы нашел. Они, действительно, как это указывает А. Успенский, размещены в двух залах Оружейной палаты.

Но дела о построении Чесменского дворца, дела, из которого, казалось бы, можно почерпнуть не мало сведений, касающихся условий заказа, дела этого я ни в Московском древнехранилище Центрархива, ни в Ленинграде разыскать не смог. А посему результат находок моих далеко не полный.

Для ответа на первоначальные вопросы: когда, от кого, на каких условиях получил Шубин этот заказ, — в моем распоряжении имеется всего лишь несколько документов. Основным среди них является следующий именной указ на имя статс-секретаря А. В. Олсуфьева:

«Адам Васильевич, отпустите из кабинета инженер-генералу майору Мордвинову на строящийся у старой почтовой пристани дом тридцать тысяч рублей да на заказанные ему по повелению нашему мраморные портреты семнадцать тысяч сто рублей, разделанные суммы по условию с ним на разные сроки.

Екатерина».

17 Марта 1774 г.

С. Петербург

(Ленингр. архив Мин. Двора Оп. 352/1343, д. 36, стр. 46),

«Строящийся дом у старой почтовой пристани» — это теперешний Мраморный дворец. Вполне естественно предположить, что и «заказанные по повелению нашему мраморные портреты» предназначались для Мраморного дворца. Но это не так. Дело о построении Мраморного дворца сохранилось, и из него мы знаем, что «мраморных портретов» для дворца исполнено

было всего лишь шесть. Ни о каких 17 100 руб. для оплаты их не могло быть и речи. К тому же нам известны и другие именные указы, говорящие об отпуске сумм именно на расчеты за скульптурные работы по Мраморному дворцу. В чем же дело? Да в том, что «инженер-генерал-майор» Мордвинов одновременно с постройкой «дома у старой почтовой пристани» ведал и постройкой Чесменского дворца. Отсюда естественно напрашивается вопрос: не на портреты ли Чесменского дворца отпущена была эта сумма — 17 100 руб.?

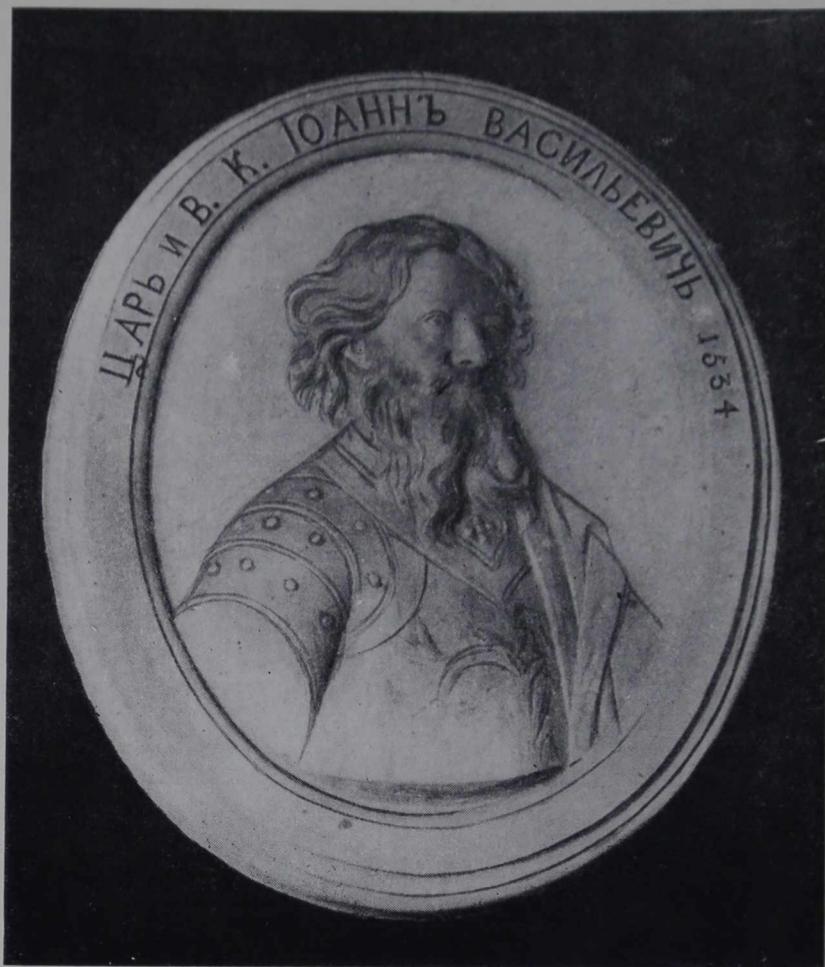
Правильность такого предположения подтверждается документальными данными. В Московском древнихранилище Центрархива среди дел статс-секретаря Козьмина имеется книга с своеобразным заголовком:

«ЩЕ Т

о денежной казне употребленной к построению на Кекерекекинской даче каменного дома подписанный от генерал-инженера и кавалера М. Мордвинова за 774 г.».

А «Кекерекексинен» в переводе с финского языка на русский — «Лягушечье болото», как раз и есть название местности, где был построен Чесменский дворец.

В «Приходе» этого «Щета» читаем:



Шубин. Иван Грозный (мрамор). Оружейная палата

«На делание великих всероссийских князей в число ассигнованных семнадцати тысяч ста рублей

апреля 30 — пять тысяч рублей	5 000 р.
июня 23 — две тысячи сто рублей	2 100 р.
июля 18 — четыре тысячи рублей	4 000 р.
октября 6 — шесть тысяч рублей	6 000 р.»

А среди граф «расхода» того же «Щета» имеются и записи об уплате Шубину за выполненные им работы. Записи эти не только не оставляют места для дальнейших сомнений, действительно ли на оплату работ для Чесмы, и притом работ Шубина, отпущены были 17 100 руб., но они, помимо всего прочего, довольно обстоятельно рисуют и материальную сторону заказа. Так, под 9 апреля читаем:

«Императорской Академии Художеств академику Федоту Шубину, которым сделано из каменного белого мрамора грудных портретов великих всероссийских князей одиннадцать, включая украшения к алебастру и за оные следовало в силу договора заплатить за каждый портрет по двести по сороку рублей, а всего две тысячи шесть сот сорок рублей, но как взял он на себя заплатить за резного мастера Бергера две тысячи рублей, которое число из следуемых в выдачу денег вычтено тысяча рублей, да за постановление портретов на место за каждый по сороку рублей, четыреста сорок рублей, итого тысяча четыреста сорок рублей, а за вычетом выдано тысяча двести рублей 1 200 р.

Под «июля 23»: за зделание великих всероссийских князей девяти портретов по договорной цене по 240 р., а всего 2 160 р.».

И далее мы видим, что 23 сентября Шубину выплачивается за восемь портретов, 31 октября—за четыре, 19 января 1775 г.—за пять, 10 марта—за четыре... и т. д. «Краткая ведомость», которой заканчивается «Щет» на 1775 г., подводит итог проделанной работе:

«За сделание Великих всероссийских князей	За покупные материалы 52 пор. 13 585	За расходом на лицо 52 портрета»
---	---	-------------------------------------

Относительно «покупных матерьялов» имеется в деле всего лишь одна запись под 24 января 1775 г.:

«Резного дела мастеру Вассадию выдано за покупную у него для делания великих всероссийских князей портретов итальянского белого мрамора одну штуку, которая длиною 3 арш. 3 в., шириною 1 арш. 3 в., толщиной 15 в. 447 р.».

Запись эта дает указание и на размеры рельефов. Рельефы круглые. Раз ширина «мраморной штуки» 1 арш. 3 верш., а длина 3 арш. 3 верш., очевидно, диаметр рельефа — около 1 арш. Так оно при обмере на месте и оказалось.

Из дел статс-секретаря Турчанинова (опись VII, № 18, св. 46), хранящихся вместе с делами Козьмина (Госуд. архив, разряд XIV, № 228, ч. IV), видно, что Шубину для работ его для Чесмы выдавался не только «покупной материал», но и мрамор, запасенный для построения Мраморного дворца.

«Милостивый государь мой Михайла Иванович, [так начинается черновик отношения Турчанинова к Мордвинову]. Ее Император. Велич., прочитав рапорт вашего превосходительства о мраморных итальянских штуках, кои господин Шубин требует от вас тридцать шесть, повелеть изволила к Вашему Превосходительству отнестись, чтоб изволили спросить у него, на повеленные ли какие от Ее Величества работы он их требует

и на какие именно, и есть ли он объявит, что от Ее Величества ему из одного мрамора некоторые работы заказаны, то приказать изволила отпустить ему столько штук, сколько он вполне обработать может, дабы он в поведенной работе остановки не имел.

12 ноября 1775 г.»,

С работами для Чесмы справились. За 1774—1775 гг. Шубин выполнил, как видно из проведенной «Краткой ведомости», 52 рельефа. Очевидно, и остальные 6 рельефов сделаны были без замедления.

Интересно отметить, что одновременно с Федотом Шубиным, в том же 1774 г., приступил к работе над портретами «великих всероссийских князей» и брат Шубина Яков Шубной. Яков не менял своего жительства, как не переменил и фамилии своей. Работа его, резанная по кости, хранится в Московском Историческом музее. Подпись под нею гласит так:

«Резано сие родословие 1774 году августа 15 дня колмогорской округи куроостровской волости Яковом Ивановичем Шубным».

При сопоставлении работ Шубного и Шубина не остается никаких сомнений, что оба они пользовались одними и теми же иконографическими материалами, только Яков довел свое «Родословие» до Екатерины II, а Федот закончил свои рельефы портретом Елисаветы. Ясна и причина урезанности шубинской серии. В Чесменском дворце, как сообщает Матвей Светлов, «с приходу от парадной лестницы в комнате под № 1 оставлены были живописные портреты» Екатерины II, Павла Петровича и вел. кн. Натальи Алексеевны. Оттого-то из числа рельефов Шубина они были изъяты, в «родословии» же фигурируют.

