

75C1

Б-44

В. БЕЛЯВСКАЯ

**РОСПИСИ
РУССКОГО
КЛАССИЦИЗМА**



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИСКУССТВ

В. БЕЛЯВСКАЯ

**РОСПИСИ
РУССКОГО
КЛАССИЦИЗМА**

Под редакцией Г. Г. Гримма

Государственное издательство
«ИСКУССТВО»
Ленинград · 1940 · Москва

РЕЗЕРВНО

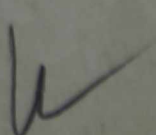
БИБЛИОТЕКА
Н М С 1331
Инв. №

БИБЛИ
Н М
Инв. №

Ответственный редактор Э. Л. Докторов
Технический редактор Э. Ю. Блейх
Художник П. П. Григорьянц
Выпускающий Н. С. Лавров
Корректор М. Н. Григорчук

Сдано в набор 2 августа 1940 г.
Подписано к печ. 4 ноября 1940 г.
„Искусство“ № 1190. Индекс 112
Заказ № 880. М 30476.
Бумага 62×94¹/₁₆. 15 печ. л. 14,25 у. а. л.
Тираж 3000 экз. Печ. знак. в 1 п. л. 35 000
Цена 10 р. 50 к. Пер. 2 р. 50 к.

Тип. имени Ивана Федорова. Ленинград, Звенигородская, 11





ОТ АВТОРА

Русская монументально-декоративная живопись XVIII—XIX веков до сих пор почти совсем выпала из поля зрения исследователей. В нашей искусствоведческой литературе почти нет работ, посвященных этой области искусства. Развернувшееся в нашей стране Советов грандиозное строительство привлекает внимание советских исследователей к вопросам теории и истории монументально-декоративной живописи.

Для советской декоративной живописи особенно важно освоение опыта прошлого не только для воссоздания определенного этапа развития, но прежде всего как материала для разрешения проблем синтеза декоративной росписи и архитектуры в нашей действительности.

Дворец Советов, метро, дома культуры, стадионы, такое сооружение, как канал Москва—Волга, совершенно по-новому разрешают вопрос о гармоническом сочетании архитектуры, скульптуры и живописи. Наши архитекторы и художники ищут новых путей в своем творчестве. Важную роль в этих исканиях играет освоение наследия прошлого; следует обратить серьезное внимание на изучение декоративных росписей прошлых веков и учесть опыт мастеров того времени.

Однако необследованность материала в этой области у нас настолько велика, что почти каждый памятник представляет собой загадку.

До нас дошло большое количество росписей XVIII и начала XIX веков. Правда, не меньшее число их, вероятно, и утрачено, а те, которые сохранились, все в большей или меньшей степени тронуты реставрацией. Тем не менее и дошедшие до нас росписи дают яркий материал для характеристики русской декоративной живописи того времени.

На протяжении XVIII и XIX веков создавались дворцы царей, особняки и усадьбы крупных феодалов, привлекавших лучшие художественные силы России и Запада для их постройки и украшения. Эти художественные сокровища знали лишь немногие избранные, — для широких масс они оставались закрытыми; они были до Октябрьской социалистической революции в большинстве случаев мало доступны и для исследователей и художников. Ввиду недоступности росписей для обследования не было и обобщающих работ, которые дали бы картину развития декоративной живописи в общей связи с развитием русской архитектуры в свете общекультурных исторических проблем. Мы имеем в работах дореволюционного периода, посвященных архитектурным памятникам, лишь беглые заметки по поводу декоративной живописи. Иногда в них встречаются весьма ценные отдельные

замечания, ссылки на архивный материал, имена авторов, но никакой широкой оценки деятельности мастеров-декораторов мы в них не найдем.

Революция открыла богатства декоративной живописи десяткам тысяч людей. Дворцы превратились в музеи, посещаемые экскурсантами со всех концов СССР, научные силы музеев приступили к изучению этого наследия прошлого: издаются новые путеводители, сделан ряд докладов исследовательского характера. Начата работа по паспортизации имеющих историко-художественное значение зданий; в Ленинграде эта работа ведется Управлением по делам искусств при Ленсовете. Все это дает большое количество новых имен и архивных данных в области декоративной живописи.

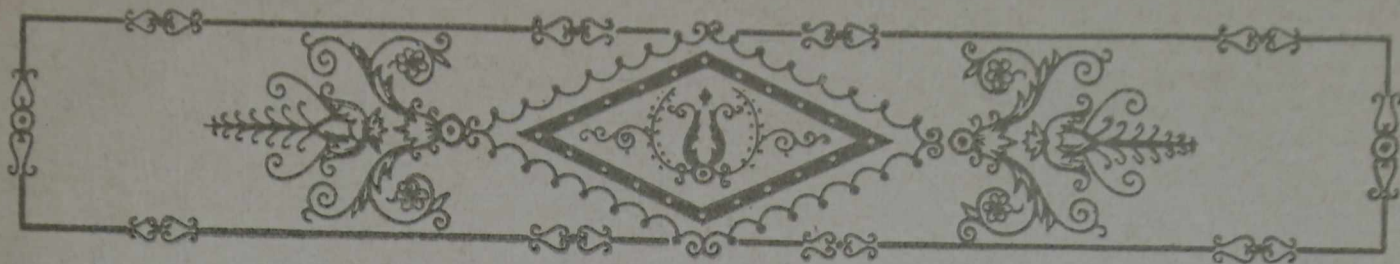
Советская наука, таким образом, и в этой области положила начало серьезному изучению культурного наследия прошлого. Но сделано пока еще недостаточно: не написаны обобщающие работы, нет монографий о наиболее крупных художниках-декораторах.¹ Особенно мало в этом отношении изучена первая половина XIX века.

Много неверных представлений существует до сих пор об этой области искусства и в нашей искусствоведческой литературе; так, художественная личность Джованни Батиста Скотти, одного из типичнейших представителей декоративной живописи в России на рубеже XVIII и XIX веков, оставалась до сих пор совсем невыясненной. Из этой конкретной индивидуальности сделали какое-то собирательное лицо, и его кисти приписывают все росписи, созданные в первой четверти XIX века. Это побудило автора, кроме разбора росписей самого Д. Б. Скотти, дать особый очерк о семействе художников Скотти, осветив работу каждого из них в отдельности. Совсем не выяснена была до настоящего времени и деятельность Феррари как художника-декоратора: известны были только его архитектурные работы. Архивные и иные материалы позволили автору дать о нем краткий очерк.

Ввиду полной необследованности наших росписей, имеющих в большом количестве в Ленинграде и его пригородах, в Москве и ее окрестностях, в значительном числе и в городах областей и республик и их районах, приходится пока ограничить круг разбираемых памятников. В данной работе мы остановимся лишь на росписях эпохи классицизма, находящихся в Ленинграде и его окрестностях, причем религиозная живопись нами не затрагивается. Указанная неизученность материала делает задачу, поставленную перед автором, особенно трудной и может хотя до некоторой степени послужить извинением тем недостаткам и упущениям, которые неизбежны при первой попытке наметить какие-то пути развития в совершенно новой, необследованной до сих пор области.

Эта книга должна быть рассматриваема как один из разделов общего труда по истории декоративно-монументальной живописи, анализируемой с точки зрения проблемы синтеза искусств. В основу ее легла диссертация, написанная в период аспирантуры в Академии Художеств, значительно расширенная, видоизмененная и дополненная новым материалом.

В заключение считаю своим долгом выразить благодарность А. С. Гушину, С. К. Исакову и Н. Н. Коваленской, оказавшим мне помощь своими ценными указаниями и советами.



ВВЕДЕНИЕ

„Сорок миллионов великороссов слишком великий народ, и у них было слишком своеобразное развитие, чтобы им можно было извне навязать какое-нибудь движение“.

Ф. Энгельс. Об общественных отношениях в России, „Фольксштаат“, 1875, № 36.

Проблема своеобразия русской монументально-декоративной живописи в XVIII и первой трети XIX века до сих пор не получила освещения в нашей искусствоведческой литературе. На декоративную живопись России этого времени в дореволюционное время принято было смотреть как на подражательное искусство, целиком выросшее на почве западно-европейской культуры. Этот ошибочный взгляд не изжит целиком и сейчас среди многих творческих работников и историков искусства. Между тем пора и в этой области искусства сделать переоценку ценностей и отказаться от этого неверного представления о нашей монументально-декоративной росписи истекших двух последних веков.

Не подлежит сомнению, что великие русские зодчие этой поры—Баженов, Старов, Казаков, Захаров, Воронихин, Росси—создали самобытный русский стиль архитектуры. Это одно может служить опровержением вышеприведенного мнения о подражательности русских декоративных росписей уже только потому, что в памятниках зодчества живопись и скульптура составляют с архитектурой одно целое, и признание самобытности русской архитектуры логически заставляет признать и своеобразие наших монументально-декоративных росписей.

Несмотря на то, что в создании русских монументально-декоративных росписей классицизма принимали участие крупные мастера, впитавшие в себя традиции западно-европейской живописной культуры, у нас в России эти традиции нашли особое преломление и вылились в оригинальный стиль, отразивший наши национальные черты, которому мы вправе дать название русского классицизма в росписях.

Первым ярким периодом в развитии наших монументально-декоративных росписей надо считать 1740—1760 годы. Это было время работы приглашенных в Россию известных иностранных живописцев—Валериани, Торелли и других.

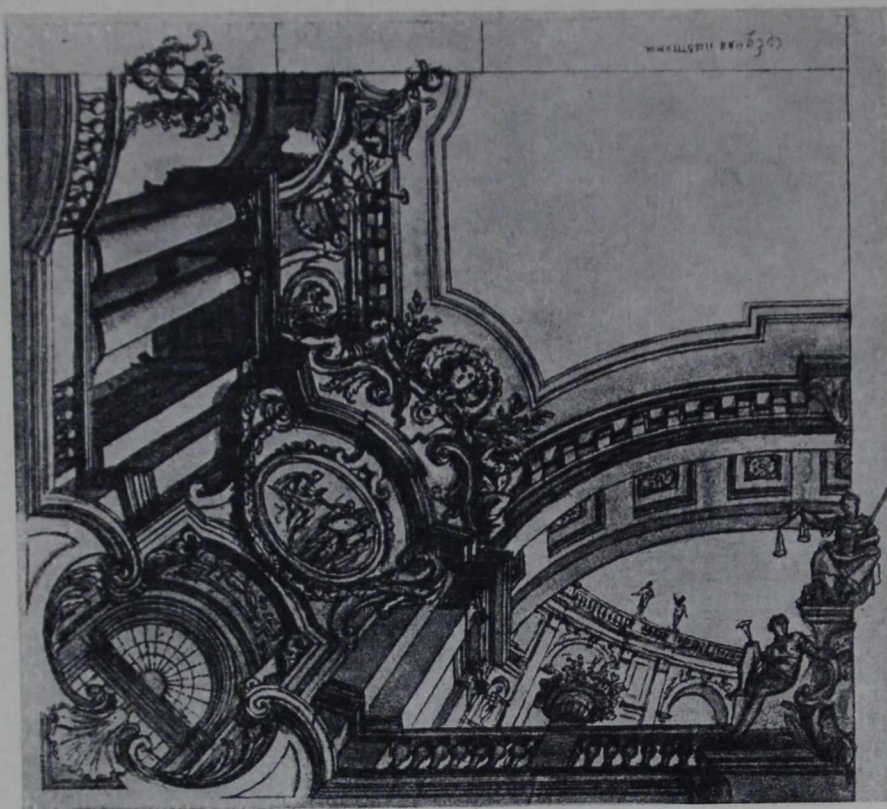


Рис. 1.
Д. Валериани. Рисунок для плафона зала Растрелли
в б. Строгановском особняке.

Исследователь, занимавшийся изучением России XVIII века, не может игнорировать огромное значение реформы Петра I, наложившей отпечаток на все это столетие. Во всех областях русской жизни был заметен большой шаг вперед. Однако эта реформа, двинувшая страну вперед, одновременно послужила к возвышению класса помещиков, и в течение XVIII века экономическое и политическое значение дворянства все возрастает. Ознакомившись с жизнью западной аристократии, оно организует и свою жизнь по западно-европейскому образцу. В связи с этим появляется потребность создать для себя и такую обстановку, которая отвечала бы новым требованиям: начинается усиленное строительство дворцов, царских резиденций и особняков знати. Вырастают Аничков, Зимний, Строгановский, Воронцовский дворцы

в Петербурге, создаются пригородные дворцы в Царском Селе, Петергофе, Стрельне, Ораниенбауме и другие. Великолепию убранства этих дворцов должна была служить декоративная живопись, и естественно, что она в XVIII веке являлась ведущей в этой области искусства наряду с портретом. Но если крупнейшие русские зодчие уже в середине XVIII века создали самобытные произведения искусства, если в портрете в это время можно проследить черты, связывающие его с народным творчеством, то в области декоративной живописи середины XVIII века преобладают западные влияния. Русские мастера еще проходили годы учения под руководством иностранцев, еще только подрастало молодое поколение, которое затем, овладев всеми достижениями западно-европейской техники, создаст в период развитого классицизма блестящие образцы национально-русского стиля монументально-декоративных росписей.

Для того, чтобы яснее представить картину развития росписей классицизма, необходимо хотя бы кратко охарактеризовать живопись предыдущей эпохи, т. е. середины XVIII века.

К 1750-м годам относится ряд работ талантливого художника-декоратора — итальянца Джузеппе Валериани,² приехавшего в Россию в 1742 году. Под его руководством работали, совершенствуясь в этом виде искусства, многие русские мастера, ставшие потом самостоятельными художниками. За время пребывания Валериани в России им исполнено значительное число плафонов.³

Разберем основы декоративного стиля Валериани. Декоративное обрамление его плафонов составляет в большинстве случаев написанная в перспективном сокращении архитектура, являющаяся как бы продолжением архитектуры зала. Она украшена всевозможными скульптурными изображениями в виде сидящих по выступам карнизов, стоящих у арок или на балюстрадах фигур. Гирлянды, вазы, картуши заполняют в большом количестве свободную от архитектурных форм поверхность.



Рис. 2.
Д. Валериани „Апофеоз героя“.
Рисунок для плафона зала Растрелли в б. Строгановском особняке.

Это большое нагромождение написанных очень рельефно декоративных элементов, их разнообразие, изгибающиеся причудливые контуры, переходящие одни в другие, создают беспокойное впечатление. Не только декоративное убранство, но и сама изображенная Валериани архитектура отличается большим разнообразием: мы имеем здесь арки или окна, в просветы которых видно небо, сдвоенные колонны, пилястры, выступающие карнизы с модульонами, балюстрады и т. д. (рис. 1).

Архитектура дается в перспективе, причем точка схода ее обычно берется в центре потолка. Над головой зрителя открывается небо, частично покрытое облаками, на которых восседают или возлежат мифологические божества. На плафоне Эрмитажа в г. Пушкине изображено собрание богов на Олимпе, в зале Растрелли в б. Строгановском особняке (1754)—возведение героя на Олимп (рис. 2), на одном из эскизов Эрмитажа—мчащиеся на колесницах боги и т. п.

Эти особенности плафонной живописи обусловлены характером архитектуры, где маскировалось конструктивное начало и декоративная сторона получала доминирующее значение. В этой архитектуре стена и перекрытие не должны замыкать пространства каждого помещения; наоборот, зеркала, большие окна, перспектива, открывающаяся на целую анфиладу комнат, иллюзорные изображения на потолках с раскрывающимся над головой посетителя небесным сводом, служили для того, чтобы уничтожить впечатление ограниченного пространства и дать иллюзию его беспредельности как вширь, так и вглубь.