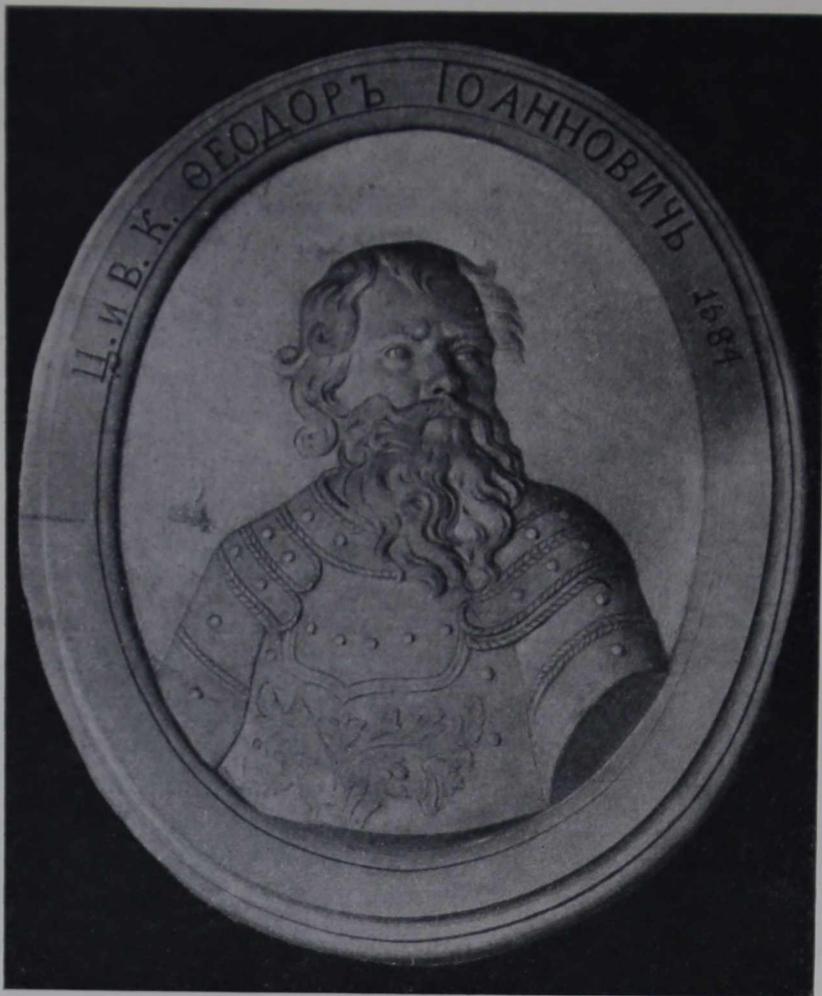
Вопрос о том, откуда черпали братья иконографический материал, может быть в достаточной мере выяснен.

Д. И. Ровинский в «Подробном словаре русских гравированных портретов» (т. IV, стр. 219—222) сообщает, что в царствование Екатерины II над изображениями русских медалей трудилась особая медальная комиссия, которая и составила серию в 57 круглых медалей от Рюрика до Елисаветы Петровны включительно...

«В 1772 г. эти 57 медалей, выбитые из меди, продавались по 2 р. 90 к. за экземпляр... Медали этой последней серии послужили оригиналами для всех гравированных изображений наших государей, за немногими исключениями».

Очевидно, Шубин, поддерживавший, как это видно из ранее цитированных прошений его в Академию, тесную связь с братьями, доставил на родину серию только что вышедших медалей.* Все 58 рельефов Шубина полностью совпадают и с медальонами Шубного в «Родословии», и со списком медалей, приводимым Ровинским, и с серией самих медалей, хранящихся в Эрмитаже. Расхождение в цифрах — у Ровинского — 57, у Шубина — 58 — объясняется тем, что Ровинский в перечне своем ввел под № 12 две медали 12-а (Всеволод Ярославич) и 12-б (Игорь Ярославич).

* М. И. Максимова в статье «Портреты русских князей и государей работы резника Иоганна Дорша» («Сборник Гос. Эрмитажа», вып. III) дает подробную характеристику серии печатей Дорша, послуживших основой для всех последующих серий медалей русских князей и государей.



Шубин. Федор Иванович (мрамор). Оружейная палата

Само собой разумеется, хотя и пользовались братья одними и теми же иконографическими материалами, между работами их все же сказалась огромная разница. Яков Шубной так-таки и не вышел за пределы умелого ремесленника, добросовестного кописта, не думающего уклониться от оригинала. У Федота Шубина — не то. Он лишь очень недолго удержался в рамках увеличительного аппарата. Уже с шестого медальона, с портрета Ярополка, начисто отказывается он от той связанности оригиналом, какая явно дает себя чувствовать в относительно мелких по масштабу и трафаретных по трактовке рельефах Рюрика, Олега, Игоря, Ольги и Святослава. Его увлекла задача истолкования облика строителей «земли русской». Великие князья, «святые» (как

Александр Невский и Владимир красное солнышко) и «несвятые» (вроде Святополка окаянного), — все одинаково выступают на рельефах Шубина крепкими мужичками разного типа и характера. *

Эти-то «бородачи», надменно-самоуверенные, подсказали Екатерине II заключительную часть ее «Разговора портретов и медальонов Чесменского дворца»: **

«А кто такие эти господа, у которых подбородки так заросли?», — спрашивает бритый Фридрих Прусский. — «Они, я думаю, не умели ни читать, ни писать».

«Это точно, — отвечает ему Ярослав Ярославович. — Никто из нас не знал ни грамматики, ни орфографии и не пытался [не без ехидства ввертывает он шишку поклоннику французской версификации] быть сочинителем; но зато все мы умели сражаться».

И, действительно, вояками смотрят у Шубина и красавец-бородач Александр Невский и безусый, безбородый отец его Ярослав, одетый à l'antique, в плаще, скрепленном на плече застежкой, и дурнорожий брат его Ярослав в шлеме с пышным султаном.

* Автор указанной выше статьи очень верно подметил, что Шубин черпал материал для своих «царей» и «вел. князей» из низших слоев населения (стр. 188).

** «Русский архив» 1907 г., кн. II, стр. 526.

Шубин и думать забыл о необходимости строго следовать оригиналам. Правда, уже медали значительно ушли вперед от резных камней нюрнбергца Дорше. * У Дорше все персонажи обращены в одну сторону, все одинаково трактованы, все на одно лицо. В медалях «аттитуда» более разнообразная: голова то влево обращена, то вправо, то правое плечо выдвинуто вперед, то левое; больше в них и индивидуализации изображенных лиц. Но в общем и они «под одну гребенку стрижены». Шубин с таким трафаретом совсем не считается.

Уже медальная комиссия при установлении типов князей, как сообщает Ровинский, «инвентировала», т. е. попросту сама сочиняла типы князей. Шубин же дал полную волю своему истолковыванию этих «инвентированных» персонажей. От барельефов Рюрика — Святослава перешел Шубин постепенно к горельефам, от полуоборогов к изображению en face, от небольших голов к крупным. Нарастание темпераментности, экспрессии в портретах идет, однако, только до Василия Шуйского, а затем на смену ярко характерным Ярославичам, Всеволодам, Иванычам выступают Романовы, в передаче которых художник, видно, чувствовал себя столь же связано, как и при передаче первых Рюриковичей**.

В противовес колоритным князьям и царям императоры бесцветны. У Екатерины, в разговоре чешменских персонажей, тоже бросается в глаза резкая перемена «стиля». Вместо тяжеловесного заявления «дедушки» — Всеволода Юрьевича: «Одно могу вам сказать: я основатель Владимирского княжества и был там государем 35 лет» — выступают «шпильки» и «камушки в огород» женской половины «царственного дома». «Ведь это Елисавета, — язвит императрица Анна императрицу Екатерину I, — подписывала ваше имя под указы, которые сочинял князь Меншиков и

* См. М. Максимова. «Сборник Эрмитажа», № III.

** Интересно отметить что и на резной из кости великолепной кружке работы Осипа Дудина, исполненной в 1774 г. и хранящейся в Оружейной палате, портреты императоров совершенно схожи с портретами Шубина и Шубного.



Шубин. Борис Годунов (мрамор). Оружейная палата

которых вы никогда не читали за неумением грамоте». — «Милая моя племянница, — простодушно отвечает Екатерина I, — вы по собственному опыту знаете, что царствует кто как может... я даже слышала про сапог Калигулы, некогда занимавший его место в Риме, вроде того, как я в Петербурге...». Серия этих «сапогов» передана Шубиным бестемпераментно. Его стесняло, видимо, то обстоятельство, что на смену «инвентованным» типам выступили портреты, к которым нельзя уже было подходить с тем же размахом творческой фантазии, как к окутанным легендами Александром Невским и Святополком окаянными.

Все портреты — круглые, 1 арш. в диаметре.

В Оружейном зале размещены 28 рельефов всероссийских великих князей, в Серебряном — остальные 16 портретов всероссийских великих князей, 9 портретов царей и великих князей и 5 императоров.

Повешены портреты очень высоко. Давно пора изъять их из Оружейной палаты, где они совершенно не нужны, где никто не видит их, и передать всю серию ценнейших работ крупнейшего мастера XVIII в. в одно из хранилищ памятников русского искусства.

В Чесменском дворце, по указанию дьякона Матвея Светлова, «барельефы сделанные из белого мрамора Великих князей, царей и императоров российских сопровождались надписями с указанием даты вступления на престол, длительности сидения и жизни их». При размещении рельефов в Оружейной палате надписи эти заменены более краткими, «изъявляющими» лишь, кто изображен на данном портрете.

В Оружейном зале размещены:

1. РЮРИК. — Надпись Чесменского дворца, приводимая дьяконом Матвеем Светловым, гласила так: «Великий князь Рюрик. Призван из Варяг, начал княжить в Ново-Городе 862 года, владел 17 лет». Прочие надписи составлены были в таком же духе.

2. ОЛЕГ.
3. ИГОРЬ.
4. ОЛЬГА.
5. СВЯТОСЛАВ.
6. ЯРОПОЛК СВЯТОСЛАВОВИЧ.
7. ВЛАДИМИР СВЯТОСЛАВОВИЧ.
8. СВЯТОПОЛК, сын ВЛАДИМИРОВ.
9. ЯРОСЛАВ ВЛАДИМИРОВИЧ.
10. ЯРОСЛАВ ЯРОСЛАВОВИЧ.
11. СВЯТОСЛАВ ЯРОСЛАВОВИЧ.
12. ВСЕВОЛОД ЯРОСЛАВОВИЧ (в перечне Д. Ровинского обозначен № 12-а).
13. ИГОРЬ, сын ЯРОСЛАВА ВЛАДИМИРОВИЧА (в перечне Ровинского № 12-б).
14. СВЯТОПОЛК МИХАИЛ ИЗЯСЛАВОВИЧ.
15. ВЛАДИМИР ВСЕВОЛОДОВИЧ МОНОМАХ.
16. МСТИСЛАВ ВЛАДИМИРОВИЧ.
17. ЯРОПОЛК, брат МСТИСЛАВОВ.
18. ВЯЧЕСЛАВ ВЛАДИМИРОВИЧ.
19. ВСЕВОЛОД ОЛЬГОВИЧ, внук СВЯТОСЛАВА ЯРОСЛАВИЧА.

20. ИЗЯСЛАВ МСТИСЛАВОВИЧ.
21. ЮРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ДОЛГОРУКИЙ.
22. АНДРЕЙ ЮРЬЕВИЧ БОГОЛЮБСКИЙ.
23. ВСЕВОЛОД ЮРЬЕВИЧ.
24. КОНСТАНТИН ВСЕВОЛОДОВИЧ.
25. ЮРИЙ ВСЕВОЛОДОВИЧ.
26. ЯРОСЛАВ ВСЕВОЛОДОВИЧ.
27. АЛЕКСАНДР ЯРОСЛАВИЧ НЕВСКИЙ.
28. ЯРОСЛАВ ЯРОСЛАВИЧ ТВЕРСКОЙ.

Рельефы, размещенные в Серебряном зале:

29. ВАСИЛИЙ ЯРОСЛАВИЧ.
30. ДИМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ.
31. АНДРЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ.
32. ДАНИИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ.
33. МИХАИЛ ЯРОСЛАВИЧ.
34. ЮРИЙ ДАНИЛОВИЧ.
35. АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВИЧ.
36. ИВАН ДАНИЛОВИЧ.
37. СЕМЕН ИВАНОВИЧ ГОРДЫЙ.
38. ИВАН ИВАНОВИЧ.
39. ДМИТРИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ СУЗДАЛЬСКИЙ.
40. ДИМИТРИЙ ИВАНОВИЧ.
41. ВАСИЛИЙ ДМИТРИЕВИЧ.
42. ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ.
43. ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ.
44. ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ.
45. ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ (ГРОЗНЫЙ).
46. ФЕДОР ИВАНОВИЧ.
47. БОРИС ФЕДОРОВИЧ (ГОДУНОВ).
48. ФЕДОР БОРИСОВИЧ (ГОДУНОВ).
49. ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ (ШУЙСКИЙ).
50. МИХАИЛ ФЕДОРОВИЧ (РОМАНОВ).
51. АЛЕКСЕЙ МИХАЙЛОВИЧ.
52. ФЕДОР АЛЕКСЕЕВИЧ.
53. ИВАН АЛЕКСЕЕВИЧ.
54. ПЕТР I.
55. ЕКАТЕРИНА I. — (Любопытна чесменская надпись к портрету: «За ее мужественные труды к России приняла престол 1725 года, царствовала 3, жила 43 года 1 месяц»).
56. АННА ИОАННОВНА.
57. ЕЛИСАВЕТ I. — «...Подданным оказывала беспримерные милости...», — гласит чесменская надпись.
58. ПЕТР II АЛЕКСЕЕВИЧ.

В размещении портретов имеется одно отступление от приведенного списка: Петр I помещен раньше Ивана Алексеича, 53-м номером.

3. РАБОТЫ ДЛЯ ТРОИЦКОГО СОБОРА АЛЕКСАНДРО-НЕВСКОЙ ЛАВРЫ

(1786—1789)

В архиве Александро-Невской лавры (ныне архив Синода), в деле 85 за 1766 г. хранится копия доклада митрополита новгородского Гавриила государыне от 8 декабря 1786 г. (листы 61—64), в котором сообщаются следующие сведения об украшении собора скульптурой.

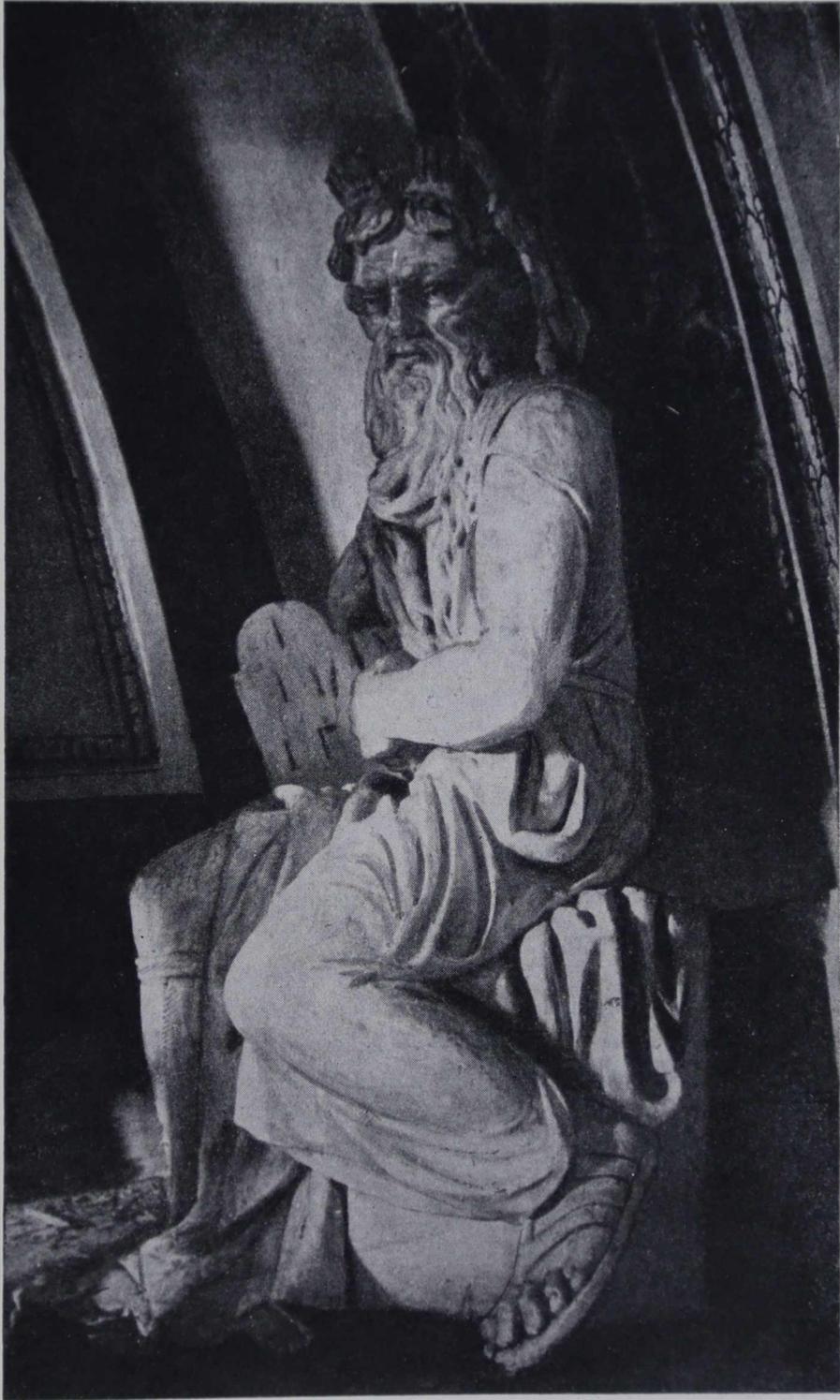
«...на оную лепную работу остается ныне пять тысяч четыреста десять рублей, но по многократным от конторы торгам итальянец Фонтано требует за оную девять тысяч девятьсот пятьдесят рублей, академии художеств скульптор Федот Шубин за двадцать лепною работою изображений святых сверх колонн четыре тысячи рублей: за два изображения веры и надежды, за восемь херувимов и восемь барельефов с материалами пять тысяч семьсот рублей...».

«Академии художеств скульптор», любимый мастер царицы и Потемкина, чтоб отбить заказ у рядового итальянца, должен был снизить цену против последнего на двести пятьдесят рублей. За двадцать колоссальных статуй, размером больше двух натур, назначил он 4000 руб., т. е. по двести рублей за каждую. Какова же была, значит, в то время конкуренция! Нужна была «рука». При торгах на постановку скульптур в Троицкий собор у Шубина такая «рука», видимо, нашлась в лице строителя собора, архитектора Старова. Старов был женат на сестре жены Кокоринова, на Демидовой. Шубину приходился свойственником. Помимо того, связывала их и личная приязнь (статья П. Петрова в журн. «Искусство», 1880).