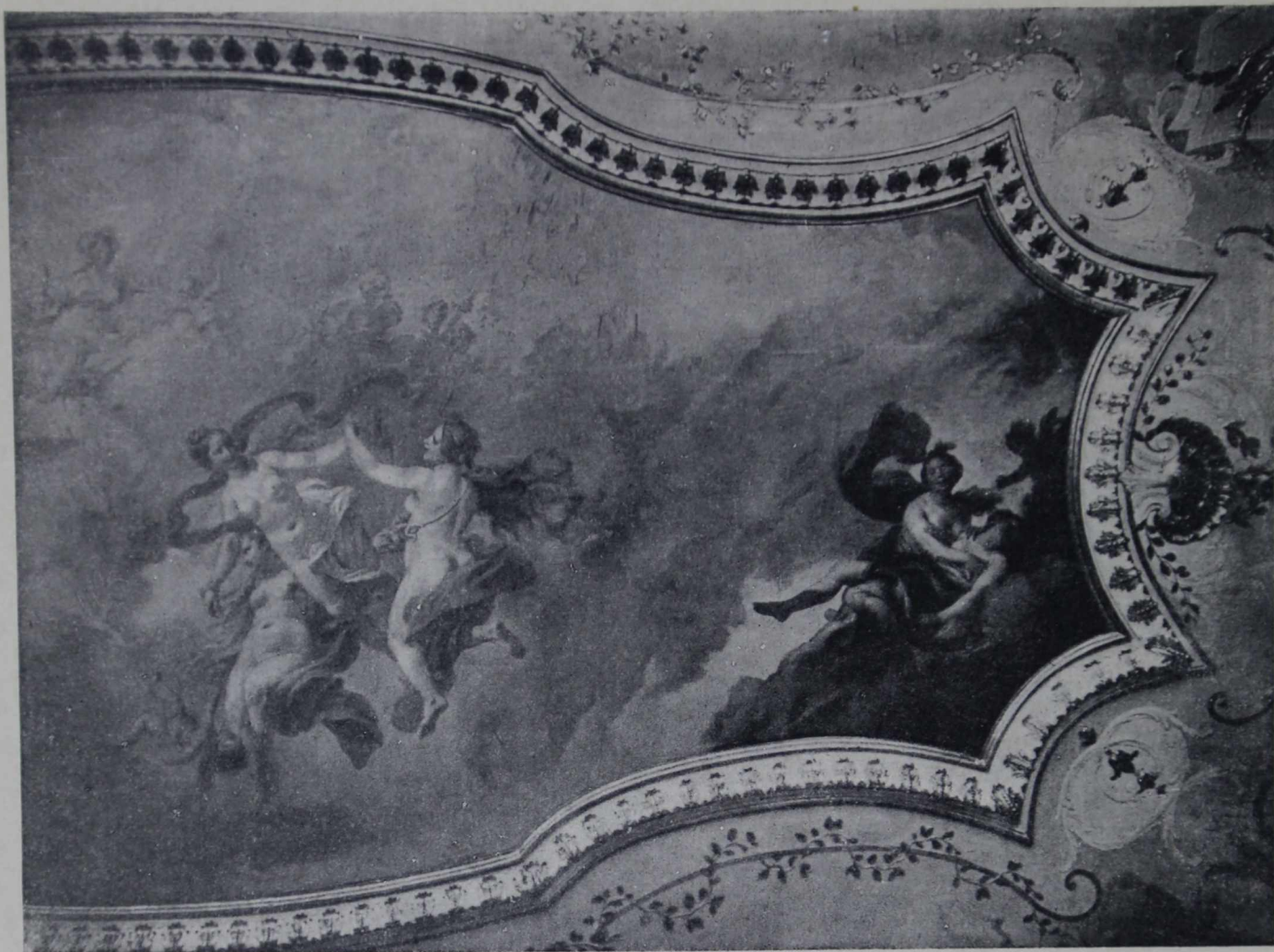


Рис. 3.
С. Торелли. „Венера и грации“. Часть росписи плафона зала Муз.
Китайский дворец. Ораниенбаум

При этом характере архитектуры такой же пространственно-перспективной являлась и живопись на стенах в тех немногих случаях, где она применялась. Это показывают рисунки Валериани.⁴ На одном из них на стене нарисована арка с колоннами, сквозь пролет которой виден пейзаж. Из зала к арке ведут написанные *à trompe oeil* ступени, по которым в зал спускаются две фигуры, изображенные с большой убедительностью, так что издали их можно принять за живых людей. На втором рисунке под аркой на одном варианте помещена статуя, за которой видны деревья парка, на другом—балюстрада, за ней группа музыкантов. Остальная часть стены разбита пилястрами и нишами, в которых помещены вазы.

Этот тип живописи в 60-х годах и начале 70-х XVIII века несколько меняется.

Одним из наиболее интересных, с нашей точки зрения, памятников этой поры является Китайский дворец в Ораниенбауме, созданный в 60-х годах. Живопись его потолков отличается от только что разобранных работ 50-х годов тем, что иллюзорная архитектура, обрамлявшая центральную часть потолка, написанная на холсте, исчезла: она заменилась штукатурным потолком или сводом, украшенным по большей части лепным белым или золоченым орнаментом, или подражающим ему живописным. Плафон отделен от остальной части потолка причудливой по форме рамой и воспринимается как сравнительно небольшой

просвет в небо, а иногда и просто как картина, вставленная в раму. Эти изменения объясняются намечающимся переходом в архитектуре от рококо к классицизму, в котором архитектурный принцип во внутренней отделке восторжествует, декоративная же сторона займет подчиненное положение. Это нововведение отвечало уже наметившемуся стремлению к большей рациональности и простоте архитектурных форм. Но эти новые черты являются еще только предвестниками будущих перемен, а пока во внутренней отделке помещений продолжают преобладать пространственно-перспективные росписи.

В эти годы в России работает один из видных представителей декоративного искусства Запада—Стефано Торелли,⁵ приехавший в Петербург в 1762 году. Как и Валериани, он был учителем многих русских художников.

В 1770 году им были написаны плафоны для Китайского дворца в Ораниенбауме, о которых Фальконе⁶ с восхищением писал Екатерине: „Два плафона, изготовленные им (Торелли—В. Б.) для Ораниенбаума, поистине увлекательны. Есть там три грации, коих колорит, густота краски, рисунок не уступают произведениям великих мастеров. Небеса имеют такой легкий и удачный оттенок чего-то неопределенного, что их можно сравнить лишь с настоящим небом“.⁷

Эти слова Фальконе, верно охарактеризовавшего плафоны Торелли, показывают, что мастера, работавшие и в конце 1760-х и в начале 1770-х годов, попрежнему стремились создать иллюзию беспредельного небесного пространства, достигая этого впечатления передачей освещения неба и облаков путем тончайших переходов одного оттенка тона в другой. На плафоне Торелли в зале Муз в Китайском дворце изображены Венера и грации, окруженные свитой мифологических божеств. Вся сцена разворачивается на фоне голубого неба с освещенными розоватым светом облаками (рис. 3).

Торелли написал не только плафон этого зала, но он украсил и его простенки росписью, изображающей муз. На паддугах им написаны мифологические сцены. Живопись дополняется золоченым, по преимуществу лепным, орнаментом. Весь зал задуман как одно целое, как по теме и орнаментации, так и по подбору красок, и все внутреннее убранство его соответствует назначению увеселительного дворца.

Конец 60-х и 70-е годы XVIII века—это период становления и закрепления классицизма в русской архитектуре. В этот период выдвигается ряд новых решений в области внутренней отделки помещений, которые будут соответствовать задачам, выдвигаемым архитектурой. Они вызовут изменения характера декоративной живописи. Выяснению причин и следствий этих изменений и дальнейшего развития наших монументально-декоративных росписей и посвящена эта работа.



Г Л А В А I

ОБСТАНОВКА И УСЛОВИЯ, В КОТОРЫХ СОЗДАВАЛИСЬ РУССКИЕ РОСПИСИ КЛАССИЦИЗМА

Социальные и идеологические предпосылки развития русского классицизма

Последние десятилетия XVIII века в России являются расцветом дворянской культуры, но в то же время начинает подготавливаться и кризис феодального государства, появляются новые элементы, которые противоречат всей системе крепостного хозяйства. Екатерининское общество чувствует колебание почвы под своими ногами, прежняя уверенность уже утрачена навсегда.

Социально-экономическое развитие России в конце XVIII и начале XIX века, подрывавшее основы крепостнического хозяйства, заставляло русское дворянство искать выхода из создавшегося положения. В среде крупных помещиков пользуются популярностью передовые идеи как в области сельского хозяйства, так и в области политики, философии, литературы, изобразительного искусства.

Классицизм в искусстве второй половины XVIII века на Западе был детищем просветительской философии, отражением в искусстве классовой борьбы дворянства и буржуазии. Но как и в философии, так и в литературе он проводился в жизнь у нас не буржуазией, а дворянством, приспособлялся к условиям жизни страны. Однако нужно помнить, что само русское дворянство к концу XVIII и началу XIX века значительно обуржуазилось и было уже не тем, как раньше. Это сделало возможным проникновение к нам западных теорий.

В большом количестве проникали к нам с Запада и новые художественные течения. Известно много фактов, говорящих о достаточном знакомстве столичных дворянских кругов и художественной общественности с новейшими произведениями искусства и теоретическими сочинениями Запада.⁸ Об этом говорят и поездки за границу пенсионеров Академии Художеств, и приглашение западных мастеров в Россию для практической работы и преподавания, и заказы на картины, даваемые иностранным мастерам, и наличие в библиотеках богатых помещиков лучших новейших изданий по вопросам искусства и коллекций эстампов, среди которых были особенно распространены гравюры Пиранези.

В русских журналах и теоретических сочинениях постоянно печатались переводы западноевропейских изданий, посвященных искусству. Так, скульптор Архип Матвеевич Иванов

в изданной им в 1789 году в Петербурге работе „Понятие о совершенном живописце“ дает два перевода: один с итальянского, другой с французского сочинения XVII и начала XVIII века, а в предисловии цитирует места из французской Энциклопедии.⁹

П. П. Чекалевский в своей работе „Рассуждение о свободных художествах“,¹⁰ ссылаясь на Винкельмана, приводит места из его сочинений, например, описание Аполлона Бельведерского, Лаокоона, и разделяет искусство Греции также по стилям согласно выработанной Винкельманом схеме.

А. Писарев¹¹ в предисловии к своей работе „Начертание художеств“ (1808) указывает на те сочинения, которые были им использованы при работе над своей книгой; среди них он называет статьи французской Энциклопедии и сочинения „известного“ Винкельмана. В списке рекомендуемых им для чтения книг по вопросам искусства особенно выделены сочинения Рафаэля Менгса. В конце книги им приводятся цитаты из сочинений крупных западных теоретиков искусства, художников, скульпторов,—Винкельмана, Менгса, Миличия (Милиция), Лессинга, Фальконе, Дидро и других. Особенною популярностью, однако, пользовались у нас в академических кругах два первых имени.

Основная идея Винкельмана о недостижимом совершенстве античных образцов, которым должны подражать все современные мастера, если они хотят достичь чего-нибудь значительного, была аксиомой как для художников академической школы, так и для русского дворянского общества. Этот отвлеченный идеал, уводивший от наблюдения над окружающей действительностью в область искания образцов красоты в далеких эпохах прошлого, проповедь стоицизма, требования сохранения невозмутимого спокойствия во всех жизненных бурях были очень удобной теорией, посредством которой правительство могло воздействовать на общество в желательном для дворянско-феодальной монархии направлении. Академия должна была проводить посредством искусства эти идеи в жизнь. Идеи Винкельмана в той или иной редакции проводились и во всех русских теоретических сочинениях того времени. Так, Чекалевский указывает, что греческие статуи „суть и всегда будут правилом точности, приятности и величества, будучи самые совершеннейшие представления тела человеческого“.¹² Но это, конечно, еще не говорит о том, что русская художественная среда во всех случаях усваивала западные идеи в желательном для правительства направлении.

Помимо общих идеологических предпосылок, огромное влияние на создание русского классицизма оказало своеобразие нашей художественной среды и обстановки работы, в которой протекала деятельность художников-декораторов в царской России того времени. Эти условия главным образом и содействовали образованию самобытного стиля русского классицизма. Какова была та художественная среда, в которой жили и творили мастера монументально-декоративных росписей конца XVIII и начала XIX века, как комплектовались кадры этих мастеров, в какой обстановке приходилось работать художнику-декоратору и отличались ли эти условия от тех, в которых протекала деятельность их западных собратьев,— вот тот круг вопросов, которые нужно осветить в первую очередь, так как они дают нам ключ к пониманию самобытного характера русского классицизма в росписях.

Социальные условия в России и создавшаяся на этой почве художественная среда в конце XVIII и первой трети XIX века значительно отличались от западных. Материальные средства, которыми обладали крупное русское дворянство и царская семья, были огромны. На западе в это время мало кто мог в этом отношении соперничать с ними. На строительство дворцов и особняков щедро отпускались большие суммы. Это открывало широкую дорогу архитекторам и художникам-декораторам для реализации их художественных замыслов. Во Франции же и Италии этой поры, с которыми у нас были наиболее прочные художественные связи, материальные возможности были более ограничены. Там строили мало новых дворцов и особняков, а чаще переделывали старые, сохранившиеся от предыдущей эпохи. Грандиозные же проекты молодых архитекторов за неимением средств оставались нередко неосуществленными.

Художественная среда Италии и Франции, особенно после революции, сильно отличалась от русской. Хотя и там было достаточно предубеждений против карьеры художника, но все же деятели искусства в этих странах поднимались выше и скорей по служебной лестнице. Так, известный итальянский художник-декоратор Аппиани, сын врача, носил титул первого художника императора в Италии. До этого он занимал должность комиссара искусства.¹³

В России художникам-декораторам приходилось значительно труднее, особенно тем из них, которые не были непосредственно связаны с Академией Художеств. Так, художники-декораторы Щербаков и Пьетро Скотти, несмотря на свою многолетнюю деятельность и на поручаемые им серьезные работы, не поднялись по служебной лестнице выше титулярного советника. Несмотря на всю свою известность, Д. Б. Скотти только сорока четырех лет был зачислен художником при Кабинете, причем получением этого звания он, повидимому, весьма гордился.

Об отношении русского дворянства к профессии художника говорит граф Ф. П. Толстой в своих записках: „Родные, особенно люди зрелого возраста, были вооружены против меня за то, что я избрал для моего служения отечеству неблагородную дорогу художника, в чем меня вообще многие из лиц знатных фамилий обвиняли, утверждая, что этим поступком бесчещу свою фамилию“.¹⁴

Во Франции и Италии крепко держались художественные традиции и навыки среди мастеров: там хорошо помнили, что Рафаэль и Микельанджело обессмертили себя своей кистью, что лучшие свои произведения они создали в монументально-декоративной живописи и что современные мастера должны быть продолжателями их традиций. Ничего этого не было в России: старые традиции монументальной церковной живописи были утрачены и не отвечали требованиям времени, новая школа декоративной живописи еще только начинала складываться. Не были еще разработаны и установлены определенные навыки и приемы, которые могли бы передаваться из поколения в поколение.

Наши кадры художников-декораторов того времени можно разделить на следующие четыре, разных во многих отношениях, группы, социально не связанные с дворянством. К первой можно причислить художников-иностранцев, представителей западной трудовой интеллигенции, приезжавших в Россию искать заработка и нередко остававшихся на своей новой родине до конца своей жизни. Таковы Валериани, Торелли, Карло Скотти, Феррари, Гонзаго и другие. Во вторую можно отнести их детей, почти не знавших своей старой родины, обрусевших, получивших образование в России и всю свою деятельность посвятивших служению новой родине; их деятельность падает главным образом на первую половину XIX века. Третью группу составляют художники, родившиеся в России, вышедшие из разночинной городской среды: ремесленников, дворцовых служащих, солдат, низшего духовенства и т. п. Таково происхождение художников Бельских, повидимому, Ф. Данилова и Ф. А. Щербакова. Семен Федорович Щедрин, первый русский профессор по пейзажу, — сын солдата, Иван Урванов, воспитанник Академии Художеств, двадцать пять лет занимавшийся педагогической деятельностью в области искусства и написавший свое „Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода“, — сын дворцового лакея.

Стоит просмотреть списки учеников Академии Художеств, чтобы убедиться, что таково было происхождение многих русских художников. Большинство живописцев-декораторов не имело даже возможности окончить Академию, им пришлось пройти тяжелый путь от подмастерья до самостоятельного мастера при гофинтендантской конторе, как, например, Алексею и Ивану Бельским, Федору Данилову.¹⁵

Наконец, четвертую группу образуют крепостные художники, творческий и жизненный путь которых был еще более труден. Имена лишь немногих из них дошли до нас, а их было не мало, и среди этих художников были очень даровитые люди. Нам известно, что в Архангельском, под Москвой, росписи делали крепостные,¹⁶ что в Останкине, помимо мастеров-иностранцев, работали крепостные живописцы¹⁷ и т. д. Нельзя забывать и Ступинскую школу крепостных живописцев. Крепостные живописцы в столице работали мало, их творчество лучше представлено в подмосковных усадьбах и в провинции.

Если присматриваться к тем или иным моментам в высказываниях и творчестве наших художников, можно подметить, что их воззрения и вкусы далеко не всегда совпадали с дворянскими. В западные теории они часто вносили свои коррективы.

Среди членов „Вольного общества любителей словесности, наук и художеств“, — одного из наиболее либеральных научных объединений Петербурга начала XIX века, отражавшего, в основном, идеи начинающей зарождающейся разночинной демократической интеллигенции, были и люди, имевшие отношение к изобразительному искусству. По инициативе художников, членов Вольного общества — Ф. Ф. Репнина, Андрея Иванова и А. Х. Востокова — в апреле

1802 года обсуждался вопрос об организации специального общества художников, которое было бы связано с Обществом словесности. Проект этот осуществлен не был,¹⁸ но уже одна возможность постановки этого вопроса и его обсуждение говорят о том, что в среде художников были лица, близкие по идеям Вольному обществу, и это были не единицы, если можно было говорить о создании особого общества.

Можно привести не мало примеров, показывающих, насколько расходились воззрения художников с идеологией господствующего класса в России, который им приходилось обслуживать. Не во всех случаях художники были верны и принципам западных теоретиков в области искусства, получивших у нас признание. Так, И. Урванов, несмотря на преклонение перед взглядами Винкельмана, в ряде случаев старается отойти от идеалистического искусства, проповедуемого немецким теоретиком, в сторону реализма, более отвечавшего мирозерцанию той среды, из которой выходили русские художники. Например, мы читаем, что „можно еще многое заимствовать от простых действий человеческих, которые суть натуральнее, ибо в них ничего выученного не бывает“,¹⁹ и что „рисование с подлинников не снабждает такими живыми понятиями, каковые получают от рисования с натуры“.²⁰

Это высказывалось тогда, когда положение Винкельмана, что изучение природы является более длинным и трудным путем к познанию совершеннейшей красоты, чем изучение античных статуй,²¹ имело значение бесспорной аксиомы для всех художников академической школы. Следующее замечание И. Урванова показалось бы ортодоксальным сторонникам классицизма в живописи, если в него вдуматься, еретическим: „но еще чаще и более достойные примечания позитур можно видеть в мыльнях, где вдруг представляется живая картина, наполненная многими разными телодвижениями, самую натуру производимыми, и таковыми иногда, каковые даже искусному художнику редко на мысль прийти могут“.²²

Реализм мышления русского художника, правда, носивший еще малоосознанный характер, вводил его в сторону от отвлеченного идеала немецкого теоретика.