С протекцией ли, иль без таковой, только сомнительный по выгодности заказ этот остался за Шубиным.

«Двадцать лепною работою изображений святых сверх колонн» дошли до наших дней в хорошей сохранности. В общем построении их, в самой уже идее размещения их над высокими колоннами, по краям потолка центрального и поперечного кораблей собора явно сквозит влияние росписи Микель-Анджело в Сикстинской капелле. Сказывается оно и в оформлении отдельных фигур, даже в самых типах некоторых из святых»: Шубинский «апостол Иуда» близок к «пророку Исаию» Микель-Анджело, «апостол Петр» — к «пророку Иеремии» и т. д. Тяга Шубина к русским народным типам сказалась весьма ярко и на ряде фигур. Апостолы Матвей, Андрей, Петр, Варфоломей, Симон, Зилот, Иаков — типичные мужички-великороссы-«древodelы», бородатые, тугодумы, с хитрецей. Не менее свободно подошел Шубин и к истолкованию «великих князей». Его «св. кн. Владимир» — родной брат Ивану Грозному, гонителю бояр, — властный, подозрительно-проницательный, неистовый в гневе и карах. А «св. кн. Ольга» попросту крепко-сколоченная, здоровая молодуха, кровь с молоком.

Выполнены фигуры грубо-декоративно, по-ремесленному, в явном расчете на дальность расстояния от зрителя. Но при этом плохо учтен ракурс. При взгляде снизу колени у статуй поднимаются под самую грудь, вся фигура сильно сжимается, а голова высмотрит чрезмерно большой. Только выискав надлежаще отдаленную точку, можно увидеть статуи в относительно неискаженном виде. Сам Шубин, вне всякого сомнения, над выполнением фигур — все они гипсовые — совсем не работал.



Ш у б и н. Моисей (изг). Троицкий собор

Дальше составления рисунка или эскиза участие его не шло. За это говорят и сами вещи и те условия оплаты, на которые Шубин пошел: размер фигур свыше двух натур, а цена назначена была по 200 руб. за статую.

Список статуй «святых»

(начиная с северной стены от главного входа)

Все статуи гипсовые. Приблизительно вдвое больше натуральной величины.

1. АПОСТОЛ ФИЛИПП.
- 2—3. АПОСТОЛЫ ИАКОВ АЛФЕЙ и ФОМА (две фигуры рядом).
- 4—5. АПОСТОЛЫ ИУДА и ЛУКА (тоже).
6. АПОСТОЛ ПАВЕЛ.
7. СОЛОМОН.
8. ПРОРОК ИСАИЯ.
9. МОИСЕЙ.
10. ДАВИД.
11. КН. ОЛЬГА.
12. КН. ВЛАДИМИР.
13. КН. ФЕДОР.
14. КН. ГАВРИИЛ.
15. АПОСТОЛ ПЕТР.
- 16—17. АПОСТОЛЫ МАТФЕЙ и АНДРЕЙ.
- 18—19. АПОСТОЛЫ ВАРФОЛОМЕЙ и СИМОН ЗИЛОТ.
20. АПОСТОЛ ИАКОВ.

Рельефы Троицкого собора свидетельствуют, что автор их не бесплодно копировал в годы пенсионерства «с эстампов славных мастеров, как-то: Пуссена, Лесюера, Рафаеля и пр.». Они умело скомпонованы. При сопоставлении их с рельефами Мраморного дворца, представляющими «великодушные действия в свободе военнопленных», бросается в глаза зрелость мастера, как композитора. От былой связанности не осталось и следа. Среди рельефов этих слаб только один — «Вход господень в Иерусалим», расположенный внутри собора, на южной стене. Стена эта вогнутая, и, видимо, кривизна поверхности и явилась для Шубина непреодолимым препятствием при учете перспективного ракурса, требуемого рельефом.

Всех рельефов — 6, а не 8, как указано в рапорте митрополита Гавриила.

Список рельефов

над главными входными дверями в собор, снаружи.

1. «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ ЦАРЯ СОЛОМОНА В ДЕНЬ ОСВЯЩЕНИЯ ИЕРУСАЛИМСКОГО ХРАМА».

(В книге С. Г. Рункевича «Александр-Невская лавра, 1713—1913» рельеф этот назван «Ветхозаветное приношение всесожжения»). Горельеф. Шир. 8 м, выс. 2 м.

Вправо от этого рельефа, к югу:

2. «ЯВЛЕНИЕ БОГА МОИСЕЮ В КУПИНЕ НЕСГОРАЕМОЙ». Горельеф. Шир. 2,7 м, выс. 2 м.



Шубин. Вход в Иерусалим (мрамор). Троицкий собор

Влево, к северу:

3. «ВРУЧЕНИЕ БОГОМ МОИСЕЮ СКРИЖАЛЕЙ ЗАВЕТА». Горельеф. Шир. 2,7 м, выс. 2 м.

Над южными дверями, снаружи:

4. «ЯВЛЕНИЕ СВ. ТРОИЦЫ АВРААМУ У ДУБА МАМВРИЙСКОГО». Горельеф. Шир. 4 м, выс. 2 м.

Над северными дверями, снаружи:

5. «ВСТРЕЧА БЛУДНОГО СЫНА». Горельеф. Шир. 4 м, выс. 2 м.

Над главными входными дверями, внутри собора:

6. «ВХОД ГОСПОДЕНЬ В ИЕРУСАЛИМ». Вогнутый горельеф. Шир. 8 м, выс. 2 м.

Все размеры показаны приблизительно. Ввиду того, что помещены рельефы на большой высоте, взять точные обмеры их не удалось.

По указанию Рункевича, рельефы представляют собою «резные на камне изображения».

«Изображений веры и надежды», о которых пишет митрополит Гавриил, в соборе нет. Ниши у южной стены, для которых, надо полагать, статуи эти предназначались, завешены кар- тонами, переданными из Исаакиевского собора. Херувимы, числом 8, золоченые, отлитые все по одной модели, трактованной декоративно, помещаются в барабане купола.

Помимо описанных произведений, выполненных Шубиным в порядке специального заказа по украшению Троицкого собора, им сделан был еще, уже в 1792 г., рельеф митрополита Гавриила по особому заказу от «Кабинета ее величества». Рельеф этот и до 1934 г. хранился в соборе, теперь—в Гос. Русском музее.

Портрет-рельеф митрополита Гавриила

(1730—1801)

Мрамор. — Вделан в западную стену придела.

Подписной: «Д. Ф. Шубин 1792 г.»

За этот рельеф и за два мраморных бюста Потемкина, как видно из счета Шубина (см. № 39), уплачено было из «кабинета ее величества» 3 000 руб.

Несмотря на такие точные документальные данные по поводу этой работы Шубина, все исследователи в один голос сообщают ряд фантастических сведений. Так, С. Г. Рункевич пишет об этом рельефе (стр. 735): «Для увековечения исключительной деятельности митрополита Гавриила по сооружению собора императрица, всегда признательная к заслугам, повелела Академии Художеств изсечь из мрамора поясной барельефный бюст митрополита Гавриила и поместить его в соборе. Этот бюст из белого мрамора, высеченный Козловским, поставлен в западной нише придела...». Указано и сколько было уплачено Козловскому—10 000 руб.

Тут все спутано: 1) автор не Козловский, а Шубин, 2) уплачено было не 10 000 руб., а всего 1 000 руб., 3) указана «ниша», а никакой ниши в приделе собора нет, 4) и, наконец, применена Академия Художеств, а она никакого касательства к заказу не имела.

Так пишется «история». *

Но Рункевич не сам выдумал все эти «точные» данные. Он, по собственному его указанию, почерпнул их у почтенных духовных историографов, в «трудах»: 1) арх. Тихона «К столетию святотроицкого собора» (стр. 2) и 2) архимандрита Амвросия в его «Истории российской церкви» (т. II, стр. 232). Мог бы почерпнуть и в трудах светских историков, у Пушкирева в «Описании Санктпетербурга» (т. I, стр. 13) и у М. И. Пыляева в «Старом Петербурге» (стр. 48).

Рельеф воспроизведен в «Истории русской скульптуры» (стр. 84) и в «Русской академич. худож. школе в восемнадцатом веке» (стр. 140).

Размеры рельефа, без рамы: В. 1,03.—Ш. 0,83.—Гл. 0,08.

Гипсовый слепок с мраморного рельефа Троицкого собора хранится в Русском музее. Отлит он в 1912 г. для бывш. Музея Академии Художеств, а оттуда уже в 1918 г. передан был в Русский музей.

II. РАБОТА ДЛЯ ИСААКИЕВСКОЙ ЦЕРКВИ, ПОСТРОЕННОЙ АРХ. РИНАЛЬДИ

«Полночны мраморы приняв от земных недр,
Екатерина храм святому посвятила, —
Да будет славен день, рожден в который Петр;
И сим великая великого почтила»

Такими напыщенными виршами воспевал Херасков сооружение Исаакиевского собора **. Собор этот, действительно, задуман был из драгоценных «мраморов». Идея постройки его, так же как и Мраморного дворца, совпала с ломкой на Урале только что перед тем (в 1765 г.) открытых мраморных залежей ***. Этот уральский мрамор был очень хорош для облицовки зданий, но совершенно не годился для скульптурных работ. И «контора строения Исаакиевской соборной церкви» вынуждена была усиленно разыскивать подходящий материал для статуй и барельефов, предназначен-

* Рункевич искажил и имя Шубина. Приводя на стр. 721 данные о Шубине, в связи с порученным последнему заказом по украшению собора, называет Шубина не Федотом, а «Федором». «Федором» значится он и в алфавитном указателе к истории.

** Это одна из двух «надписей», сочиненных М. М. Херасковым и переданных им по назначению чрез «его превосх. Серг. Матв. Козмина 1774 г. января 2 дня» (см. Госуд. архив, XVII, № 217).

*** «История русского искусства», т. III, стр. 304—305.

ных к украшению храма. 10 января 1782 г. контора «согласно повелению ее императорского величества», «чтобы некоторые из каррарского белого чистого статуарного мрамора вещи под ее (конторы) смотрением сделаны были», запросила Академию Художеств, нет ли у нее подходящего мрамора, и дала меры нужных ей кусков. Академия сгоряча послала — был уже 12 января реестр имеющихся у нее мраморов. Но спохватилась и 29 января написала, что мрамор-то, правда, есть, да самой Академии нужен.*

Откуда и как много мрамора получила контора, кому, кроме Шубина, поручила выполнение заказа, я выяснить не смог по той простой причине, что, несмотря на все свои старания, дела о построении ринальдиевского Исаакиевского собора не нашел. Что Шубин работал для Исаакиевской церкви, это известно из других источников. В прошении, поданном в Академию в 1790 г., Шубин писал: «...и 16 барельефов разных жертвоприношений собственной моей выдумки и отделки в Исаакиевской конторе можно видеть так, как и моих сотоварищей работы...». Рельефами этими Шубин очень гордился и выдвигал их, как неоспоримое доказательство права своего на звание «исторического».

Где эти рельефы? Целы ли или погибли безвозвратно?

Мне кажется они сохранились. Это те самые рельефы, что вделаны в стены Белого зала Мраморного дворца. Тема всех их одна — «жертвоприношение». Размер один. Масштаб один. Это, несомненно, единая серия. По характеру исполнения вещи — это XVIII в. Утверждать, что именно Шубин автор их, на основании одного лишь стилистического анализа, рискованно, ибо вещи исторические, как было выяснено в главе VII, для Шубина не характерны. А с другой стороны, если их сопоставить с рельефами Троицкого собора, то сказать, что они не шубинские, тоже нельзя. Соображения же косвенного порядка говорят за Шубина. При перестройке зала было вполне естественно использовать во дворце, насыщенном шубинскими работами, его же вещи, оставшиеся неиспользованными после ликвидации ринальдиевского «Исаакия». Правда, в зале не шестнадцать, а только четырнадцать рельефов. Но в этом повинно архитектурное оформление зала.

Мне очень досадно, что это предположение свое я не в состоянии подтвердить точными документальными данными. Быть может, более удачливые товарищи восполнят этот пробел.

В тех данных, касающихся Исаакиевской церкви, которые попали мне в руки и которые относятся уже к более позднему периоду, к 1802 г., имеются данные, лишней раз подтверждающие, как отразилась на отношении к Шубину перемена художественных вкусов конца XVIII в. Архитектор Бренна, к которому от Ринальди перешло заведывание постройкой «Исаакия», счел необходимым заказать три новых барельефа «для постановления над внутренними дверями», но ему и в голову не пришло привлечь к работе этой Шубина, автора 16 «жертвоприношений». Он «договорился

* Архив Акад. Худ., д. Правл. 1782 г., № 1.

Академии, однако, не удалось оградить свои богатства. 15 июня того же 1782 г. Ведкий передал Совету к исполнению приказание Екатерины II о выдаче Камерону паросских и других мраморов, какие тот запросит (то же дело).

со скульптором Албанием, итальянцем, живущим в большой миллионной в доме барона Строгонова» (арх. Синода, д. 1802 г., № 418, л. 6 и Лен. Центр. исг. арх., оп. 80/514, л. 24, разряд № 1, связка № 4217, л. 27). Этот итальянец Consezio Albani, автор ряда бюстов Камероновой галереи — Ераминondas, Scipio, Alcibiade, Anibal, Александр Великий, — был мастер заурядный. Однако именно ему, а не Шубину, дали заказ на бюсты героев древности, его привлекли к украшению Михайловского замка (см. Thieme—Becker), ему поручили исполнение рельефов для «Исаакия». Шубин был уже не у дел. То были девяностые, восьмисотые годы.

ЖИВОПИСНЫЕ РАБОТЫ ШУБИНА

Помимо скульптуры, Шубин занимался и живописью. Н. Врангель сообщает даже, будто, попав в Академию, Шубин «был первоначально определен в класс живописи, а потом в класс скульптуры к Жилле» («Каталог Русского музея», стр. 557). Это, однако, неверно. Имя Шубина впервые встречается в академическом списке, помеченном 19 декабря 1761 г. (см. «Матерьялы», т. I, стр. 13), причем Шубин показан учеником «третьего класса», а 3-й класс был общий, без разделений по специальностям. У Петрова, правда, напечатано наверху стр. 13, над этим списком, общее наименование класса «живописный», но это не более как недосмотр корректора. Что 3-й класс не был живописным, видно хотя бы из списка от сентября месяца того же 1761 г. («Матерьялы», т. I, стр. 13). В нем ученики 3-го класса не представлены ни в одной из граф специальностей, а между тем среди них значатся и не живописцы, будущие пенсионеры Академии — Мелентьев (гравер), Васильев (медальер) и др.

Ошибку Врангеля повторяет и Иван Евдокимов в книге «Север в истории русского искусства» (стр. 131).

Шубин был живописец-самоучка, и живописец недурной. В этом убеждает автопортрет его.

А. ЖИВОПИСНЫЕ РАБОТЫ ШУБИНА

1. АВТОПОРТРЕТ. — До 1918 г. хранился в Музее Акад. Худ. Ныне в Русском музее. Писан маслом, на холсте. Высота 1 арш. 1 в., шир. 1 в. — Подписной (налево, внизу): «Ф. Шубин». Воспроизведен в «Истории русск. иск.» Иг. Грабаря, т. V, стр. 75 и в каталоге выставки. 1870 г. (у Лушева).

Описан в «Каталоге произведений искусства, хранящихся в ИАХ», прилож. к «Старым годам» за 1908 г., стр. 19 и в «Каталоге русской живописи» Музея Акад. Худ., изд. 1915 г.

Был на портретных выставках 1870 и 1905 гг.

2. ПОРТРЕТ Ф. Н. ГОЛИЦЫНА. — По указанию Н. Врангеля («Русск. музей», 1904 г., стр. 559), находился у И. Н. Толстого в бывш. Петербурге и был на портретной выставке 1902 г.

Где находится портрет в настоящее время, неизвестно.

Сам Врангель в «Каталоге старинных произведений, хранящихся в ИАХ», 1908, стр. 91, в перечне живописных работ Шубина данного портрета уже не назвал, а указал портрет Ф. Н. Голицына, принадлежавший Е. И. Всеволожской.

3. ПОРТРЕТ Ф. Н. ГОЛИЦЫНА. — По указанию Н. Врангеля («Русск. музей», 1904, стр. 559) — повторение предыдущего портрета. Находился у кн. А. М. Голицына в Петровском, Звенигородского уезда, Моск. губ.



Шубин. Екатерина II в дорожной шапке (карандаш)

Местонахождение его в настоящее время неизвестно. В «Каталоге старинных произведений, хранящихся в ИАХ», Врангель, перечисляя живописные работы Шубина, этого портрета не указал.

4. ЕКАТЕРИНА II.—Портрет в профиль, влево. В меховой дорожной шапке. Находился в Ораниенбауме в Китайском дворце.

Приписан Шубину Александром Бенуа в статье «Китайский дворец в Ораниенбауме» («Худож. сокров. России», 1901, № 10, стр. 200), а в том же номере, в сопроводительном тексте к иллюстрациям, авторство Шубина поставлено под вопрос и сделано предположение, не правильное ли приписать этот портрет де Мейсу (стр. 210). Указан Врангелем в «Русск. музее» 1904 г.

Б. РИСУНКИ ШУБИНА

Из рисунков Шубина, помимо указанного в «Описи» Головачевского, но не дошедшего до нас «рисунка экзаменного ученического, за который удостоен в 1765 г. 1-й сер. медали», мы знаем следующие работы:

5. ЕКАТЕРИНА II.—Рисунок. Известен по гравюре Юнга, исполненной в 1790 г. На гравюре подпись: «F. Schubin del-Joung sculp. exc.» и надпись: «Catherine II. Gravée à Londres en 1792 par M. Joung Graveur de S. A. R. M. le Prince de Galles d'après le Dessain original fecit en 1790 par M. Schoubin Membre de l'Académie des Beaux Arts à St. Petersbourg».

(См. Ровинский. «Словарь русск. грав. портретов», т. I, № 337).

Екатерина II изображена в меховой шапке, в профиль, лицом влево.

6. ЕКАТЕРИНА II.—Портрет, исполненный карандашом, пером и белилами. Екатерина II изображена в профиль, влево, в меховой дорожной шапке.

Хранится в Русск. музее. Поступил в 1912 г. из Эрмитажа. Размер $51\frac{1}{2}$ см на $36\frac{1}{2}$ см. Подпись в двух местах. Слева: «Профессор Шубин 1794 года»; справа: «Р. Ф. Шубин 1794 г.»

Н. Врангель в «Каталоге стар. произв., хран. в ИАХ», сообщает, что второй такой же рисунок хранится у Ф. Ф. Юсупова.

7. ЕКАТЕРИНА II.—Под очень редкой гравюрой Набгольда имеется подпись: «Catherine II. Executé en marbre et dessiné par F. Schoubin.—Gravé à St. Petersbourg par J. C. Nabholz 1794».