Большое значение для развития самобытного стиля русских мастеров имело то обстоятельство, что почти до конца третьего десятилетия XIX века указания, даваемые заказчиками художникам-декораторам, отличались очень общим характером. Главная роль руководства ими принадлежала архитектору, а заказчиками указывались, и то далеко не всегда, тема, цвет окраски стен или фонов панно, изредка дополнялись отдельные детали. Иное мы имеем на Западе. Так, в Италии даже такой знаменитый живописец, как Аппиани, для работ в Миланском королевском дворце получал от поэта Джузеппе Парини не только подробные инструкции по поводу сюжета каждой фрески, но и указания, какими должны быть позы и жесты изображаемых им фигур, какие краски ему следовало применить и т. п.²³ Этот пример не единственный. Также были даны подробные инструкции и для росписей во дворце Бельджиойозо, в театре „Скала“ и других.

Предоставление художнику-декоратору большей свободы в создании самого образа, отсутствие во многих случаях старых художественных традиций и приводило к тому, что русские художники-декораторы вносили свое понимание изображаемого, новые варианты и комбинации форм и красочных сочетаний. Все эти элементы скрещивались, и на этой почве создавался новый своеобразный стиль. В области архитектуры эти элементы обусловили на долгие годы сохранение даже в официальном строительстве подлинного величия, мощи и в то же время простоты и строгости, какими проникнута архитектура русского классицизма. А это, в свою очередь, имело решающее значение для декоративной живописи.

Благодаря всем перечисленным условиям и возникли те отличия, которые привели к созданию в России самостоятельной системы декоративных росписей. В главе V на разборе конкретного материала будет показано, в чем выразилось отличие наших росписей от иностранных образцов.

Организация работы и условия труда художников-декораторов эпохи классицизма

Самая существенная особенность работы художника-декоратора, отличающая характер его творчества от творчества художника-станковиста, — это строгая согласованность его работ с ведущим строителем здания архитектором. Художник-декоратор должен в своей росписи содействовать выражению той основной идеи, которую вложил зодчий в свое твор-

чество. Поэтому нельзя обойти молчанием то большое влияние, которое оказали на развитие наших декоративных росписей крупнейшие русские зодчие, как Кваренги, Воронихин, Росси. Эти мастера, руководя всем строительством возводимых ими зданий, являлись вдохновителями художников декоративных росписей; живописцы выполняли свои работы по идеям, иногда даже по эскизам архитектора, причем предполагавшаяся первоначально живопись, с одобрения строящего архитектора, нередко изменялась художником в процессе самой работы.

О непосредственном руководстве зодчим работой художника свидетельствуют все договоры. Так, в своей смете на живопись в Таврическом дворце в 1819 году Д. Б. Скотти²⁴ пишет: „Счет на живопись в трех залах императорского Таврического дворца, сделанную по идеям и по распоряжению господина полковника и архитектора его императорского величества де Росси“.²⁵ Интересен пример с рисунком архитектора Воронихина для росписи верхнего этажа вестибюля Павловского дворца. На основе этого рисунка художник-декоратор, выполнявший роспись, сделал другой эскиз с некоторыми изменениями. Но Воронихин этих изменений, повидимому, не одобрил, и роспись была сделана ближе к его первоначальному рисунку.²⁶

Сущность взаимной договоренности архитектора и художника-декоратора видна из переписки Д. Б. Скотти с архитектором Стасовым по поводу живописных работ в Екатерининском дворце в г. Пушкине. Художник пишет: „Я имею честь прислать Вам рисунок, который вы назначили для середины плафона и для разделенного по частям фриза, как требует того расположение плафона и его части. Двенадцать сюжетов будут история Амура и Психеи, которые я имею от Джулио Романо по поэме Данте Аллигьери“.²⁷

Из приведенных строк Скотти видно, что договоренность его со Стасовым касалась распределения живописи по потолку, тема же отдельных частей, характер ее изображения предоставлялись художнику. Для характеристики взаимоотношений архитектора и художника-декоратора следует еще отметить, что зодчий давал отзыв о том или ином мастере, от него зависело его приглашение на работу и часто даже продолжение контракта с гофинтендантской конторой.²⁸ Художники иностранцы обычно выписывались по рекомендации архитектора и назначались в его распоряжение. Так, мы знаем, что Феррари и Иосиф Скотти были выписаны из Италии через Кваренги.²⁹ Контракты заключались еще на родине художника при двух поручителях.

Контракт, как видно на примере Карла Скотти, возобновлялся через каждые три года. Основанием для продолжения контракта служила положительная характеристика, которую давал о нем архитектор, под руководством которого Скотти работал.³⁰

Архитектор подбирал для своей работы не только отдельных исполнителей, но часто составлял целую группу мастеров из живописцев, скульпторов, лепщиков, резчиков по дереву и т. п., с которыми переходил от одной работы к другой. Так, Луиджи Руска очень часто работал со своими соотечественниками, обычно одними и теми же лицами. Но не всегда исполнялось желание архитектора о выборе того или иного художника. Иногда цена, которую требовал живописец, казалась дорогой, и гофинтендантская контора предлагала архитектору пригласить другого мастера. Для сдачи работ нередко назначались торги, и вообще художники часто торговались со строительной комиссией или заказчиками по поводу цены на работу.³¹ Так, в 1830 году Академия Художеств посылает комиссию для оценки работ художника Скотти в доме Энгельгардта, так как заказчик отказался вознаградить мастера за „лишние расходы“. Комиссия вынесла решение в пользу Скотти, отметив, что „живопись произведена с роскошью и богатством по желанию г. Энгельгардта и требованиям архитектора“.³²

Эскизы росписей представлялись на утверждение не только архитектору. В тех случаях, когда работы велись гофинтендантской конторой, эскизы подлежали утверждению министра двора, а часто и лиц царской семьи, которые вносили в них свои коррективы.

Темы для исторических панно, начиная с конца 20-х годов, указывались довольно точно. В 30-х годах, хотя и не часто, мы находим указания не только что писать, но и как изображать. Так, например, когда архитектор Монферран предлагал для Тронного зала Петра I в Зимнем дворце сделать две картины: битву под Полтавой и основание Петербурга, то ему вместо последней приказано было писать битву при Лесне; кроме

того, рекомендовались для образца картины Казанова в Эрмитаже и указывалось, что зал должен быть расписан „с украшением из лучшего золота“. ³³

Изменялись подчас и детали. Так, о проекте Скотти для росписи потолка комнаты № 2 в том же Зимнем дворце была получена следующая резолюция: „Одобрено, но без птиц“. ³⁴

Однако все эти указания были все же довольно редки и только в конце 20-х годов начинают касаться содержания изображения. До этих пор они ограничиваются большей частью заменой отдельных деталей, выбором окраски или стремлением „обогатить роспись“.

Ответственный за всю работу художник определял цену работы, подписывался под договором, нанимал помощников, которым поручалось по составленным им эскизам выполнять росписи, ³⁵ а сам исполнял наиболее ответственные участки работы.

Лишь при таких условиях художники могли расписывать большое количество зданий в столь короткие сроки. Поэтому и недочеты в живописи часто могут быть отнесены за счет помогавших мастерам менее квалифицированных живописцев. В некоторых случаях, впрочем, в договоре оговаривалась собственноручная работа основного мастера. Так, в контракте Д. Б. Скотти на роспись Колонного зала Горного института сказано: „Согласно представляемым мною рисункам или эскизам по данной программе изобразить на потолке в аллегорическом виде три главных сюжета собственными руками“. ³⁶ Даже в самом начале своей деятельности в Таврическом дворце в 1803 году Д. Б. Скотти уже имеет в своем распоряжении помощников. В 1827—1828 году для росписи в семи комнатах Марии Федоровны и на лестнице в Зимнем дворце он приглашает двадцать пять художников: вся работа, за исключением лестницы, была выполнена ими приблизительно за семь месяцев. ³⁷

Небезынтересно привести несколько цифр, говорящих об оплате отдельных видов росписи. Так, в 1819 году за бордюр на потолке Екатерининского зала Таврического дворца в 208 аршин длины и 3 аршина ширины было заплачено 3800 рублей. Два мифологических панно, сделанные под лепку на стенах в ротонде, величиной в 12 аршин длины и 4 аршина вышины, стоили 1400 рублей каждое. Фигура Славы над печью оценивалась в 75 рублей, канделябр в росписи церкви того же дворца — 25 рублей. ³⁸ Художники Кабинета, пользовавшиеся известностью, получали жалованье в размере 2600 рублей в год (Иосиф и Карл Скотти) и 3000 рублей — Д. Б. Скотти с 1823 года. Пьетро, будучи учеником Карла Скотти, получал 300 рублей в год. Приглашенным мастерам обычно оплачивались проездные с родины до места работы, выдавались деньги и на обратный путь. В договорах часто оговаривалась оплата на экипаж при работах в пригороде, квартира, иногда и питание. ³⁹

Из сумм, получаемых художниками по своим договорам, оплачивались наемные живописцы, маляры, закупались инструменты и материалы. Если художник не был штатным работником Кабинета, то в общую сумму договора включалось и вознаграждение за его труд. Обычно оно было сравнительно невелико.

Практика работы с наемными мастерами обуславливает также существенное отличие между работами художников-декораторов и художников-станковистов. Эта черта очень затрудняет изучение особенностей манеры письма каждого ответственного мастера (не говоря уже о бесконечных позднейших реставрациях, которым подвергались их работы). Приходится тщательно изучать рисунки мастеров и таким образом определять их руку и проверять по архивам все данные, в которых указывается, как исполнялась та или иная роспись.

Архивные документы дают богатый материал, подтверждающий факт коллективной работы художников над росписями. Среди живописцев-декораторов были различные специалисты в разных жанрах и технике письма. Например, Виги и Антонелли обычно исполняли отдельные фигуры, которые писались маслом по искусственному мрамору (б. Михайловский дворец, Зимний дворец). Эти же художники делали иногда и целые фриз (фриз Виги в голубой приемной Марии Федоровны в Екатерининском дворце в г. Пушкине и др.). Тот же Виги нередко писал фигуры в гротесках, а орнаментальную часть исполнял иной мастер (Михайловский замок).

Медичи и Пьетро Скотти даже договоры заключали коллективно. В росписи комнат б. Михайловского дворца, кроме подписавших договор на эту работу Медичи и Пьетро Скотти, принимали участие и другие известные мастера, например, Виги и Ф. Брюлло. (Письмо Ф. Брюлло к своим братьям Карлу и Александру Брюлловым).

Джованни Батиста Скотти поручал также исполнение отдельных панно различным мастерам. Гирлянды цветов обычно писались художниками Дадоновыми, считавшимися в первой трети XIX века лучшими специалистами в этой области.

Бывали случаи, когда ответственный за живописную работу мастер не руководил непосредственно всей работой, а поручал менее важные ее участки наблюдению своего помощника.

Исходя из профессиональных особенностей работы, многие вещи рассматривались также различно, когда они относились к художнику-станковисту или художнику-декоратору. В кругу последних не считалось, например, недопустимым, если художник буквально повторял свои композиции в разных работах, не было предосудительным использовать чужие рисунки и композиции для росписи. Так, Д. Б. Скотти в письме к Стасову говорит, что двенадцать сюжетов для росписи одной из комнат в Екатерининском дворце будут взяты из истории Амура и Психеи, которую он заимствует у Д. Романо.⁴⁰ Отдельные композиции работ Д. Б. Скотти в Карельском кабинете Екатерининского дворца в г. Пушкине (например, Юпитер и Ганимед) очень близки к панно в комнатах б. Михайловского дворца, а между тем в росписях последних Д. Б. Скотти не принимал участия. Возможно, что одни и те же эскизы использовались различными художниками.

Из вышеизложенного видно, что, во-первых, авторство того или другого мастера в отношении отдельных панно установить очень трудно, во-вторых, и сами художники, работая коллективно, по идеям ведущего архитектора, не считали особо важным определять, что именно в этом коллективном труде сделано каждым из них. Поэтому столь редки подписи мастеров.

В общем же самый метод работы и условия, в которых она производилась, заставляли архитектора, ведущего строительство художника, ответственного за выполнение росписи и его помощников работать в тесном контакте, дополняя друг друга; в этом отличие их работ от условий труда станковистов.

Остается еще сказать несколько слов о технике, в какой исполнялись декоративные росписи классицизма. Можно отметить несколько способов их исполнения.

1) Роспись клеевой краской по штукатурке (например, потолки работы Д. Б. Скотти в Горном институте, в зале б. особняка Нарышкиных, на стенах ротонды Таврического дворца и др.). Настоящая фреска встречается крайне редко. Ее можно найти в некоторых работах Гонзаго, например, на стене библиотеки дворца в Павловске; писал фрески и Карл Скотти в Зимнем дворце в 1797 году.⁴¹

2) Роспись клеевой краской на холсте в виде отдельных панно. Так была сделана живопись большинства комнат Таврического и Стрельнинского дворцов, Карельский кабинет Марии Федоровны в Екатерининском дворце и многие другие.⁴² Нередко отдельные фигуры писались на холсте или коленкоре, вырезывались и наклеивались на потолок (музы на потолке в комнате № 50 в Таврическом дворце,⁴³ букеты цветов в ванной комнате в Екатерининском дворце в г. Пушкине).⁴⁴

3) Роспись на холсте маслом в виде вставных плафонов; применялась главным образом в XVIII веке⁴⁵ (работы Карла Скотти в 1797 году в Зимнем дворце, Меттенлейтера в Михайловском замке и др.).

4) Роспись маслом по искусственному мрамору (кабинет Марии Федоровны в Елагинском дворце, кабинет Александра I в Екатерининском дворце, работы Д. Б. Скотти в Зимнем дворце на половине Марии Федоровны и др.).⁴⁶

5) Роспись на бумажных обоях клеевой краской (стены камердинерской на половине Александра I в Екатерининском дворце и др.).

Часто многие из этих способов применялись совместно (потолки б. Михайловского дворца и др.). Это комбинирование нескольких видов техники встречалось в конце XVIII века и затем вновь после перерыва с середины 20-х годов XIX века.

Наметив основные положения, характеризующие декоративную живопись 1760—1770-х годов, и общие условия, в которых создавались росписи классицизма, перейдем теперь к рассмотрению главных этапов в развитии декоративной живописи в России в период классицизма. Мы разделим наш обзор на три части по хронологическому признаку, посвящая каждому этапу отдельную главу.



Г Л А В А II

ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ ДВУХ ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XVIII ВЕКА

Для архитектуры классицизма двух последних десятилетий XVIII века в России характерны ясные, построенные на симметрии планы, большая доля самостоятельности каждой части в общем ансамбле. Ордер положен в основу архитектуры здания, колонна стала основным элементом композиции. Как всему зданию, так и отдельным формам присущи пластичность и пространственность.

Исходя из этих основных особенностей архитектуры, зодчие создают свою систему декоративной обработки стен и перекрытий внутри помещений. Под непосредственным руководством ведущих зодчих были написаны лучшие образцы плафонной и стенной живописи этого периода. Созданием новой системы декоративного убранства конца XVIII века в России мы обязаны, поэтому, в первую очередь виднейшим архитекторам того времени — Камерону, Кваренги, Старову и другим.

Плафоны и их развитие. Роль живописи в украшении стен

Мы уже отмечали⁴⁷ появление новых элементов в плафонной живописи в связи с зарождением в архитектуре нового стиля. Живопись перестает занимать всю поверхность потолка, а помещается лишь в его центре в виде картины, вставленной в раму, нередко изображающую просвет в небо, остальная часть потолка заполняется обычно лепной орнаментацией, реже живописью. Этого типа решения при обработке перекрытий, характерные для конца XVIII века, сохраняются отчасти и в первом десятилетии XIX века.

В связи с общим стремлением архитектуры классицизма к более строгим, геометрически четким формам, обрамления плафонов получают более простые, четкие контуры, большей частью прямоугольные, реже круглые или эллиптические (ср. плафоны Мраморной столовой, Белого зала Гатчинского дворца, плафоны в ряде зал Михайловского замка и в Павловском дворце). Среди архитекторов Кваренги как строгий классик в этом отношении избирает более радикальный путь: он подчиняет форму и размер плафона общей конструкции перекрытия. Плафон теряет свое доминирующее значение и служит лишь заполнением плоскостей, образуемых пересекающимися тягами, часто рельефными, имитирующими балки перекрытия.⁴⁸ Проект Кваренги для Георгиевского зала Зимнего дворца середины 90-х годов является характерным примером этого типа обработки перекрытий в парадных залах.⁴⁹

Плафоны писались обычно маслом на холсте. Иногда они заказывались за границей крупным иностранным мастерам для определенного помещения; в других случаях ранее купленные и уже украшавшие какие-нибудь дворцовые помещения плафоны переносились на новые места, или, наконец, они исполнялись мастерами, работавшими в России. Так, романист и драматург Коцебу в своем описании Михайловского замка, составленном в 1801 году,⁵⁰ указывает что плафон для Мальтийского зала был заказан в Риме. В парадной спальне замка на потолке была помещена, очевидно, перенесенная из какого-то другого дворца, работа Валериани; в одной из комнат на половине Павла в качестве плафона была использована картина Тьеполо „Пир Клеопатры“, сделанная мастером около 1750 года.