Очевидно, помимо двух вышеуказанных рисунков — портретов Екатерины II, — Шубиным сделан был еще третий с его же бюста 1774 г., но с отступлениями.

8. ЕКАТЕРИНА II.—Перед описанием гравюр, исполненных «с бюста Шубина, 1776 г.», Ровинский сообщает краткие сведения о Шубине и заканчивает их указанием, что «впереди приведена гравюра Полетниха, сделанная с бюста Шубина в 1776 году; ниже поставлена профиль, гравированная с рисунка Шубина 1797 года» (курсив мой.—С. И.)

Откуда почерпнуто это указание, неизвестно. В описании этой гравюры (№ 265) нет ни звука об авторстве Шубина.

В. СИЛУЭТЫ ШУБИНА

До нас дошли два силуэта работы Шубина:

9. СИЛУЭТ ЕКАТЕРИНЫ II.

Лицо обращено влево. На голове корона.

Живопись под стеклом. Фон голубой, различной силы. В силуэте тонкой линией, местами белой, местами золотистой, прочерчены глаз, бровь, корона, серьга.

Справа процарапана подпись: «Профессор Шубин 1794 год» (sic).

Хранится в Моск. Истор. музее. Поступил из собраний Строгановского училища.



Шубин. В. Ф. Шубина. Силуэт. Музей изобразительных искусств
им. Пушкина

10. СИЛУЭТ АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ.

В центре в овальной рамке профиль девушки с небольшой короной на голове. По углам — фигуры: 1) налево внизу девочка-мотылек и студент Акад. Худож. при шпаге; 2) налево вверху — тот же студент; 3) направо вверху — молодая особа; 4) направо внизу — молодая особа и молодой человек. Внизу под центральным силуэтом — герб.

Фон золотой. Фигуры подвечены.

Под фигурой верхнего правого угла процарапано: «Шубин». Силуэт хранится в Моск. Музее изобразительных искусств им. Пушкина.

Я рассматриваю этот «силуэт» как автобиографический, как историю романа Шубина с Верой Филипповной Кокориновой. Первая сцена передает прощание Шубина перед отъездом в Париж с «Верочкой». Ей было тогда 12 лет. — Вторая и третья изображают встречу молодых людей по возвращении Шубина на родину. — На последней — они уже пара — жених и невеста. Центральный силуэт — портрет юной Веры Филипповны.

ШУБИН В ПОРТРЕТАХ

Наиболее ранними портретными изображениями Шубина, дошедшими до нас, надо признать:

1. АВТОСИЛУЭТЫ его на «силуэте автобиографическом». На них перед нами — Шубин юноша, Шубин тридцатилетний мужчина.

Следующим по времени идет:

2. АВТОПОРТРЕТ (см. список живописных работ Шубина). Время написания его следует отнести к моменту получения Шубиным звания академика, т. е. к середине семидесятых годов.

3. ПОРТРЕТ ШУБИНА РАБОТЫ ИВАНА АРГУНОВА. Хранится он в Русск. музее и значится «Портретом неизвестного скульптора. Однако сопоставление данного портрета с прочими портретами Шубина говорит за выдвигаемое мною определение. К тому же оба художника были близки между собою. С 1782 по 1784 г. Шубин работал над серией «кусковских» бюстов для графа Шереметева, «барина» Аргунова. И граф дал поручение «Ивану» следить за исполнением заказа.

Есть и еще одно указание в пользу приводимого мною определения. К «Портрету скульптора» имеется парный: «Портрет его жены». И вот при сопоставлении женского портрета с силуэтами Веры Филипповны, с одной стороны, и с портретом Александра Филипповича Кокоринова — брата ее — с другой, получаем новое указание «за».

Время исполнения портрета надо отнести к началу восьмидесятых годов.

Портрет воспроизведен в «Записках истор.-быт. отдела Русск. музея», т. I, стр. 147, при статье В. К. Станюковича «Крепостные художники Шереметевых».

4. ПОРТРЕТ ШУБИНА РАБОТЫ АВГ. РИТТА.

Портрет этот — миниатюра на слоновой кости — был принесен в дар Акад. Худ. внуком Ф. И. Шубина и до революции хранился в академическом музее, а в 1920 г. передан был в Русск. музей.

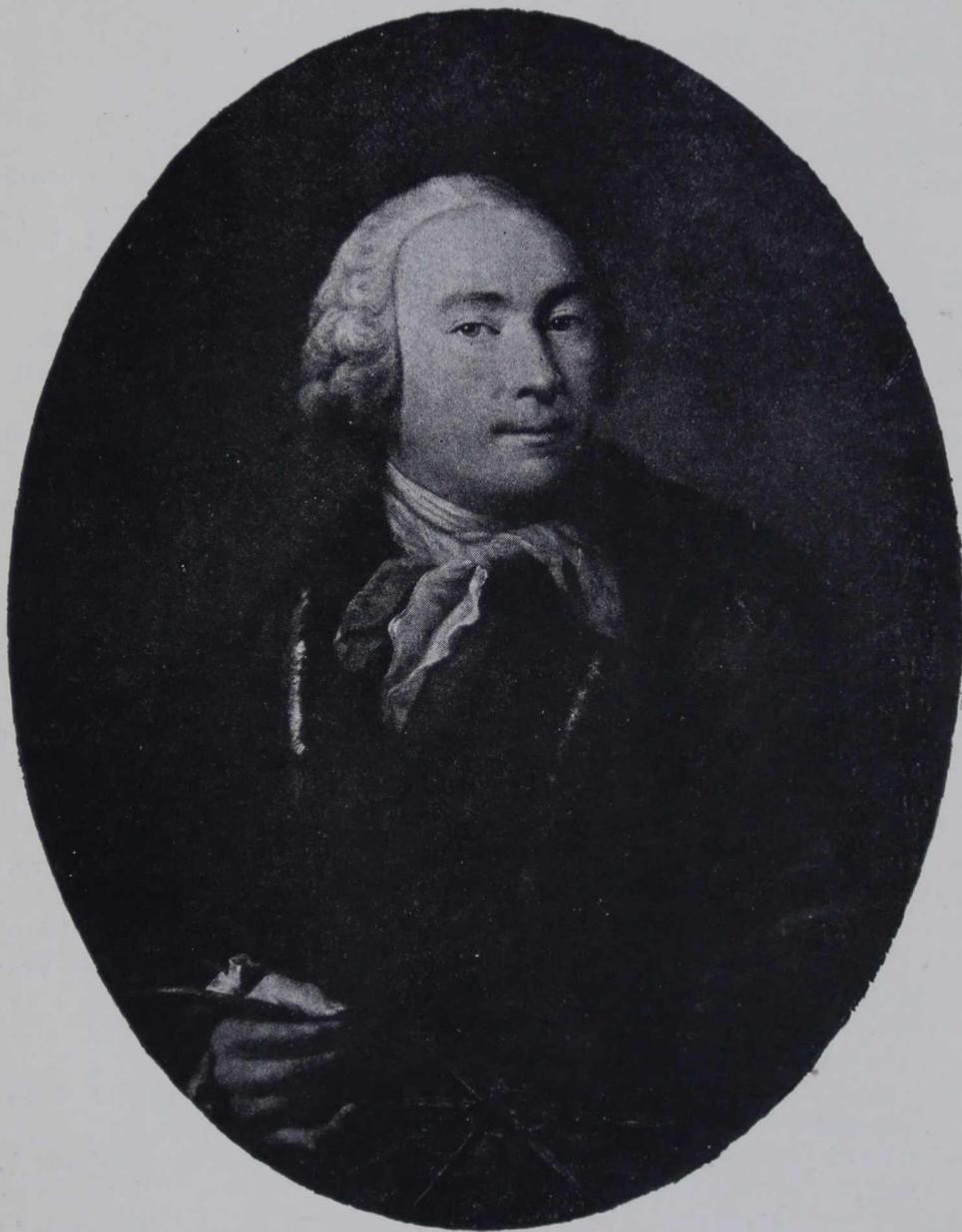
Ритт возвратился в Россию из заграничной пенсионерской командировки только в 1792 г. Следовательно, портрет Шубина его работы относится к девяностым годам. Что Шубин кажется на портрете очень моложавым — мужчиной лет 30—35, — это уже дело «чудодейственной» кисти мастера.

5. РЕЛЬЕФ-ПОРТРЕТ ШУБИНА.

С надгробного памятника на Смоленском кладбище.

Мрамор. Сильно пострадал от времени.

Кто автор его?



И. Артунов. Ф. И. Шубин (?) (масло). ГРМ

Памятник поставлен, как сообщает П. Н. Петров, над обоими супругами («Примечания» к «Матерьялам по истории Акад. Худ.», стр. 630), а В. Ф. Шубина умерла в 1819 г. В это время «стиль XVIII века» рассматривался как проявление «дурного вкуса», а между тем рельеф трактован в духе барокко. Не был ли он исполнен раньше, еще при жизни Шубина? Не есть ли и это «автопортрет»? В девяностых годах Шубин исполнил ряд силуэтов. Не сделал ли он тогда же и свой силуэт в рельефе?

ЛИТЕРАТУРА О ШУБИНЕ

- «Архангельские Губернские ведомости», 1868 г. Ст. Прокония Иванова.
- «Архив графов Мордвиновых», т. VII, стр. 358.
- Бантыш-Каменский. «Словарь достопримечательных людей земли русской», ч. IV, стр. 48.
- Johann Bernulli. «Reisen in den Jahren 1777 und 1778». Leipzig. 1780. Vierter Band, S. 114, 130.
- Верман К. «История искусства», т. III, стр. 650.
- Врангель Н. Н., барон. «Русский музей Императора Александра III». СПб, 1904.
- Врангель Н. Н., барон. «Каталог художественных произведений, хранящихся в Императорской Академии Художеств». Изд. журнала «Старые годы», 1908.
- Врангель Н. Н., барон. «Скульпторы XVIII века в России». «Старые годы», 1907, июль—сентябрь.
- Врангель Н. Н., барон. «История русской скульптуры», том V. «Истории русск. искусства» Игоря Грабаря.
- Врангель Н. Н., барон. «Путеводитель по Русскому музею».
- Voyage de deux français dans le Nord de l'Europe (en Allemagne, Danemarck, Suède, Russie et Pologne), fait en 1790—1792. A Paris. 1796, t. IV, p. 77.
- Waliszewski. C. «Le Roman d'une impératrice». Paris, 1893.
- Wassiltchikoff. «Liste alphabétique des portraits russes», t. III, p. 159.
- Георги И. Г. «Описание Российского Императорского столичного города С.-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного». СПб, 1794.
- Грабарь Игорь. «История русского искусства», том I, стр. 132—134.
- Dussieux. «Artistes russes, élèves des français».
- Евдокимов Иван. «Север в истории русского искусства». Вологда, 1920, стр. 129—139.
- «Журнал путешествия Н. А. Демидова». М. 1786, стр. 70—71.
- Исаков С. К. «Русская скульптура» — каталог музея Академии Художеств. СПб, 1915 г.
- Исаков С. К. «Русская живопись» — каталог музея Академии Художеств. СПб, 1915.
- Иверсен Ю. Б. «Медали в честь русских деятелей».
- «Иллюстрация». 1862, стр. 226.
- «Искусство». 1860, № 1.
- Kunst-Werke und Kunst-Ansichten von Joh. Gottfried Schadow. Berlin, 1849, S. 16—17.
- Каталоги Гос. Третьяковской галереи и Государственного Русского музея.
- Montaignon. «Procès verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture» 1748—1793, t. VII, p. 373, 375, 399, 405, t. VIII, p. 1.
- Мамуровский. Статья в «Сборнике о-ва изучения русской усадьбы», 1928, вып. 7—8.
- Меншуткин Б. Н. «М. В. Ломоносов», 1912, стр. 6.
- «Месяцеслов», 1840 г.
- Некрасов И. В. Заметка в «Ст. годах», 1907, октябрь.
- Нерадовский П. И. Заметка в «Ст. годах», 1913, февраль.
- Никольский Виктор. «История русского искусства». Берлин, 1923.
- Новицкий А. П. «История русского искусства». М., 1903, т. II, стр. 90—96.
- Орлов В., протодякон. Статья «Мраморный дворец». «Русская старина», 1885.
- Пушкарев. «Описание С.-Петербурга», т. I, стр. 139.



А. Ритт. Ф. И. Шубин. ГРМ

- Пыляев М. И. «Старый Петербург», стр. 48.
- Пиксанов Н. К. «Областные культурные гнезда». ГИЗ, 1928, стр. 26—27.
- «Петербургский Некрополь». СПб, 1913, т. IV, стр. 601.
- Петров П. Н. «Сборник материалов для истории Императорской СПб Академии Художеств за сто лет ее существования». СПб, 1864, т. I и «Примечания».
- Reimers. «L'Academie des Beaux-Arts en 1807». Перевод на рус. язык помещен в «Русском художеств. архиве».
- Ровинский Д. «Подробный словарь русских гравированных портретов». СПб, 1886.
- «Русский архив» 1877, № 1 и 1895, № 9.
- Louis Réau. «St.-Petersbourg», 1913, p. 100.
- Louis Réau. «M.-E. Falconet». Paris, 1922, p. 486.
- Louis Réau. «L'Art russe de Pierre le Grand jusqu'à nos jours». Paris, 1922, p. 111—112.
- Denis Roche. «Les sculpteurs russes, élèves de Nicolas François Gillet» в «Revue de l'Art ancien et moderne», 1911, t. XXIX.
- Denis Roche. Статья в «Старых годах», 1909, июнь.
- Рункевич С. Г. «Алексаидро-Невская лавра 1713 — 1913». СПб, 1913, стр. 721.
- «П. А. Строганов». Монография. СПб, 1903, стр. 30.
- «Сборник Императорского Русского Исторического Общества», № 17, стр. 224 и № XVIII, стр. 405.
- Светлов Матвей, дьякон. «Достопамятности Чесменского дворца, 1782 г.». «СПБ ведомости», 1788, № 82, от 13 октября, стр. 1203.
- Терновец Б. Н. «Русские скульпторы». ГИЗ, 1924.
- Тройницкий С. Н. «Чесменский дворец». «Ст. годы», 1907, июнь — сентябрь, стр. 471—475.
- Трубников А. А. «Первые пенсионеры ИАХ». «Ст. годы», 1916, апрель — май.
- Успенский А. И. «Мраморный дворец». «Художественные сокровища России», 1902—1905 гг. изд. ГРМ, т. I.
- «У истоков русского искусства». Изд. Гос. Трет. галл., 1925.
- Чекалевский П. «Рассуждение о свободных художествах».
- Шереметев П. С. «Петровское», 1912, стр. 94.
- Яковкин. «История Села Царского». СПб, 1829.
- Яремич С. П. «Русская Академическая художественная школа в XVIII в.». ГАИМК, 1935, стр. 40.
- Энциклопедические словари, русские и иностранные.
- Юбилейный справочник Имп. Академии Художеств 1764—1914.

АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ О ШУБИНЕ

А. РУКОПИСНЫЕ КАТАЛОГИ

- Каталог Музея Импер. Акад. Худож., составл. хранителем музея и членом Академии К. А. Ухтомским в 1858 г. — Рукопись. — Государственный Русский музей.
- «Книга имеющимся в селе Царском бронзовым, мраморным статуям, фигурам и прочим вещам, учиненная 1793 года мая с 8-го числа», стр. 10. Рукописная опись. Управление дворцами-музеями гор. Пушкина.
- «Каталог разным гипсовым изображениям и эстампам, продажных по данному дозволению от Императорской Академии трех знатнейших художеств у фактора в нижнем апартamente оной академии. 1768 года». Рукопись. Хранится в Государственной Публичной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина.
- «Каталог собрания П. Свинына». Рукопись. Хранится в Гос. Трет. галлерее.

Б. АРХИВ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Дела Правления

1762 год. — № 36, 38.	1772 г. — № 45.	1798 г. — № 14.
Экзаменные списки 1762—1782 гг.	1773 г. — № 32, 75.	1799 г. — № 35.
1763 г. — № 29, 45.	1774 г. — № 4, 22, 46, 70, 71, 72.	1800 г. — № 2.
1764 г. — № 34.	1775 г. — № 16, 29.	1805 г. — № 64.
1767 г. — № 47, 50.	1776 г. — № 24.	1808 г. — № 41.
1768 г. — № 25.	1788 г. — № 24.	1810 г. — № 7.
1769 г. — № 35, 37.	1790 г. — № 7.	1811 г. — № 14.
1770 г. — № 20.	1791 г. — № 8.	1817 г. — № 67.
1771 г. — № 33, 71.	1796 г. — № 22.	1828 г. — № 9.

Дела президентские

Дела Бецкого 1763—1773 гг., л. 52, 340,	Дела Строганова 1800 г., № 30.
353—354, 1790 г., № 90.	

В. АРХИВ БЫВШ. МИНИСТЕРСТВА ДВОРА (Ленинград)

Опись 341/501 — № 436	Опись 352/1343 — № 45, л. 181.
« 352/1343 — 33, л. 244	« 352/1343 — № 58.
« 352/1343 — № 35, л. 45, 200	« 353/1343 — № 44, л. 252
« 352/1343 — № 36, л. 39, 46.	« 356/1347 — № 4, л. 90.
« 352/1343 — № 37, л. 67.	№ 6, л. л. 36, 37
« 352/1343 — № 40, л. 139, 171.	№ 17, л. 467
« 352/1343 — № 42, л. 18, 212.	Опись № 2 — № 2452, л. 4
« 352/1343 — № 43, л. 24.	№ 2569, л. 43.
« 352/1343 — № 44, л. 21.	

Г. АРХИВ АЛЕКСАНДРО-НЕВСКОЙ ЛАВРЫ

1766 г. — № 85, л. 61, 64.	1766 г. — № 48, л. 97.
№ 46, л. 121.	

Д. АРХИВ СИНОДА

1802 г. — № 418, л. 6.

Е. МОСКОВСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ОБЩЕГО АРХИВА МИНИСТЕРСТВА ДВОРА

Дело № 54 (по старой регистрации), опись 329, л. 1, 2, 3.	Дело № 1489 (оп. 1155, л. 1083 за 1801 г.).
Дело № 69 (по старой регистрации), опись 11155, № 1083.	« № 55059 (опись 356, л. 1)
Дело № 53765 за 1788 г., л. 2	« № 65402 (опись 560, л. 69)
	« № 10363 (опись 528, л. 7).

Дела Безбородко, отд. 20, связка 12, разряд XIV, дела придворные — № 228, часть IV.

Дела Козьмина, отд. 20, связка 8, разряд XIV, № 228, ч. IV, стр. 2.

Архив Мини. Иностр. дел, архив Голицыных, картон 45/6, переписка с Шубиным.





СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Шубин. Автопортрет (масло). ГРМ (франтиспис)	
Общий вид Архангельска. С гравюры нач. XVIII в.	6
Гребень. Архангельская работа. 1789	7
Крышка табакерки. Архангельская работа середины XVIII в.	8
Ф. Шубной (?). М. В. Ломоносов (слоновая кость). ГИМ	9
Академия художеств в 70-х годах	13
Н. Б. Делапьер. Н. Жилле (масло). ГРМ	14
Н. Жилле. Цесаревич Павел (бронза). ГРМ	15
Крышка табакерки. Архангельская работа второй половины XVIII в.	17
Ж.-Б. Пигаль. Автопортрет	24
Ж.-Б. Пигаль. Меркурий (мрамор)	25
Шубин. Голова Авраама (терракота). ГРМ	29
Шубин. Портрет неизвестной (мрамор). ГРМ	31
Тишбейн. Гете в Риме (масло)	34
А. Лосенко. У памятников античности. ГРМ	35
Триппель. Гете (мрамор)	38
Шубин. Н. А. Демидов (гипс). ГРМ	39
Шубин. А. М. Голицын (гипс). ГРМ	47
Шубин. Н. П. Румянцев (мрамор). ГРМ	48
Шубин. А. А. Панина (мрамор). ГТГ	49
Шубин. И. С. Барышников (мрамор). ГТГ	51
Шубин. Неизвестный (гипс). ГТГ	53
Шубин. А. А. Безбородко (гипс). ГРМ	55
Шубин. Чулков (мрамор). ГРМ	56
Шубин. Шварц (мрамор). ГРМ	57
Шубин. Павел I (мрамор). ГРМ	61
Шубин. Ф. Н. Голицын (мрамор). ГТГ	63
Шубин. Александр I (мрамор). Воронежский музей	65
Шубин. Пандора (бронза). Петергоф	67
Памятник Шубину (мрамор). Смоленское кладбище	72
Шубин. Автопортрет на могильном памятнике (мрамор). Смоленское кладбище	73

И. Жилле. Играющий в кости. Зарисовка Чернецова. ГТГ	74
Шубин. Екатерина II (мрамор). ГТГ	75
Шубин. Неизвестный в латах (мрамор). ГИМ	76
Шубин. Екатерина II (мрамор)	77
Шубин. Екатерина II (мрамор). ГРМ	78
Шубин. Ф. Г. Орлов (мрамор).	79
Шубин. П. А. Зубов (бронза). ГРМ	80
Шубин. М. В. Ломоносов (бронза). Камеронова галерея в гор. Пушкине	81
Шубин. Ахиллес (бронза). Камеронова галерея в гор. Пушкине.	82
Шубин. В. Г. Орлов (мрамор). ГТГ	83
Шубин. Павел I (мрамор). ГРМ	85
Шубин. Надверие — трофеи (мрамор). Мраморный дворец	131
Шубин. «Утро» (мрамор). Мраморный дворец	132
Шубин. «Ночь» (мрамор). Мраморный дворец	133
Шубин. Великодушие Сципиона Африканского (мрамор). Мраморный дворец	134
Шубин. Великодушие Павла Эмилия (мрамор). Мраморный дворец	135
Шубин. Архитектор Ринальди (мрамор). Мраморный дворец	137
Шубин. Жертвоприношение (мрамор). Мраморный дворец	138
Шубин. Жертвоприношение (мрамор). Мраморный дворец	139
Шубин. Мстислав Удалой (мрамор). Оружейная палата	142
Шубин. Иван Грозный (мрамор). Оружейная палата	143
Шубин. Федор Иванович (мрамор). Оружейная палата	146
Шубин. Борис Годунов (мрамор). Оружейная палата	147
Шубин. Моисей (гипс). Троицкий собор	151
Шубин. Вход в Иерусалим (мрамор). Троицкий собор	153
Шубин. Екатерина II в дорожной шапке (карандаш)	157
Шубин. В. Ф. Шубина. Силуэт. Музей изобразительных искусств им. Пушкина	159
И. Аргунов. Ф. И. Шубин (?) (масло). ГРМ	161
А. Ритт. Ф. И. Шубин. ГРМ	163





ОГЛАВЛЕНИЕ

Часть первая. Критико-биографический очерк

Глава I. Шубной	5
Глава II. Академические годы	11
Глава III. Париж. Обучение у Пигаля	20
Глава IV. Рим	33
Глава V. Опять на родине	42
Глава VI. Период пребывания «в моде»	45
Глава VII. «Портретной»	59
Глава VIII. Закат	70
Примечания	89

Часть вторая. Художественное наследство Шубина

Общие замечания	103
Список произведений, ошибочно приписываемых Шубину	112
Список скульптурных произведений Шубина	114
Живописные работы	156
Шубин в портретах	160
Литература о Шубине	162
Архивные материалы о Шубине	164
Список иллюстраций	166

Редактор *К. К. Ситник*. Художественный редактор *К. С. Кузьминский*. Технический редактор *Ч. А. Зендельская*.
Наблюдающий на производстве *Ф. Ф. Нотгафт*.

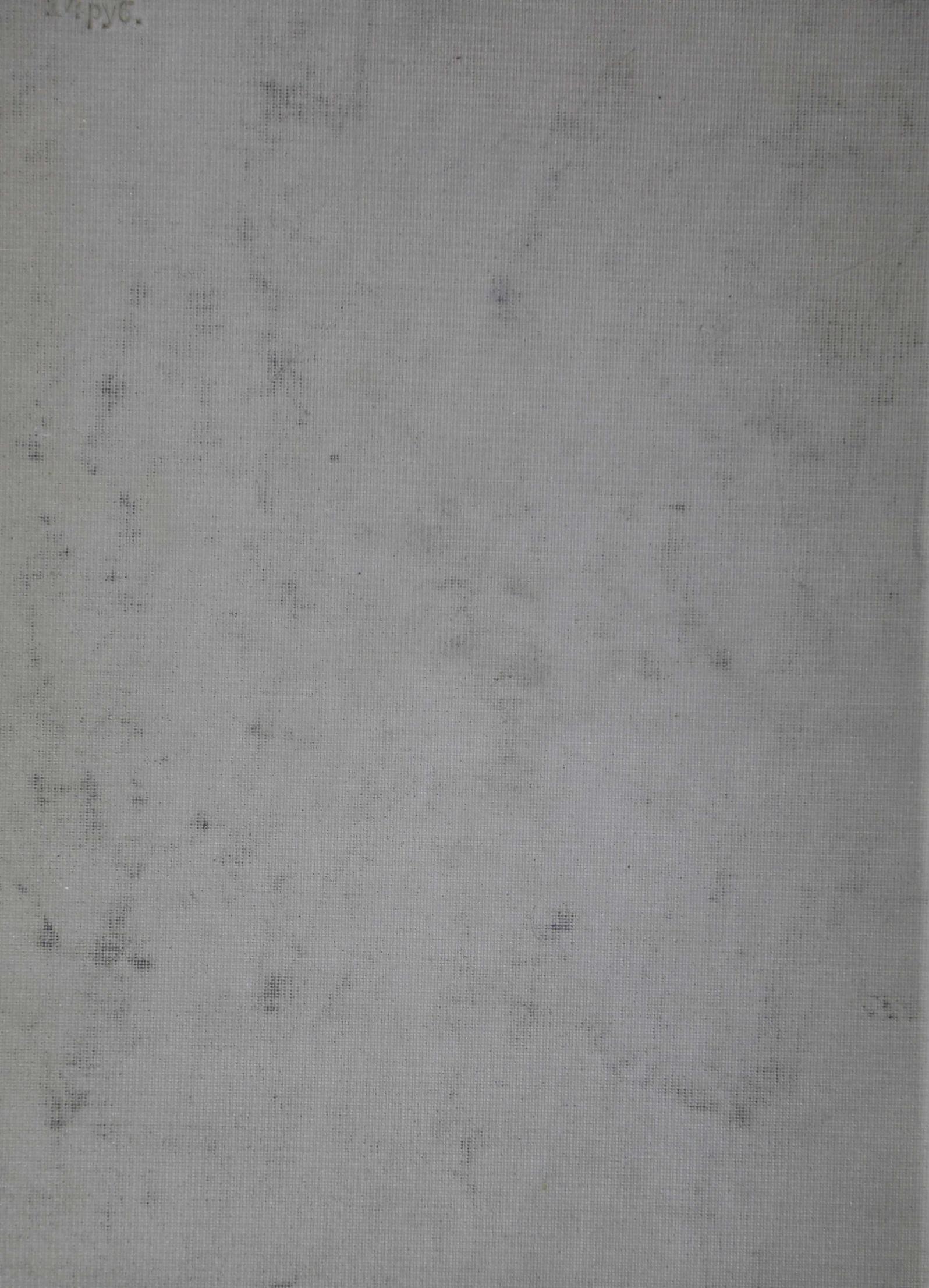
Сдано в набор 15/VIII 1936 г. Подписано к печати 5/VI 1938 г. Уполн. Главлита № Б-43722. Тираж 3 000 экз. Бумага 82×110— $\frac{1}{16}$.
Объем 10 $\frac{1}{2}$ п. л. Уч. авт. л. 15. „Искусство“ № 9570. Заказ № 275. Отпечатано в 21-й тип. ОГИЗа треста „Полиграфкнига“
им. *Ив. Федорова*. Ленинград, Звенигородская, 11.

Цена 10 р. 50 к. Переплет 3 р. 50 к.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
66	15 сверху	бюсты, и статуи	бюсты и статуи
104	7 »	вкорне	в корне
109	14 »	для вашей убедитель-	для вящей убедитель-
		ности	ности
111	8 »	(1719 г.)	(1791 г.)
122	18 снизу	(1799—1831)	(1779—1831)
141	17 сверху	Чесминском	Чесменском
145	6 »	проведенной	приведенной

С. Исаков—, Федот Шубин“



24 руб.