Из петербургских художников в 1780-х годах плафоны пишут: Иван Бельский,⁵¹ Федор Данилов, а также приехавшие в этом десятилетии в Россию Яков Меттенлейтер и Карл Скотти. С середины 90-х годов к ним присоединяется Дуайен⁵² и в последние годы XVIII века — А. Виги, специально приглашенный для живописных работ в Михайловском замке. Пишут плафоны и второстепенные живописцы.

Темы плафонов остались те же, как и в середине XVIII века. Попрежнему аллегорические и мифологические фигуры заполняют полотна художников. Работы Виги являются типичными для плафонной живописи конца XVIII века. Коцебу так описывает его плафон „Собрание богов Олимпа“ в овальной гостиной Михайловского замка: „Юпитер словно плывет в море света, и все вместе указывает на замечательный талант“. ⁵³ Этот плафон в натуре не сохранился; подготовительным эскизом к нему можно, с достаточной степенью достоверности, считать рисунок из хранящегося в собрании Государственного Эрмитажа альбома работ Виги (рис. 4). На нем изображен Юпитер, сидящий среди облаков. Ганимед подносит ему чашу нектара; недалеко от отца богов видны две фигуры богинь.⁵⁴

Возможно, что среди рисунков этого альбома имеются и другие, предназначенные для плафонов того же Михайловского замка. Таков, например, набросок „Аполлон и Музы“, ⁵⁵ близкий к предыдущему по манере письма и пониманию характера росписи плафонов, и другие. Об этих плафонах с большой похвалой отзывается Реймерс в своей книге о Петербургской Академии Художеств. Он дает высокую оценку самому Виги как художнику. Указывая на то, что Виги — исторический живописец с большими заслугами, Реймерс пишет: „Различные плафоны, сделанные им для Михайловского замка, заставляют отнести его к крупным мастерам. Его контуры корректны, смелы и сделаны с твердостью. В его рисунках есть энергия, и головы его характерны“. ⁵⁶ Смотри на рисунки Виги, нельзя не признать, что Реймерс верно подметил основные черты творчества художника.

Архитектура классицизма XVIII века, с ее бесконечными колоннадами и многочисленными просветами вдаль между колоннами, не отрицала такой живописи, которая создавала впечатление открывавшегося над головой зрителя просвета в беспредельную высь неба. Для усиления этого впечатления мастера охотно давали фигуры в сильном ракурсе, с точки зрения человека, смотрящего на них снизу вверх. Фигуры располагались по полукругу или по диагонали, мягко ступеньвались контуры вдали, передавались тончайшие оттенки освещения облаков и т. п.

Благодаря такому характеру архитектуры не утратили своего значения работы Торелли, и архитекторы и после смерти художника охотно использовали их для украшения зал. Так, Кваренги в 1791 году дает следующую оценку трех плафонов работы Торелли, Питтони⁵⁷ и Гуарана,⁵⁸ находившихся в его распоряжении для украшения переделывавшихся парадных зал Зимнего дворца: „Я осмелюсь доложить, что тот (плафон), который исполнен Торелли, как наиболее красивый и приятный, может быть использован или для этой (очевидно, тронной, — В. Б.) залы или в новой мраморной галлерее“. ⁵⁹ Он возражает при этом против помещения всех трех плафонов в одном зале, так как они принадлежат трем различным мастерам, исполнены в трех разных манерах и имеют различную форму.

Кваренги стремится к единому впечатлению в отделке зала. Поэтому он считает недопустимым помещать в этом зале плафоны, выполненные разными мастерами. Работу Питтони он отклоняет, как отличающуюся более свободной композицией по сравнению с другими плафонами. Слишком свободная композиция не отвечала конструктивному решению перекрытия, которое любил Кваренги.

Кроме плафонов, занимавших часть потолка, для небольших помещений, чаще парковых павильонов, писались еще и изображения во всю величину потолка.



Рис. 4.
А. Виш. „Юпитер в облаках“.
Рисунок для плафона. Гос. Эрмитаж.

Аналогичная только что разобранный система украшений применялась во многих случаях и в обработке стен. Это создавало единое впечатление от всего убранства помещения. Такой прием был применен в отделке помещений Михайловского замка, для украшения стен которого декоративными картинами и монументально исторического типа полотнами были привлечены многие известные художники-станковисты — Г. И. Угрюмов, С. Ф. Щедрин, А. Е. Мартынов и незадолго перед этим окончившие Академию Художеств В. К. Шебуев и С. А. Безсонов. Особенно нужно выделить среди них картины Угрюмова: „Взятие Казани“ и „Избрание на царство Михаила Федоровича Романова“, высоко оцененные современниками.

Пейзажные панно декоративного типа были также очень модны при украшении стен менее парадных помещений. Ряд таких пейзажей с видами Гатчины и Павловска был написан по заказу Павла I для Михайловского замка С. Ф. Щедриным и А. Е. Мартыновым. ⁶⁰

Английская система внутренней обработки помещений. Камерон

Наряду с украшением потолков плафонами в последние два десятилетия XVIII века существовали и другие виды применения живописи в их отделке. Один из них был введен Камероном при его работах в Екатерининском дворце в б. Царском селе, ныне г. Пушкине.

Живописи в этих потолках отводилось сравнительно незначительное место: небольшие фигурные панно или медальоны симметрично располагались по поверхности потолка, оставляя

много свободного места, заполнявшегося легким лепным орнаментом. Это новое направление было принесено в Россию Камероном из Англии, где архитекторами братьями Робертом и Виллиамом Адам была сделана одна из ранних попыток изменить стиль убранства внутренних помещений, в особенности же обработки перекрытий, существовавших в Англии до середины XVIII века.

В предисловии к изданию своих работ братья Адам так определяют свое нововведение, которое расценивают как „нечто вроде революции во всей системе архитектуры“. „Мы ввели, — говорится в предисловии, — большое количество лепных украшений, легких, богатых по формам, с приятными контурами и подходящих к месту. Мы ввели также большое разнообразие в портиках, фризах и пилястрах, которые мы украсили живописью; впечатление, производимое ею, повышается еще гротесками из стюка с их завитками аканта“. ⁶¹

Авторы считают этот вид орнаментики самым красивым и хвалятся, что они дали прекрасной античности царить опять, но по-новому. Они критикуют существовавшую раньше манеру писать на потолках целые композиции, утомляющие зрителя, так как их трудно рассматривать, и считают желательным применение гротесков, которые легко обозримы с одного взгляда.

В потолках работы Адам, а также и другого архитектора этого времени — Джорджа Ричардсона ⁶² в центре обычно помещается написанное маслом круглое панно, изображающее какую-нибудь аллегорическую сцену, нередко иллюстрирующую сочинения Гомера, Виргилия, Овидия. Часто, кроме центрального панно, помещается еще несколько по сторонам. Они окружены белым, реже золоченым, орнаментом из стюка. Орнамент дается на легко окрашенном фоне, часто светлорозовом или светлозеленом (музыкальный зал в доме сэра Ваткина Вильяма Винна, см. рис. 5). Орнамент из стюка, легкий и изящный, его размещение по поверхности потолка — чисто декоративное, без связи с конструкцией перекрытия. Обработка стены остается гладкой.

Перенесенное Камероном на нашу почву нововведение Адам не получило, однако, широкого распространения. За исключением работ самого Камерона, мы почти не найдем у русских зодчих применения этой системы. Наиболее известной работой Камерона в этом типе была Арабесковая гостиная в Екатерининском дворце, о первоначальном виде которой можно судить по чертежам архитектора. ⁶³ В этом типе была, повидимому, и первоначальная отделка комнат Павловского дворца, которая производилась по проектам Камерона. Живописные медальоны и другие росписи делал Иосиф Скотти.

В стиле английских потолков отделан потолок Концертного зала, выстроенного Кваренги в 1784 году в парке г. Пушкина.

В обработку стен Камерон также вносит изменения. Он орнаментирует стену симметрично расположенными полями или панно, формы которых по преимуществу прямолинейны. Эти панно украшены гротесками и лепными или живописными небольшими медальонами; в первых помещены рельефы, во вторых — живописные изображения. Так обработаны помещения, отделанные Камероном в Екатерининском дворце в г. Пушкине. Использование им в облицовке стен стекла в этих комнатах (или зеркал, как это сделал Кваренги в кабинете Екатерины II в том же дворце) подтверждает сказанное об архитектуре классицизма XVIII века: что стена в ней не рассматривалась как монолитная плоскость, а наоборот, ее часто стремились скрыть между пилястрами или колоннами при помощи иллюзорных средств.

Система Камерона в обработке стен также не получила в дальнейшем широкого развития в России. Зато Камерона можно считать одним из первых архитекторов, который ввел у нас орнаментацию в виде гротесков, — они стали пользоваться огромным успехом во всех декоративных работах. Братья Адам характеризуют гротески как „легкий и очаровательный стиль орнамента, которым пользовались древние римляне, чтобы украшать свои дворцы, бани, загородные дома и гробницы со сводами, которые получали название гротов, — отсюда произошло название гротесков. Французы называют их арабесками. Рафаэль, Микель-Анджело, Джулио Романо подражали им“. ⁶⁴

Братья Адам называют гротесками орнаменты, состоящие из завитков и листьев аканта, среди которых помещаются реальные и фантастические фигуры людей, животных, птиц и т. п. Сюда же охотно вставлялись маленькие рельефные или написанные под рельеф панно с изображением мифологических сценок или отдельных фигур. Гротески делались на белом

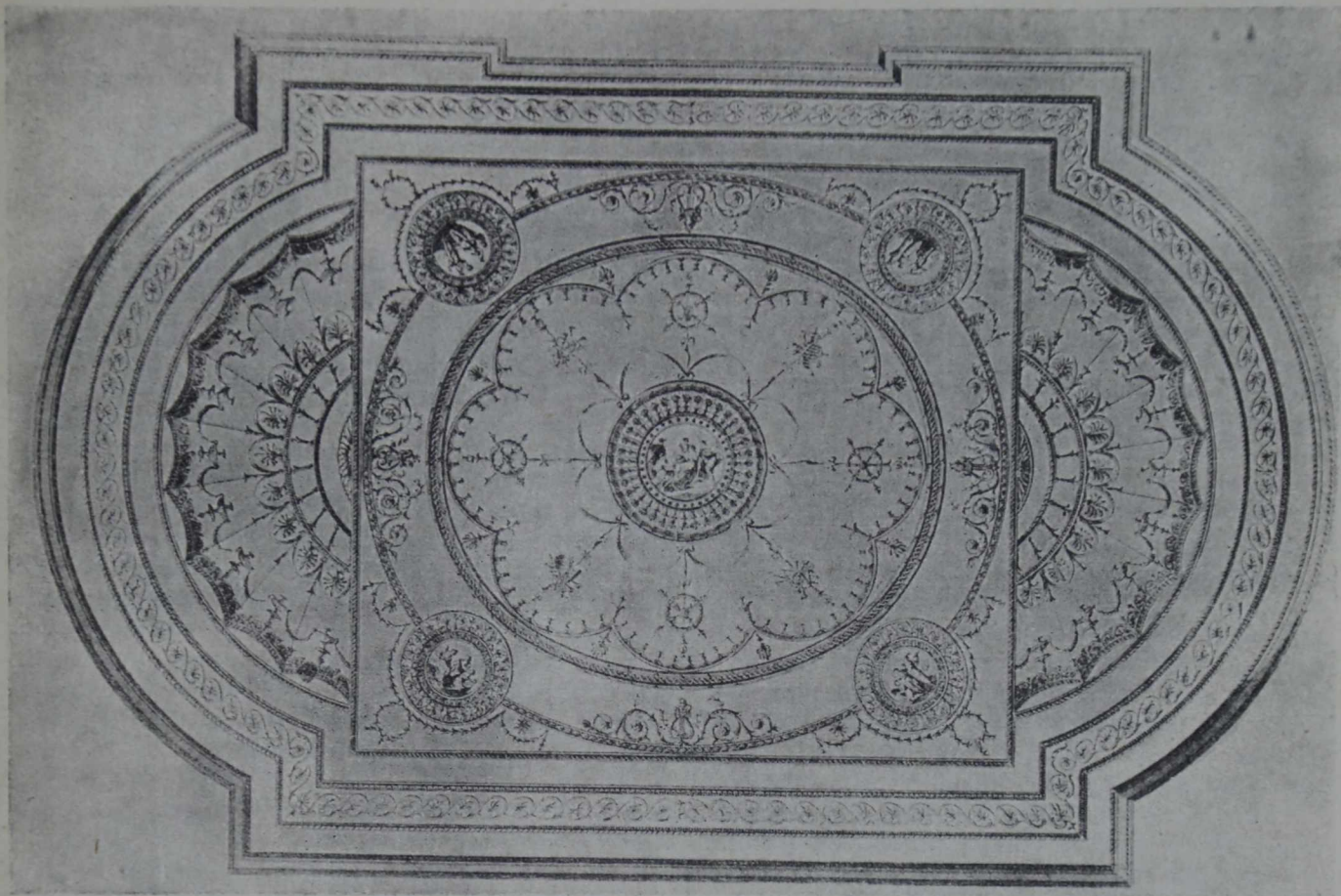


Рис. 5.

Роберт Адам. Обработка потолка в одном из зал в доме сэра Ваткина Вильяма Винна.

или цветном фоне. В ряде работ того времени пропагандировался этот вид орнамента, и высказывалось возмущение бывшим в моде в предыдущую эпоху. Гротески пользовались большой популярностью не только в Англии, но и во всей Европе. Только на родине гротесков, в самой Италии, где их еще в XVI веке применял в качестве орнаментальных мотивов сам Рафаэль, они встретили отпор в лице одного из крупнейших теоретиков искусства конца XVIII века Франческа Милициа. По его словам, гротески модны „благодаря внушительному имени Рафаэля“. Милициа считает возможным рассматривать их „как какую-то смесь или как диксионер отдельных красивых частей и разрозненных фигур и использовать их в отдельности при случае, но никогда не смотреть на них всех вместе“. ⁶⁵

В данном случае Милициа оказывается в числе немногих протестующих против этой формы декорировки, которая была принята и в Италии.

Классическим примером гротесков считались выполненные Рафаэлем знаменитые росписи Ватиканских лоджий.

Почти в каждом дворце имелись подражания им хотя бы в миниатюрном виде. Копии с лоджий Рафаэля сделаны в Эрмитаже; они были в Михайловском замке, в Строгановском особняке; подобные им имелись также и в других дворцах, иногда в виде отделки стен раскрашенными гравюрами с знаменитых росписей.

Гротесками расписывались пилястры, потолки, стены. Их исполняли все современные мастера; так, Пьетро Скотти создает их в одной из галлерей Михайловского замка, а Виги пишет в них фигуры. ⁶⁶ Карл Скотти в том же замке украшает плафон круглой Тронной залы живописью с золотом и „арабесками“, ⁶⁷ как их чаще тогда называли. Федор Данилов

расписывает в 1784 году гротесками модель пилястры для „Зеркального“ („Серебряного“) кабинета Екатерининского дворца и т. д.

Два разобранных типа декоративного убранства помещений, в которые как существенная часть входила живопись, были не единственными в классицизме XVIII века. Наряду с ними существовали и другие виды внутренней отделки помещений.

Система Пьетро Гонзаго. Фрески Гонзаго в Павловском дворце

Третий тип декоративной обработки стен и потолков исключительно живописными средствами представлен главным образом росписями крупнейшего художника-декоратора этого времени—Пьетро Гонзаго. Этот прием применяли иногда и другие мастера.

Гонзаго работал в России с начала 1790 годов. Его декоративные росписи преимущественно относятся к Павловску, где он в 1798—1799-х годах делает эскизы для росписи плафона отделанного Бренна Тронного зала и некоторых других помещений дворца. Гонзаго принимает также участие в живописном украшении парковых построек, еще несколько раньше он (в 1797 году) расписывает наружные стены Пиль-башни. Около 1800 года он исполняет роспись Елизаветина павильона. По всей вероятности, в самом начале 1800 годов были осуществлены им впервые и перспективы на стенах галлерей дворца, теперь носящей его имя. Правда, в существующем виде эти фрески им были написаны, вероятно, заново, позднее, после надстройки над галлереей библиотеки Росси в 1822—1823-х годах. Нужно сказать, что роспись, которой мы любуемся на стенах галлерей, противоречила художественным принципам архитекторов и живописцев начала 20-х годов XIX века, поэтому ее появление в эти годы может быть объяснено лишь тем, что Мария Федоровна всегда стремилась сохранить прежний вид Павловска, который ей был дорог по воспоминаниям. Очевидно, и в этом случае ею было предложено возобновить старую роспись, и был приглашен тот же мастер, который ее делал впервые.⁶⁸

Все перечисленные росписи Гонзаго, за исключением последней, принадлежат к раннему периоду его творчества и относятся к концу XVIII и первым годам XIX века.

Позднее мастер почти совсем не создает росписей: Гонзаго в этом отношении, в противоположность другим живописцам-декораторам, до конца остается верным своей системе, которая соответствовала его теоретическим воззрениям. Со второго же десятилетия XIX века в русской архитектуре устанавливается новый стиль, который принято называть „ампиром“; его основным принципам противоречили перспективно-иллюзорные построения Гонзаго, составляющие основу декоративной системы этого мастера. Это заставляет Гонзаго уйти целиком в театральную-декоративную область творчества, больше отвечающую его исканиям.

Декоративная система Гонзаго строится на передаче живописными средствами с максимальной убедительностью сложных архитектурных построений, изображенных в перспективе; этим путем утрачивается ощущение плоскости стены или потолка и создается иллюзия глубины и большого пространства.

По существу этот тип декоративных росписей не был новым. Гонзаго здесь является скорее блестящим завершителем системы декоративных росписей, имеющих более чем вековую традицию. Достаточно вспомнить иллюзорно-архитектурные плафоны итальянца Поццо в XVII веке. Однако, если взглянуть в работы Гонзаго пристальнее, то в них можно найти и существенные отличия от работ его предшественников. Архитекторы барокко так же, как и зодчие классицизма XVIII века, считали возможным украшать стену или перекрытие иллюзорно-перспективным изображением. И в той и в другой архитектуре преобладают пространственно-пластические элементы, однако достигается это противоположными средствами, тогда как в первой все основано на декоративно-живописных приемах, тщательно маскирующих конструктивное начало; во второй—строгая логика архитектурных форм выявлена с большой четкостью, она получила доминирующее значение, все части должны быть целесообразны и оправдывать свое назначение.

„В здании не должно быть ни малейшей части без своего употребления, — говорит Чекалевский, —ничего бесполезного, ничего неконченного или одно другому противного“.⁶⁹ Гонзаго в своих теоретических сочинениях также говорит о задачах архитектора-декоратора, которые, по его мнению, заключаются в том, чтобы „по своему желанию сделать из

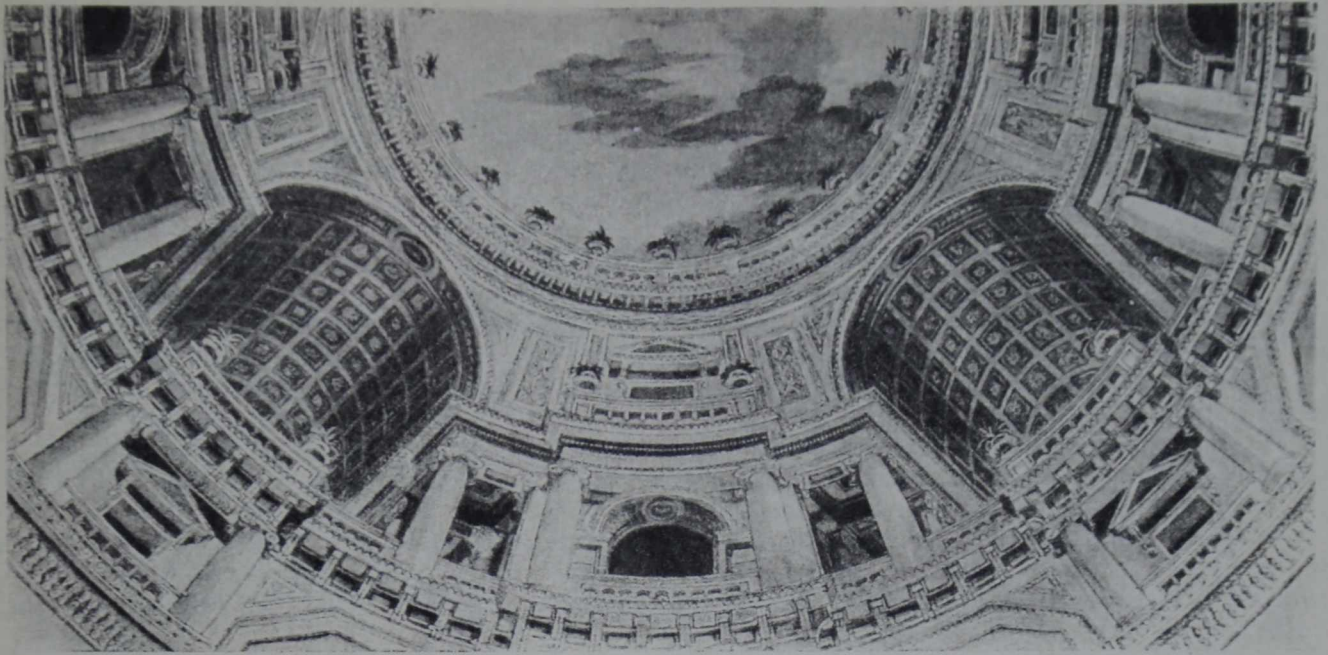


Рис. 6.

П. Гонзаго. Эскиз росписи потолка. Собрание Павловского дворца-музея.

четырёх стен помещение: веселое, грустное, благородное, элегантное или ужасное и пр. Придавать зданиям ту физиономию и форму, которые им подходят, — самая трудная, но и самая почетная задача для архитектора⁷⁰. В этом определении бросаются в глаза стремление к индивидуализации и обращение к чувству взамен разума; эти элементы и преобладают в творчестве Гонзаго. В этом отношении он отражает то течение философской мысли конца XVIII века, представителем которого был Руссо; к авторитету последнего Гонзаго прибегает для подкрепления своих взглядов о необходимости художнику писать с натуры.

По определению Гонзаго, задача всех подражательных искусств — воспроизводить отсутствующие предметы.⁷¹ „Я стал с всевозможным вниманием изучать правду“,⁷² — говорит он в другом месте. С этих позиций он поднимает знамя борьбы против распространенной тогда системы театральной живописи школы Биббиена и Галльери, за „здравый смысл“, против чрезмерного нагромождения архитектурных форм, бессмысленных построений и увлечения внешней виртуозностью.

Исходя из этих принципов, Гонзаго и строит свои декоративные композиции. Борясь с нереальностью архитектурных построений эпигонов барокко, он идет по линии их упрощения, достигая иногда такой лаконичности композиции, как изображение свода, в середине которого в просвете видно небо и свесившаяся ветка дерева (Елизаветин павильон в Павловском парке).⁷³ Даже если сравнить более сложные архитектурные росписи потолков Гонзаго с работами этого же типа Валериани, видно, что несмотря на большую близость этих работ, преобладающее значение в росписях классицизма получили правильные, прямоугольные или криволинейные фигуры. Так, например, если сравнить 1 и 6 рисунки, то мы увидим, что у Валериани на длинных и коротких сторонах плафона написаны различные по своим формам архитектурные построения. Гонзаго же в центре каждой стороны потолка изобразил одинаковые портики с массивными колоннами и прямоугольным аттиком. Строгое соблюдение симметрии придает этой композиции устойчивость и ясность. Кессонированные своды получили перевес, фигурная орнаментация сведена на-нет, чисто декоративные формы уступили место архитектурным, сильно выступающая лепная орнаментация заменилась плоской, заключенной в прямоугольные поля. В центре композиции Гонзаго дает просвет в небо. На расписанном Гонзаго потолке кабинета бельэтажа в Павловске (рис. 7) дано близкое по типу архитектурное построение.

Однако этот тип росписи, при всем стремлении мастера к правдивости, таил в себе существенное противоречие, заключающееся в том, что в силу специфики средств выражения живописи нельзя было создать на потолке с помощью перспективы архитектурное построение так, чтобы с разных точек зрения оно воспринималось с одинаковой убедительностью. Художник должен рассчитывать свое построение на одну определенную точку зрения; со всех остальных оно искажается. Эти особенности перспективной живописи на потолках подвергались жестокой критике со стороны итальянского теоретика классицизма Франческо Милициа. Он утверждает, что такие построения, по его образному выражению, „оскорбляют взор“ и рекомендует помещать „прекрасную живопись“ только на вертикали стен. „Здесь гениальный архитектор может дать изображения, которые превратят комнату в широкое пространство, обогащенное многими поучительными и развлекательными предметами. Цоколь будет казаться мраморным, над ним будут возвышаться колонны, а между ними будут вделаны картины“.⁷⁴

В этом отношении Гонзаго не расходится во взглядах с Ф. Милициа, о чем свидетельствуют его замечательные росписи на стене в галлерее дворца. Так как эти росписи принадлежат по своему стилю к работам конца XVIII века, то уместно их рассматривать в этой главе.

Мастер изобразил на стене между двумя пилястрами ряды колонн, уходящие в глубину (рис. 8). За ними совсем не чувствуется закрытых помещений, показаны лишь только лестницы и переходы, уводящие взгляд в бесконечную даль, и кажется, что им никогда не будет конца.

Зритель, находившийся в галлерее, мог видеть с одной стороны широкие просторы парка, переход к которому создавался деревьями в кадках, расставленных в галлерее; с другой стороны его влекли в глубину, как бы приглашая прогуляться по ним, анфилады грандиозного дворцового сооружения, с изумительной убедительностью переданные чудесной силой кисти Гонзаго. Им написаны в галлерее à trompe oeil семь перспектив: пять — на длинной стороне, две — на боковых.

Гонзаго дал в средней композиции под библиотекой Росси перспективу, построенную на центральной точке схода, благодаря чему она воспринималась зрителем одинаково с обеих сторон и в перспективном сокращении, зависевшем лишь от реального расстояния между зрителем и росписью.

Два следующих изображения по бокам от центрального объединены одной точкой схода, падающей в середине между ними, и таким образом рассчитаны на тот же эффект, но вместе с тем устраняется то однообразие, какое получилось бы, если бы все пять перспектив были построены одинаково. Это дает также своеобразный ритм всей росписи в целом. Изображения на поперечных стенах, которые могут быть рассматриваемы лишь со стороны парка, построены на боковой точке зрения по направлению к задней стене галлерей.

Продуманность, с которой мастер подошел к подысканию соответствующего ритма своих композиций, была основана на теоретических воззрениях Гонзаго. В его переводе с английского работы, озаглавленной „Музыка глаз, или Театральная оптика“, подчеркивается мысль, которой художник следует в своей практической деятельности: „Система архитектурных ордеров... учит нас, что одно уже разделение пространства может создать приятное, неприятное, сильное или живое впечатление“.⁷⁵

Кроме росписи в галлерее, Гонзаго была исполнена также живопись на боковой наружной стене библиотеки, перед окном кабинета Павла. Так как здесь стена очень недалеко отстояла от окон, то Гонзаго своим изображением создавал иллюзию большого расстояния между окнами и стеной и таким образом корректировал недостаток, которого по техническим условиям не мог избежать зодчий.

Им же была расписана и стена небольшого перехода, соединяющего библиотеку с центральным корпусом, и написана перспектива на наружной стене картинной галлерей против туалетной Марии Федоровны.

Заслуга Гонзаго состоит и в том, что он, по собственному признанию, проверял эти свои положения, изучал зрителя и его восприятие природы или произведений искусства.

„Музыка глаз создается ритмом пространства, модуляцией тонов... можно поднять или повесить тона красок так же, как это делают со звуком; их подбирают по контрасту или смешивают, стараются притушить или дать им вспыхнуть ярким блеском“.⁷⁶ Все эти воз-



Рис. 7.
П. Гонзаго. Плафон проходного кабинета.
Павловский дворец.

возможности Гонзаго умел использовать, достигая изумительных эффектов. Он подчеркивает также важность изучения воздушной перспективы, указывает на изменения, которым подвергается от воздействия атмосферы и паров внешний облик предмета, как меняется цвет в зависимости от падения лучей света и т. д.⁷⁷

Все эти знания, которые не были для Гонзаго абстрактной теорией, привели гениального мастера к созданию таких убедительных по своей правдивости творений, как фрески галереи в Павловске. Свет, падающий из написанного окна, тени от предметов, рельефная округлость колонн кажутся существующими в действительности. Будучи таким горячим поклонником показа существующих реальных предметов, страстный любитель пространственных построений, Гонзаго не хотел подчиниться новым требованиям архитектуры и отказался от декоративно-монументальной живописи.

Подводя итог сказанному о Гонзаго, нужно признать, что он был самым талантливым и наиболее блестящим из мастеров перспективной живописи конца XVIII века.

Другие образцы иллюзорно-декоративных росписей классицизма XVIII века

Весьма показательным образцом иллюзорно-перспективных росписей конца 80-х годов XVIII века является живопись ротонды Таврического дворца (рис. 9). Выстроенный архи-



Рис. 8.
П. Гонзаго. Рисунок для росписи стены галереи Гонзаго. Павловский дворец.



Рис. 9.
Ф. Данилов. Ротонда в Таврическом дворце.
Акварель. 1792 г. Гос. Эрмитаж.

тектором Старовым между 1783 и 1789 годами дворец был подарен фавориту Екатерины II Г. А. Потемкину после взятия Очакова.

Акварель Ф. Данилова 1792 года и описание здания, составленное гофинтендантской конторой в 1792 году, дают некоторое представление об этой утраченной росписи. В описании указано, что зала под куполом „со сторон полуденной и полунощной на стенах

под нижним архитравом раскрашена живописью перспективную".⁷⁸ На акварели Ф. Данилова видно, что на южной и северной стенах был изображен ряд колонн, аналогичных действительным колоннам на западной и восточной сторонах ротонды. В пролетах между колоннами художник, очевидно, изобразил какие-то архитектурные перспективы, соответствующие тем, которые открывались перед зрителем с двух других сторон. Полуциркульные окна над антаблементом создавали вместе с иллюзорной росписью под ним впечатление просвета. Таким образом, здесь было стремление путем указанных приемов включить ротонду в один комплекс с прилегающей к ней галлереей и зимним садом, в которых перед зрителем раскрывались все новые и новые перспективы.

Автор этой росписи до сих пор неизвестен, однако все имеющиеся в настоящее время в нашем распоряжении материалы заставляют назвать имя Федора Данилова. Уже в 1783 году (начало постройки Таврического дворца) Ф. Данилов имеет отношение к работам, производившимся для Г. А. Потемкина. В 1784 и 1789 годах он исправляет в Зимнем дворце комнаты, в которых живет Потемкин.⁷⁹ Работы в течение нескольких лет для князя Тавриды, постоянные поручения, исполняемые Ф. Даниловым в эти годы в помещениях Екатерины и ее семьи, и наличие его акварелей с внутренними видами Таврического дворца 1792 года позволяют выдвинуть предположение, что автором первоначальной росписи во дворце был не кто иной, как Ф. Данилов. Это предположение подтверждается и тем, что он в 1789 году, т. е. непосредственно после окончания дворца, получает звание „назначенного“ по перспективной живописи.⁸⁰ Если высказанное предположение верно, то эти два факта связаны друг с другом.

Перспективной живописью были украшены и стены концертного зала Таврического дворца. К перспективным архитектурным росписям присоединяется и пейзажная живопись на стенах, служащая тем же целям—созданию иллюзорного пространства. Иногда эти оба вида живописи соединяются. Не чужд был иллюзорно-пространственным росписям и крупнейший зодчий эпохи Кваренги, охотно допускающий их в воздвигаемых им зданиях. Так, в построенном по проекту Кваренги дворце в Ляличах (Украина) имелись перспективно-иллюзорные изображения на стенах и потолках.

В проектах Кваренги в эти годы нередко встречаются пейзажные панно, являющиеся неотъемлемой частью всего декоративного ансамбля данного помещения. Таков, например, архитектурный пейзаж в люнете „Зеркального“, ныне „Серебряного“ кабинета⁸¹ Екатерининского дворца (1784), пейзажи типа Гюбер Робера, украшающие стены одного из зал дома графа Безбородко на проекте того же мастера, и др.⁸²

Нельзя обойти молчанием и еще один памятник, служащий яркой иллюстрацией системы декоративных росписей конца XVIII века. Это бывшая пригородная усадьба Жерновка на Охте, принадлежавшая в XIX веке Безобразовым. К сожалению, в настоящее время в натуре осталось сравнительно немного от прекрасной живописи стен и потолков. Часть живописи была сфотографирована в 1924 году.

По фотографии можно судить о росписи гостиной, где на стене были изображены à trompe oeil четыре колонны и между ними—вид на Гатчинский парк и дворец (рис. 10).

Высказывалось мнение, что так как на этой росписи дворец показан с низким кухонным каре, которое было надстроено в 1793 году, то и эта живопись должна была быть сделана до этого года, но и не ранее 1784 года, когда Гатчина была подарена Павлу.⁸³ С 1786 года Жерновка принадлежала М. И. Донаурову, личному секретарю Павла, получившему после его воцарения в 1797 году должность заведующего Кабинетом и уволенного с этого места в конце 1799 года.

Думается, что в эти годы, когда Донауров занимал столь видное положение при дворе Павла и имел в своем распоряжении все лучшие художественные силы столицы, и была построена усадьба. Что касается низкого кухонного каре, то таким оно изображалось обычно и на станковых картинах, написанных в конце 1790-х годов.

Эта роспись почти целиком совпадает с картиной Семена Федоровича Щедрина,⁸⁴ показывающей тот же дворец со стороны Длинного острова.⁸⁵ Первое изображение Гатчинского дворца Щедрина датируется 1796—1798 годами.⁸⁶

С. Ф. Щедрину принадлежали и другие пейзажные росписи на стенах,⁸⁷ например, на Украине, в б. имении „Стольном“ Безбородко, где на стене столовой изображен с не-

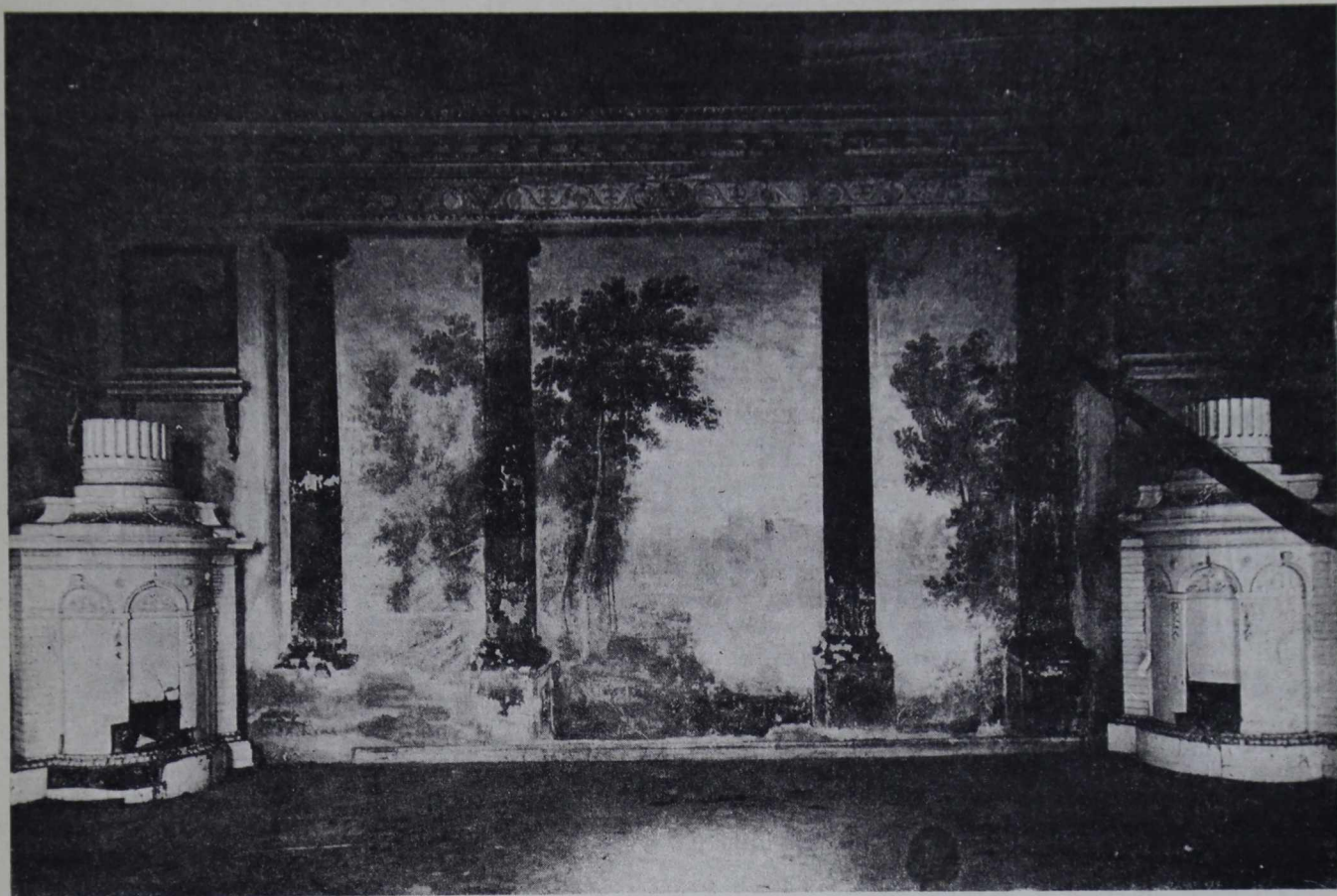


Рис. 10.
Роспись гостиной б. дачи Донаурова
(Жерновка).

большими изменениями тот же вид на Гатчинский дворец,⁸⁸ как и на росписи в гостиной дома в Жерновке. На основании этих данных можно думать, что С. Ф. Щедрин делал и пейзаж в Жерновке.

Характер данной росписи с ее колоннами, написанными *à trompe oeil*, и пейзажем, уничтожающим стену при помощи иллюзорно-перспективного построения, такой же, как во всех вышеразобранных работах. Расцвет этого типа росписей в столице падает на конец 80-х и 90-х годов; таким образом, основной принцип построения росписи несколько не противоречит нашей датировке, но, наоборот, подтверждает ее.⁸⁹

Чудесные образцы росписи конца XVIII века, созданные рукой первоклассного мастера, находились в помещении бывшей столовой Жерновки. Имя автора этих росписей, как и имя зодчего, строившего эту усадьбу, остается пока загадкой для исследователей. Если позволительно делать какие-то предположения, основываясь лишь на некоторых логических предпосылках, то было бы возможно выдвинуть две гипотезы. Если действительно к постройке главного здания усадьбы имел какое-то отношение Кваренги,⁹⁰ то роспись могла бы быть сделана, по его проектам, постоянным его сотрудником в области декоративных работ — Антонио делла Джакомо.

Второе лицо, которое может быть здесь названо, — это Карло Скотти. Однако, поскольку у нас имеется только одна известная работа этого художника, и то рисунок (хранится в собр. Государственного Русского Музея), не имеющий даты, делать какие-либо выводы на его сопоставлении с данной росписью было бы рискованно.

За авторство Карло Скотти говорит отличное качество этих росписей. В эти годы в Петербурге, по признанию современников, К. Скотти считался одним „из самых лучших живописцев для плафонов и расписывания стен“.⁹¹ Специалистов по живописи сложных фигурных росписей на стенах в России в эти годы также не было. Хотя эта живопись и исполнена, повидимому, не фреской, однако большую сложную композицию на стене мог сделать лучше других мастер, считавшийся, как К. Скотти, „хорошим фрескистом“.⁹² Наконец, близость Скотти к работам в резиденциях Павла I и Марии Федоровны вполне объяснила бы и приглашение его расписывать дачу Донаурова, приближенного ко двору Павла.

Автор росписи обнаруживает прекрасное знание итальянской монументальной живописи и, в частности, ранних итальянцев (фигуры добродетелей). Это единственная в Ленинграде стенная роспись, где имеются монументальные фигурные композиции. Потолок этой комнаты был расписан под кессонированный купол, причем для усиления иллюзии в куполе была положена падающая тень. Верхняя часть стены над дверями была украшена перспективно написанной аркой, сквозь пролет которой видна сцена поклонения статуе (рис. 11). Композиция строится в глубину, фигуры расположены по диагонали, на фоне вдалеке зеленеют деревья. В тонах одежд, насколько можно судить по немногим сохранившимся частям живописи, чередовались глубокие и сильные краски: малиновые, коричневые, темнозеленые, красные и желтые. Не менее интересны восемь панно с изображениями фигур аллегорий добродетелей, написанных на фоне пейзажа; каждое из этих панно обрамлено рамой, украшенной завитками аканта. Фигуры на одной из стен совсем не сохранились, имеются лишь кое-какие намеки на былую роспись. Сделанные ранее фотографии дают о них некоторое понятие. Приземистые, тяжеловатые фигуры имеют обобщенный контур, в рисунке опущены все излишние детали, в подборе красочных соотношений чувствуется понимание мастером задач монументально-декоративной живописи.

Если у нас монументальные фигурные композиции на стенах писались в эти годы не часто, то пейзажные изображения мы встречаем и в других памятниках: так, пейзажный фриз и два ландшафта украшают внутри Турецкий киоск в парке г. Пушкина (роспись сделана, вероятно, в 80-х годах XVIII века).

Пейзажи изображены и на стенах овальной комнаты в Гатчинском дворце. Роспись этой комнаты имитирует беседку: в распалубках свода написаны трельяжи на фоне голубого неба, а пейзажи на стенах должны изображать те виды, которые открываются из окон; живописец написал и рамы окон и подоконники. Таким образом, и здесь положено в основу композиции стремление создать иллюзорное впечатление.

Этого типа росписи вообще близки усадебному строительству, которое в конце XVIII века получило значительное развитие в связи с тягой дворянства на места, в свои поместья.

„Дворяне,— по словам помещика-писателя Болотова,— желали снабдить себя спокойными для жительства домами.“⁹³ Если это желание было у рядовых помещиков, то крупные магнаты воздвигали себе великолепные дворцы, мало чем уступающие царским резиденциям: стоит вспомнить Архангельское, Останкино, Кусково, Ляличи, Батурино и многие другие. Царскими дворцами усадебного типа были Английский, Таврический, Павловский, отчасти Стрельнинский и другие.

Хозяева усадебных дворцов хотели иметь модные, напоминающие западные постройки сооружения; последние видоизменялись под влиянием местных условий дворянского быта. В результате этого создался свой усадебный стиль архитектуры, получивший широкое распространение по всей России. Здание, состоявшее из центрального корпуса с купольным залом в середине и двух флигелей, стало излюбленным типом барского дома русской усадьбы. На внутреннем убранстве часто сказывались и личные вкусы владельца, поэтому здесь можно наблюдать большое разнообразие. Но при всем разнообразии внутреннего убранства домов в усадьбах для их строителей характерно стремление к созданию единого художественного ансамбля, в котором парковая природа гармонично сочеталась бы с архитектурой зданий.

Поэтому живопись пейзажно-архитектурного типа доминировала у нас в росписи стен в период расцвета усадебного строительства, как соответствующая нашим местным особенностям.



Рис. 11.
Роспись столовой б. дачи Донаурова
(Жерновка)

Декоративная система Кваренги

Наиболее оригинальной системой декоративных росписей, которая начинает слагаться в эти годы, но будет проработана и завершена коллективными усилиями архитекторов и живописцев в первом десятилетии XIX века, мы обязаны Кваренги. До нас дошли его проекты плафонов некоторых помещений Английского дворца, например, гостиной,⁹⁴ спальни (рис. 12). Росписи дворца делались под его непосредственным руководством Антонио делла Джакомо и были закончены в 1794 году; при возобновлении дворца они были подновлены в 1805 году тем же Джакомо.⁹⁵ Аналогичные, в принципе, росписи были сделаны во дворце бывшего имения графа Завадовского в Ляличах (Украина), построенном по проекту Кваренги.

Наряду с Кваренги делают попытки найти новые решения в области декоративной живописи и другие художники. Однако по сравнению с знаменитым зодчим они являются только робкими, идущими почти ощупью начинателями. Так, например, новые искания намечаются у неизвестного художника, исполнившего живопись в Гатчинском дворце в личных комнатах Павла I. Живопись этих комнат отличается скромностью и простотой. Но уже и здесь в росписи потолков нет ничего иллюзорного; в середине они украшены лепной розеткой, нередко окруженной живописной гирляндой. Середина потолка заполнена мало (Тронная, кабинет.) По краям плафон обрамлен полосой орнамента и живописными тягами. Орнамент уже частично пишется под лепку, переплетаясь в некоторых случаях с нарисованным

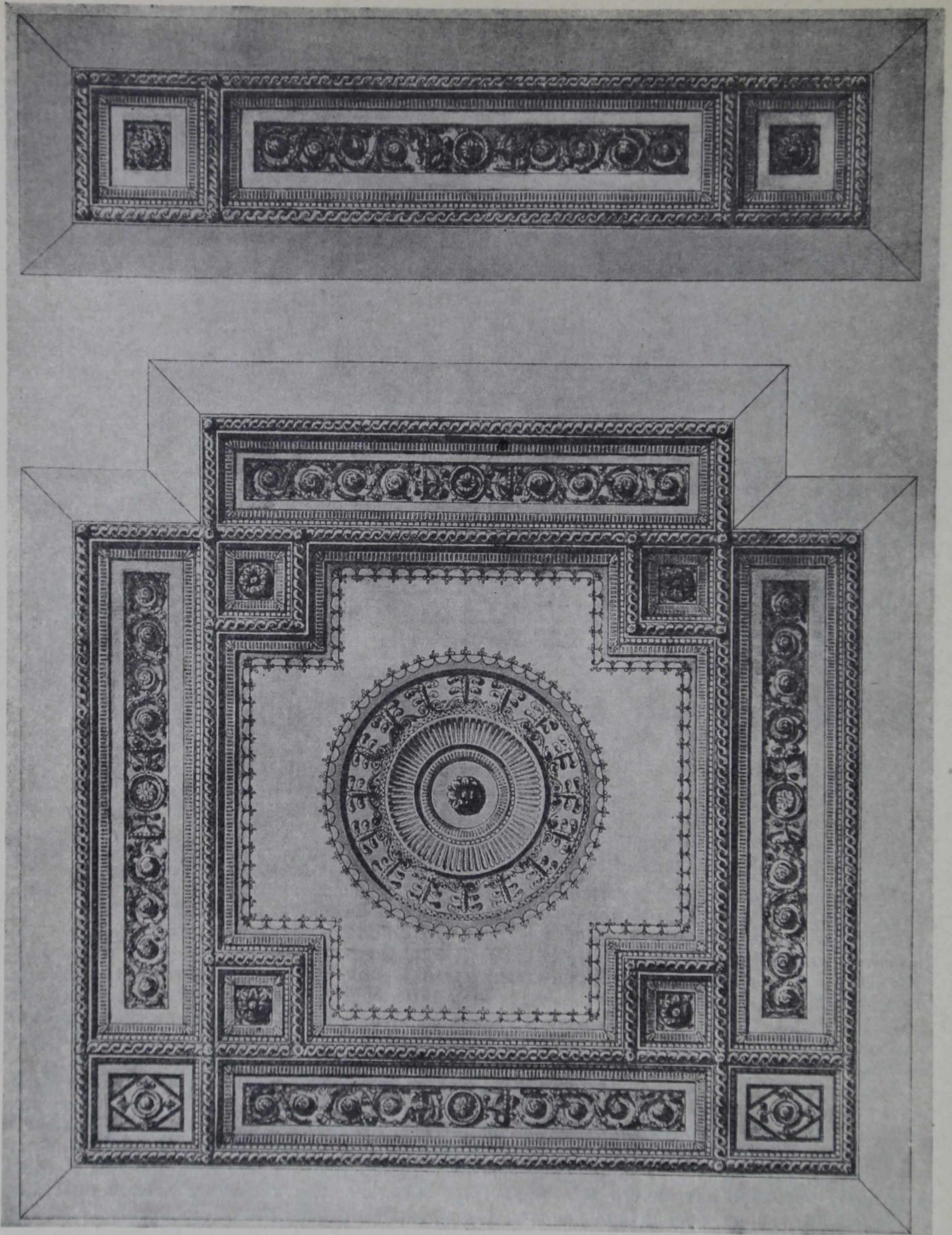


Рис. 12.
Д. Кварени. Проект росписи потолка спальни в Английском дворце в Петергофе.
Гос. Эрмитаж.

в красках (например, в паддугах Овального кабинета зеленые листочки чередуются с лепного типа ornamentацией). Такое соединение двух видов орнаментальных мотивов встречается редко и характерно для переходного типа. На переходный тип декоративной системы указывает и то, что деление плоскости стен и потолка на панно применяется здесь лишь в отдельных случаях, в виде робкой попытки.⁹⁶

Декоративная система росписей, созданная Кваренги в Английском дворце в Петергофе, характеризуется: 1) отказом от иллюзорных изображений, нарушающих плоскость стены или потолка (исключением являются лишь написанные в двух люнетах концертного зала балюстрады); 2) обработкой потолка и стен живописными панно или полями, кажущимися часто, благодаря различной окраске этих панно, расположенными в разных плоскостях. При этом, однако, сохраняется впечатление неразрывности и цельности всей поверхности.

В роспись потолков внесена большая ясность, центр украшается лишь розеткой, и около нее остается значительное, свободное от орнаментации пространство. Все богатство росписи сосредоточено по краям плафона. Панно получают обычно форму правильной геометрической фигуры, которая зависит от места, занимаемого ими на плоскости. Панно, расположенные на паддугах или краях потолка, делаются вытянутой прямоугольной формы, на углах — квадратными, в центре — круглыми и т. д. Этим подчеркивается связь орнаментации с архитектурой

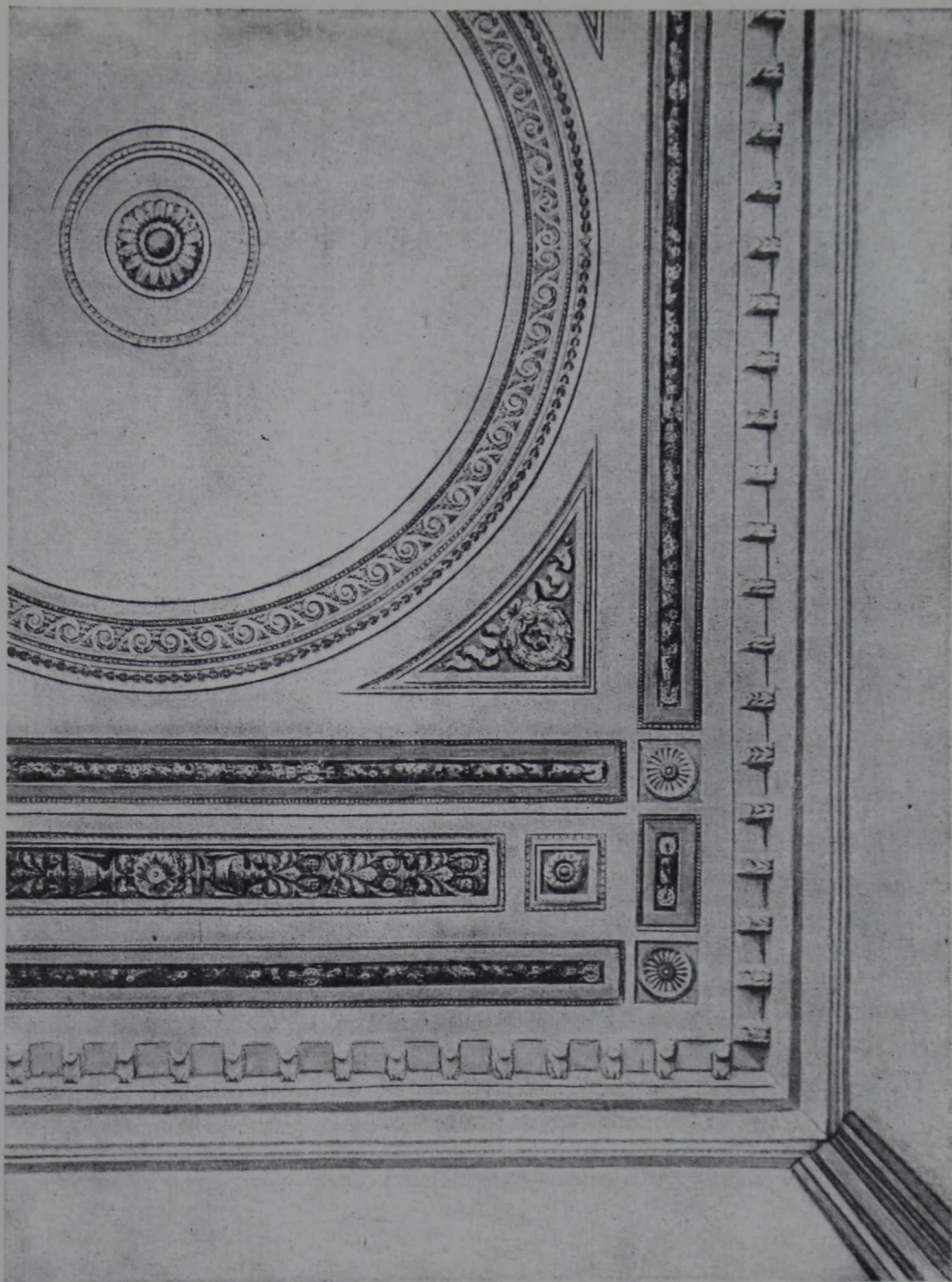


Рис. 13.
А. делья Джакомо. Плафон одной из комнат Английского дворца.
Петергоф.

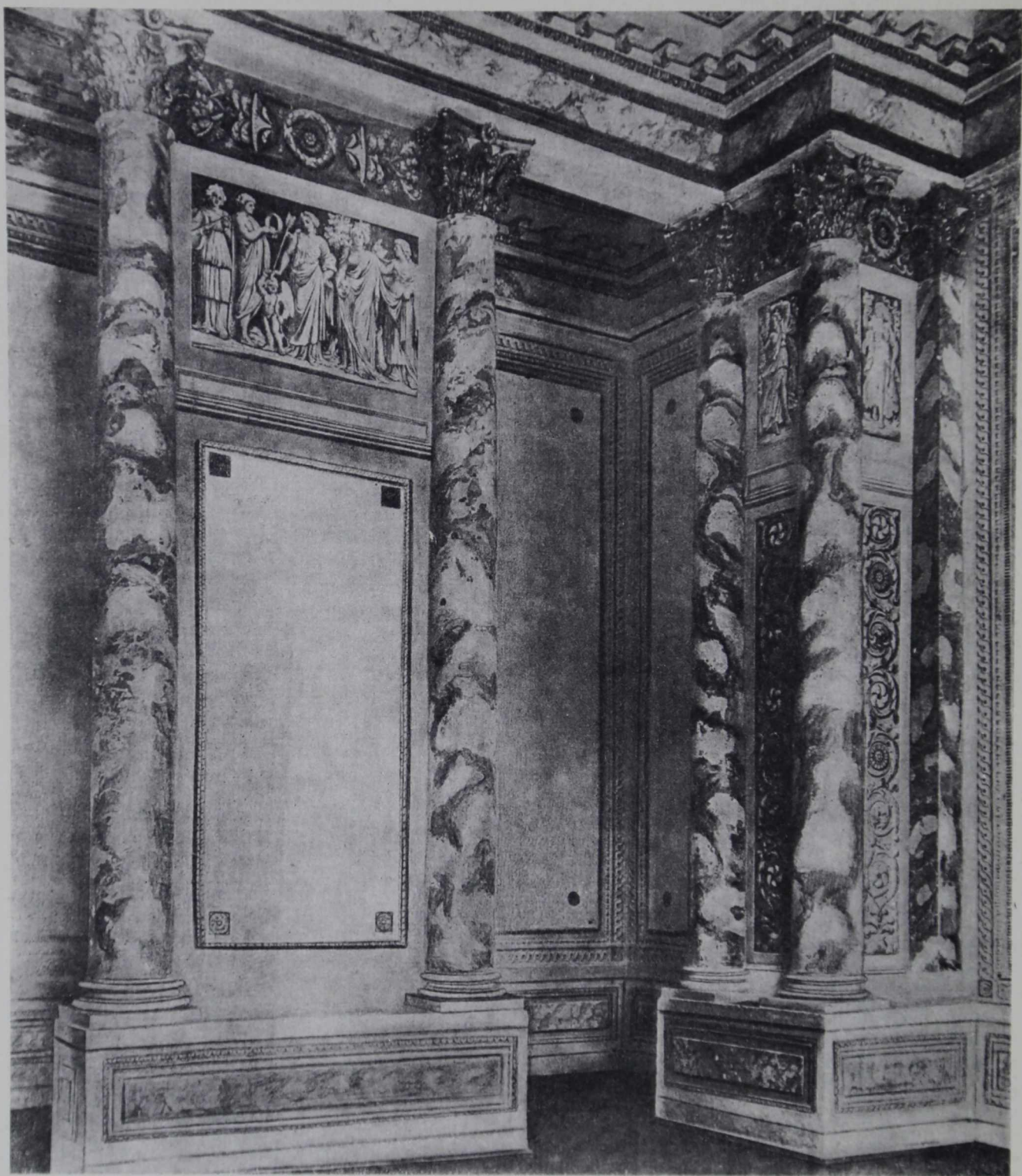


Рис. 14.
Обработка стены спальни. Работа русских мастеров. Английский дворец. Петергоф.

(рис. 13). То же можно сказать и о росписи стен: низ стены обработан большей частью живописной панелью, выше написаны большие поля, покрывающие всю поверхность стен; над дверьми помещаются небольшие панно, соответствующие ширине дверей; фризы сделаны под мрамор (рис. 14). Панно стен не имеют внутри орнаментального украшения, они обрамлены разного цвета полосами или филенками с полихромными гирляндами из цветов, листьев или других декоративных форм.

Деление на поля стен и потолка обычно согласовано. Соотношение красок подобрано с большим вкусом: светлые тона, в которые окрашены большие плоскости полей, и яркие, насыщенные фоны небольших панно создают гармоничное сочетание.

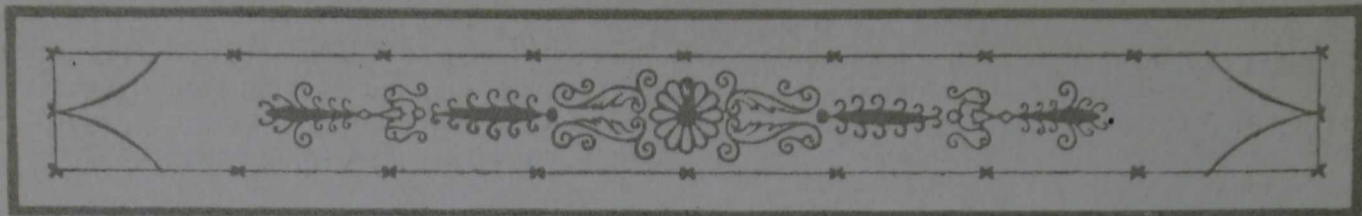
Роспись дворца производит спокойное, уравновешенное впечатление: простота и ясность соединяются с изысканностью подбора красок. Единый принцип, которому подчинена роспись почти всех комнат дворца, и зависимость всей орнаментации от архитектурных форм создают ощущение цельности и логичности всей системы декоративной живописи этого памятника.

Подводя итоги развитию декоративной живописи классицизма в конце XVIII века в Петербурге и его окрестностях, нужно подчеркнуть, что творчество двух мастеров—Кваренги и Гонзаго—было для него решающим. Кваренги был новатором в этой области: он сумел построить свою систему декоративных росписей, исходя из форм архитектурного стиля, лучшие образцы которого были созданы им самим. Следующая глава будет посвящена подробной характеристике развития этой системы в начале XIX века.

Гонзаго же, вопреки начинавшемуся на Западе течению, направленному против иллюзорно-перспективной живописи, сумел понять, что наша архитектура конца XVIII века определялась формами усадебного строительства и должна была составлять с природой одно целое, переход из дома в парк должен был быть как можно менее ощутим.

Гонзаго даже в период всеобщего увлечения античностью имел достаточно мужества открыто заявлять, что нельзя забывать свой национальный вкус и „грекизировать весьма несовершенно и романтизировать против своих наклонностей“⁹⁷ и что нужно „культивировать национальный гений“, а не подражать плохо „чужому гению“.⁹⁸ Эти взгляды и привели его к внимательному изучению особенностей русской архитектуры того времени и созданию на этой основе таких росписей, как в галерее Павловского дворца и другие.

Первый период развития русского классицизма в декоративной живописи характеризуется, в зависимости от форм архитектуры того времени, тягой к пространственным иллюзорным изображениям. Эти формы, как мы увидим, будут изжиты под влиянием нового архитектурного стиля.



ГЛАВА III

ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ В РОССИИ В ПЕРВОМ ДЕСЯТИЛЕТИИ XIX ВЕКА

Первое десятилетие XIX века в экономическом и идеологическом отношении тесно связано с двумя последними десятилетиями XVIII века, когда в России появились первые признаки, предвещавшие зарождение капиталистических отношений. Это дает Фридриху Энгельсу основание следующим образом охарактеризовать нашу страну к моменту возникновения Отечественной войны: „Россия была слишком европейской страной, чтобы обходиться без денег“.⁹⁹ Буржуазно-либеральные воззрения развивались в России под влиянием идей французской буржуазной революции.

Но не только французская буржуазная революция, — и внутренние события потрясли Российскую империю. Крестьянское восстание, руководимое Пугачовым, революционизировало передовые круги русского дворянства. Идеи традиции конца XVIII века получили развитие во взглядах лучших людей начала XIX века.

В искусстве это десятилетие является во многом еще завершением предыдущего периода, но в то же время в нем появляются и новые черты, предвещающие последующие десятилетия. В области архитектуры — это время становления нового стиля, в области декоративных росписей — это еще завершение предыдущей системы.

Но и архитекторы далеко не все еще порвали с классицизмом конца XVIII века, особенно в тех случаях, когда приходилось работать в формах усадебного ансамбля, перестраивая возведенные в конце XVIII века здания. Дошедшие до нас росписи первого десятилетия XIX века находятся как раз в таких дворцах, которые подвергались переделкам (Таврический, Павловский, Стрельнинский); но, конечно, известные изменения, обусловленные требованиями нового времени, были все же неизбежны и даже могли сказаться помимо желания самих мастеров.

В настоящее время из перечисленных зданий роспись потолков и стен уцелела лишь в Таврическом дворце. Во дворце в Стрельне росписи стен не сохранились; в Павловском дворце живопись разная по времени, как и отделка многих его помещений. Поэтому на материале Таврического дворца можно полнее, чем на других памятниках, иллюстрировать характер росписей первого десятилетия XIX века, а общую систему обработки живописными средствами помещений, особенно соотношение росписи стен и потолков, приходится рассматривать почти исключительно по живописи Таврического дворца.

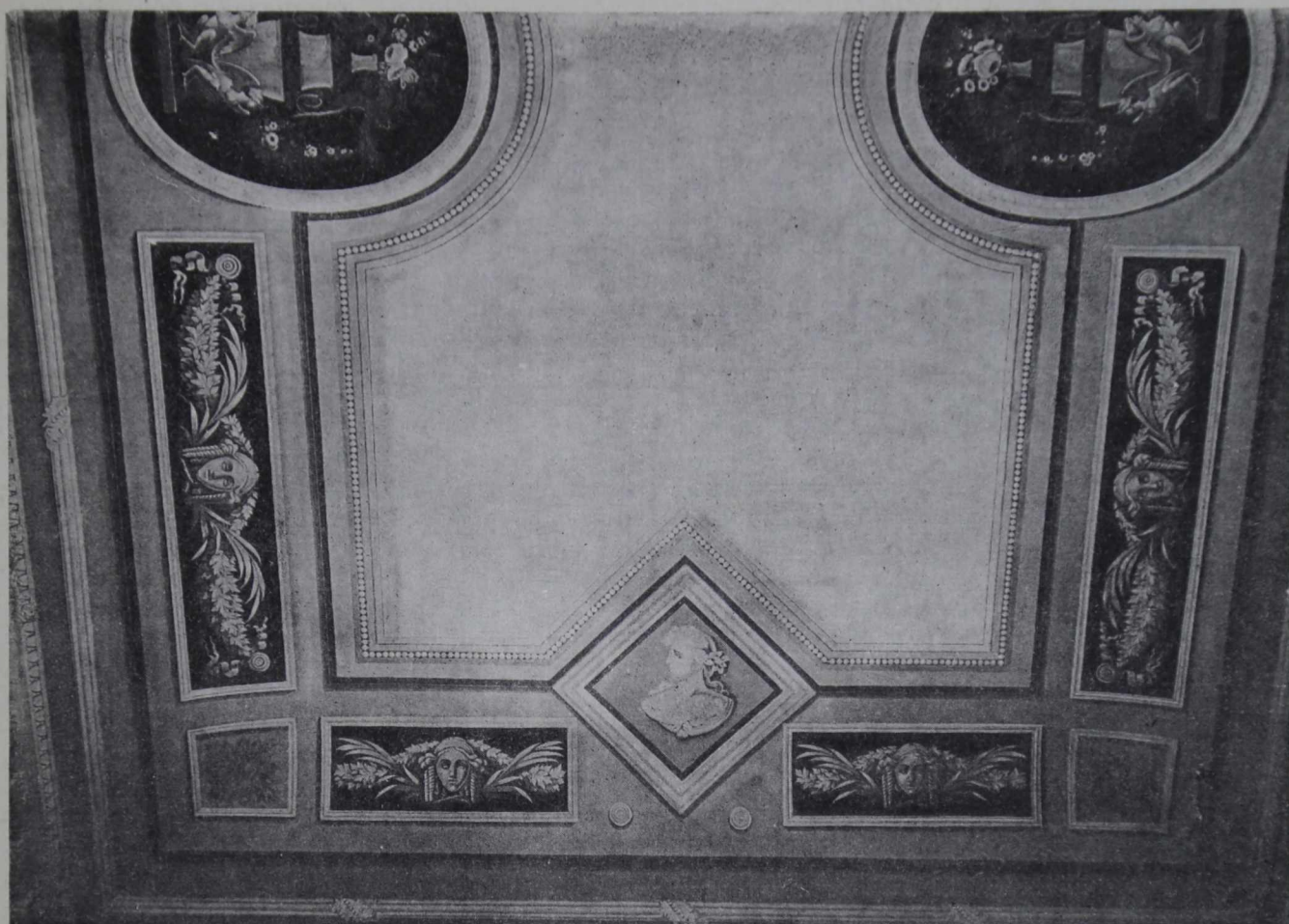


Рис. 15.
Роспись потолка маленькой проходной. Константиновский дворец.
Стрельна.

Таврический дворец и его росписи

Созданный при Екатерине II для ее фаворита Г. А. Потемкина и сделавшийся после его смерти одной из любимых резиденций императрицы, Таврический дворец был опустошен при Павле, который приказом от 11 апреля 1799 года отдал дворец под казармы конного полка.¹⁰⁰ После смерти Павла дворец был восстановлен в „первобытное состояние“ по указу Александра I от 26 мая 1802 года.¹⁰¹ Вести эти работы было поручено архитектору Луиджи Руска,¹⁰² так как „он на сию перестройку сделал исчисления и прежде находился у строения оногo“.¹⁰³

2 августа 1803 года перестройка Таврического дворца была окончена.¹⁰⁴ Дворец был задуман первоначально почти исключительно для парадных собраний и торжеств. Но дальнейшее использование здания не соответствовало его первоначальному назначению: оно было приспособлено для жилья в нем весной и осенью многочисленной царской семьи.

Несмотря на произведенные изменения, помещения дворца все же остались разделенными на две различные, обособленные друг от друга части: парадную, которая первоначально была основной, и жилые комнаты. Последних вначале было очень немного, но постепенно, в результате перестроек и изменений здания, число их все возрастало. Эти жилые комнаты можно подразделить на полупарадные, личные и служебные помещения.¹⁰⁵

Таврический дворец, ставший пригородной усадьбой, уже не предназначался для больших торжеств. Бытовой уклад царской семьи в Таврическом дворце носил здесь менее официальный характер, чем во время пребывания в Зимнем: кушанья часто подаются во внутренние покои, к столу приглашается очень ограниченное число приближенных, и т. п. Эти особенности быта наложили свой отпечаток на убранство дворца, внутренняя отделка комнат которого должна была быть не столько парадной, сколько изящной, уютной и удобной; сюда приезжали отдыхать от торжественных церемоний придворной жизни в Зимнем дворце. Дом и окружающий его сад должны были быть тесно связаны, чтобы можно было удобно располагать тем и другим по своему желанию. Архитектор и декоратор должны были учесть эти моменты и в своем творчестве ответить на эти запросы.

Возвышенность и серьезность образа были здесь неуместны: нужно было радовать глаз зрителя приятными сочетаниями форм и красок, не утомлять его ум, а вызывать лишь радостные, легкие чувства. Героика, сильные переживания были неподходящими темами для росписи в этом дворце, вернее, в его непарадных помещениях. Наоборот, парадные залы, созданные Старовым в монументальных формах, должны были быть украшены и соответствующей им живописью.

В самом дворце живопись уцелела далеко не во всех комнатах, но и в тех помещениях, где росписи сохранились, они подверглись многочисленным реставрациям. Однако значительное количество живописных панно оказалось, к счастью, мало тронутым этими реставрациями, что определяется при сопоставлении одинаковых по теме и композиции панно Таврического и других дворцов.

Значительно труднее говорить о красочной гамме всей росписи в целом. Однако, как показывают сделанные ранее с росписей копии и расчистка фонов панно, при реставрациях дворца придерживались первоначальных красочных сочетаний. До нас дошла живопись в Круглом зале и десяти комнатах. При перестройке здания в начале XX века для Государственной Думы значительная часть живописи, сделанная маслом на холсте, была снята.¹⁰⁶

Архивные материалы сохранили нам имена художников, работавших в Таврическом дворце в 1802—1803 годах. Живопись Большого и Круглого зал делал Ф. А. Щербаков. Он же писал картины на стенах этих зал и расписывал еще три комнаты.¹⁰⁷ До нас не дошли эти работы Щербакова в центральных залах, — их заменили новые, сделанные в 1819 году. Поскольку и другие комнаты, которые расписывал этот художник, не могут быть определены за отсутствием архивных данных и можно делать на этот счет только предположения, приходится, к сожалению, признать, что характер творчества Щербакова в 1803 году по Таврическому дворцу определить невозможно.

20 января 1803 года помечено „уведомление“ Руска в гофинтендантскую контору о сделанных Пьетро Скотти работах в Таврическом дворце на половине Александра I и его жены.¹⁰⁸ Эти комнаты находились за театром и выходили окнами в сад. Их было восемь, живопись сохранилась в пяти, из которых наиболее интересны комнаты 49 и 50.

Третьим мастером, работавшим во дворце, автором росписи театра был Джакомо Феррари.

В „постановлениях присутствия“ гофинтендантской конторы от 30 мая 1803 года значится, что по рапорту Пушкина с приложением уведомления архитектора Руска постановлено выдать „живописному мастеру Феррари в счет исправляемых им в театре Таврического дворца живописных работ впредь до рацета денег тысячу рублей“.¹⁰⁹ (Вся живописная работа по театру по смете Руска была оценена в тысячу пятьсот рублей).

До сих пор имя Феррари в литературе, относящейся к Таврическому дворцу, нигде не упоминалось. Помимо театра, Феррари работал и в других помещениях дворца.¹¹⁰ Какие это были помещения, можно установить, за неимением более точных архивных данных, лишь путем стилистического анализа.

Четвертым мастером, принимавшим участие в живописных работах по Таврическому дворцу, был Джованни Батиста Скотти, или Иван Карлович, как его называли в России,¹¹¹ не только самый известный из четырех живописцев, принимавших участие в росписях этого дворца, но и наиболее популярный художник декоративных росписей Петербурга первой трети XIX века.



Рис. 16.
Роспись потолка в комнате 42. б. Таврический дворец.
Обмер МВАХ.

Какие именно комнаты в Таврическом дворце расписывал Д. Б. Скотти, мы узнаем из „уведомления“ Л. Руска в гофинтендантскую контору от 20 января 1803 года.¹¹² Это были девять комнат на половине Марии Федоровны в правой части дворца, в том числе две смежные с ротондой („комитетская“ и „диванная“), за роспись которых Скотти получил тысячу рублей.

Росписи дворца в Стрельне

По окончании перестройки Таврического дворца Руска получил новое задание — восстановить после пожара, случившегося 28 декабря 1803 года, дворец Константина Павловича в Стрельне.¹¹³ 9 ноября 1804 года эти работы были уже закончены.¹¹⁴ Приступая к этой работе, Руска пригласил участвовать в ней и тех мастеров, с которыми он работал в Таврическом дворце. Незанятыми в это время оказались Феррари и Щербаков, которые и были приглашены для исполнения живописных работ.¹¹⁵

До нас сохранились росписи перекрытий в некоторых залах бельэтажа дворца.¹¹⁶ Позднейшие реставрации исказили многие из них. Роспись стен дворца до нас не дошла.

Какие помещения в Стрельнинском дворце расписывал Феррари и какие Щербаков, остается, за неимением точных архивных данных, неизвестным. Поэтому для выяснения принадлежности росписи различных помещений дворца кисти одного из двух упомянутых мастеров приходится прибегнуть к атрибуционно-формальному методу.

Все литературные источники сходятся на том, что Феррари расписывал в Стрельнинском дворце так называемый „Военный зал“ или галерею.¹¹⁷ За Военным залом, в котором роспись не сохранилась, следовала небольшая проходная, где и сейчас имеется живопись на потолке, сделанная на холсте клеевой краской. За нею находится центральный Мраморный зал, также украшенный росписью.

Имея данные, что „славный живописец Феррари“ расписывал „Военную залу“ и зная принцип Руска давать художникам работу большими участками, можно думать, что и маленькая проходная и Мраморный зал были расписаны тем же „известным“ живописцем Феррари.

Сравнивая росписи тех комнат Таврического и Стрельнинского дворцов, где атрибуция не может быть сделана с помощью архивных материалов, можно установить для многих из них наличие в их живописи сходных черт, выявляющих руку одного и того же мастера. Так, для некоторых комнат — маленькой проходной во дворце в Стрельне (рис. 15) и комнаты 45 Таврического дворца — характерен один и тот же композиционный прием в росписи потолка, который не встречается ни в работах Д. Б. Скотти, ни Пьетро Скотти: обрамление центрального поля плафона разбивается в первом случае овальным панно с изображением ваз, в другом — круглыми пейзажными панно. В комнате 42 Таврического дворца, в Мраморном зале и библиотеке Стрельнинского дворца фигурные панно располагаются не так, как обычно это наблюдается в работах других мастеров — в центре каждой из четырех сторон, а лишь в середине двух поперечных (ср. рис. 16 и 17).

В живописи комнат обоих дворцов повторяются, кроме композиционных приемов, и отдельные орнаментальные мотивы и даже целые сцены. Так, в Мраморном зале дворца в Стрельне из четырех панно в паддугах два точно повторяют сцены на такие же темы потолка комнаты 42 в Таврическом дворце. Это „Возведение героя на Олимп“ и „Кузница Вулкана“. Отличие состоит в том, что в Мраморном зале эти сцены даны на вишнево-красном фоне, тогда как в Таврическом — на зеленоватом, и порядок фигур обратный. Точно повторены в этих же помещениях и орнаментальные мотивы, например, крылатые женские фигуры в завитках аканта.

Аналогичное совпадение наблюдается в живописи театра Таврического дворца и маленькой проходной в Стрельне. Маски на продолговатых панно проходной комнаты скопированы с масок фриза театра и др.

Но сходство росписей в ряде помещений этих дворцов не ограничивается приведенными примерами. Специфика манеры художника, выполнявшего эти росписи, сказывается и на создаваемых им образах, причем здесь уже может быть прослежено сходство их с документально установленной работой Феррари — живописью театра. Мастер дает во всех своих работах всегда один и тот же женский тип: продолговатый овал лица, пышные волнистые

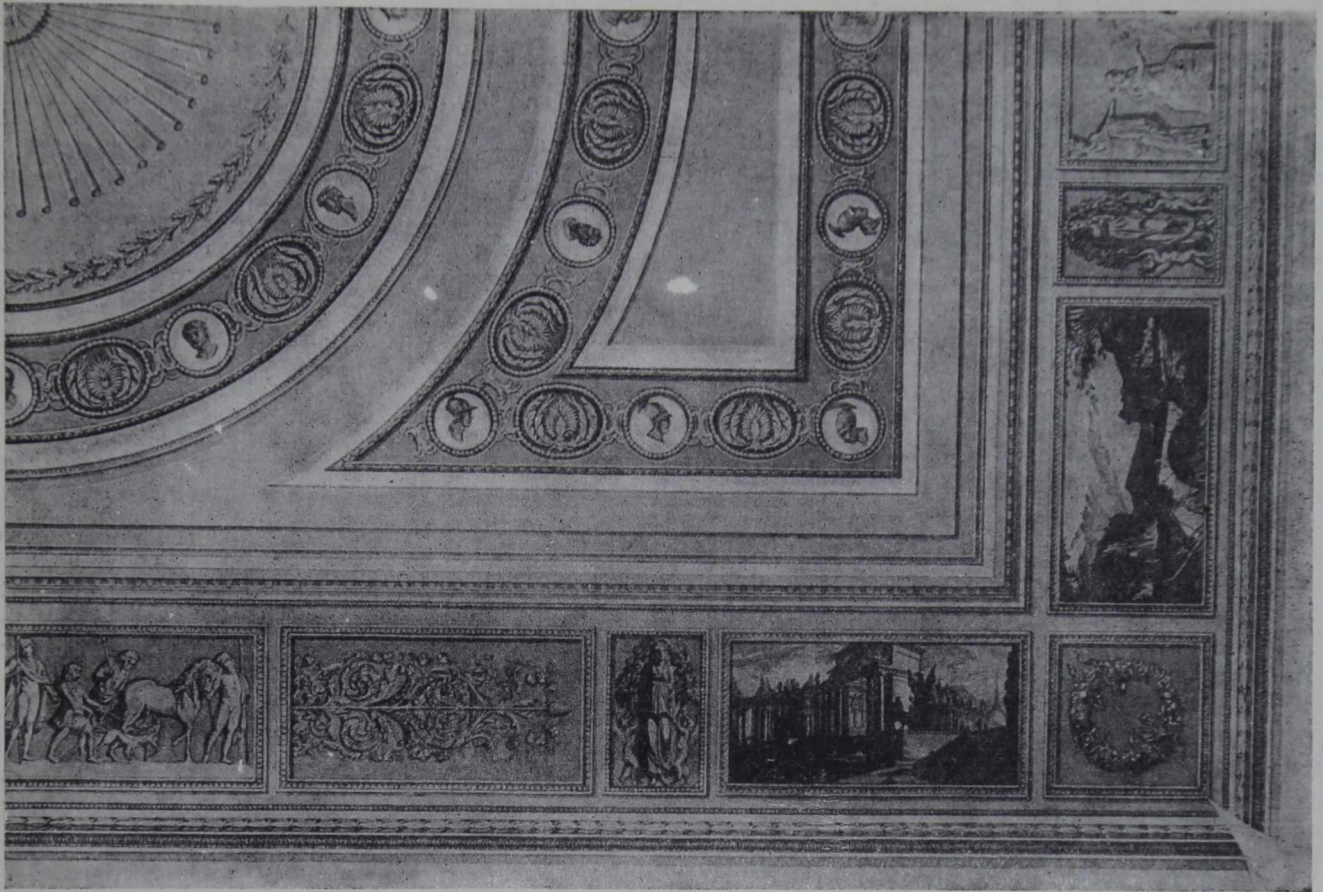


Рис. 17.
Роспись потолка Комитетской комнаты. б. Таврический дворец.
Обмер МВАХ.

каштановые волосы, ниспадающие на плечи, и характерный изгиб губ, придающий лицу манерную улыбку (фигуры девушек на потолке театра Таврического дворца, см. рис. 18, изображения женщин, поддерживающих паланкин, в одной из комнат дворца в Стрельне, и др.). Но особенно характерным признаком, отличающим все женские фигуры Феррари, является резко подчеркнутая форма груди и сильно положенные на ней тени (девушки на потолке театра — рис. 18, муза трагедии — рис. 19 и муза комедии, богини и грации панно Мраморного зала в Стрельнинском дворце и в комнате 42 Таврического дворца — рис. 16, женские фигурки, служащие ручками ваз, в маленькой проходной комнатке во дворце в Стрельне — рис. 15 и т. д.).

Яркие цвета драпировок аллегорий искусств, изображенных на потолке комнаты 43 в Таврическом дворце, близки по сочетаниям красок к одеждам девушек, написанных на потолке театра.

Подводя итоги сделанным наблюдениям, можно утверждать, что один и тот же художник делал росписи театра, четырех прилегающих к нему комнат, а возможно также и комнат с левой стороны от ротонды Таврического дворца, и расписал бельэтаж центрального корпуса Стрельнинского дворца и что этот художник был Феррари.

Щербаков, очевидно, работал в верхнем этаже, где жил Константин Павлович, и в двух флигелях. Тогда его работой могла бы быть роспись на потолке угловой комнаты в бельэтаже на юго-запад, сильно искаженная позднейшими реставрациями, и комната, на плафоне которой изображены гирлянды цветов. Эти последние исполнены краской на холсте и очень удачны по подбору тонов.

По окраске и манере письма они несколько отличаются от цветов, написанных Феррари в театре, и напоминают не яркие тона альпийской флоры, а нежные оттенки северных цветов.

Если бы наше предположение оправдалось, то Щербаков явился бы перед нами, как тонкий, с большим вкусом художник-декоратор. К сожалению, эти соображения, пока не найдены подтверждающие их документы, остаются лишь в области более или менее вероятных гипотез.

Росписи Павловского дворца

Третьим дворцом, в котором в первом десятилетии XIX века велись большие работы по внутренней отделке помещений, был дворец в Павловске. Во время происшедшего там пожара 10 января 1803 года выгорел внутри весь парадный этаж среднего корпуса, и немедленно было приступлено к его восстановлению под руководством архитектора А. Н. Воронихина.

При возобновлении внутренней обработки помещений дворца придерживались, по желанию владелицы, первоначальной отделки. Об этом можно судить по описанию дворца, сделанному Марией Федоровной до пожара. Так, в туалетной комнате бельэтажа еще в 1795 году были написаны пейзажи на стенах, они сделаны и в 1803 году так же, как повторены в этой же комнате и различные орнаментальные детали. Очевидно, для восстановления старого типа росписи был сделан Д. Б. Скотти рисунок с надписью: „Декорировка потолка проходной комнаты около туалетной е.и.в. императрицы приблизительно, как она была до пожара“.¹¹⁸

Этим желанием восстановить, где возможно, старый вид комнат объясняется то, что в парадной опочивальне Марии Федоровны была сделана уже вышедшая из моды роспись потолка с изображением трельяжей, в просветы которых видно небо; перспективно написанная балюстрада в центре также вырисовывается на фоне неба. Эту живопись реставрировал в марте 1803 года Д. Б. Скотти. В своем счете он подчеркивает, что это была только реставрация.¹¹⁹ Таковую же работу он сделал и в кабинете Марии Федоровны.

Среди росписей Павловского дворца этого времени встречаются еще и такие, живопись которых носит иллюзорный характер. Такова, например, роспись потолка парадных сеней второго этажа, где изображен мощный цилиндрический свод, опирающийся на стены, прорезанные системой полуциркульных арок, и обработанный ионическими пилястрами. Вероятно, это была старая роспись, лишь реставрированная после пожара 1803 года.¹²⁰ Это стремление восстановить во дворце, где это было возможно, старую роспись и значительные переделки в нем в течение всей первой четверти XIX века лишают всю систему декоративной живописи дворца цельности и единства, которые мы наблюдали в Таврическом дворце. Поэтому при разборе системы росписей начала XIX века основываться на живописи Павловского дворца не приходится. Зато она дает богатый материал для характеристики стилевых особенностей пейзажных панно этого времени.

Почти все работы по росписи комнат Павловского дворца после пожара в среднем корпусе выполнял Д. Б. Скотти.

Подпись молодого мастера сохранилась в будуаре Марии Федоровны.¹²¹ На подписи дано полностью имя Джованни Батиста, дата 1803 год, и указано, что писал и компановал сам художник.¹²² Это показывает, что в данном случае мастер не реставрировал работу другого живописца, а делал ее самостоятельно. Четвертая комната за залом Мира на половине Марии Федоровны — туалетная — также расписана Д. Б. Скотти. Хотя написанные на стенах этой комнаты пейзажи и не имеют подписи, но по манере письма они несомненно принадлежат ему. Это подтверждается и подписным рисунком Скотти в библиотеке Павловского дворца, изображающим мост через Славянку, исполненным также в 1803 году. Сравнение его с живописью туалетной не оставляет сомнения в том, что эта роспись сделана Д. Б. Скотти. Так как на стене туалетной изображены именно виды Павловска, то, по всей вероятности, и этот рисунок был сделан, как один из вариантов росписи, для этой комнаты Павловского дворца.¹²³

В начале первого десятилетия Д. Б. Скотти расписывает потолок парадных сеней по предварительному рисунку А. Н. Воронихина.¹²⁴ В его манере сделана и живопись на

стене у лестницы в вестибюле с изображением сада и украшающих его статуй „в египетском вкусе“. Пока нельзя с уверенностью утверждать, что роспись потолка вестибюля также сделана Д. Б. Скотти.

В росписи дворца в первом десятилетии XIX века принимал участие и Карло Скотти, отец Джованни Батиста. Он расписывает в 1805 году спальню Марии Федоровны в нижнем этаже и там же ее туалетную.¹²⁵ Проект отделки туалетной Марии Федоровны принадлежит Кваренги, под руководством которого переделывалась часть этих комнат. Вероятно, живописный фриз, который дал Кваренги на своем проекте, и делал Карл Скотти. В комнатах Екатерины Павловны и в палатке рядом с опочивальной Марии Федоровны в 1805 году велись работы под руководством Д. Б. Скотти.¹²⁶ Вся эта роспись была заменена другой в 1823 году.¹²⁷

Композиция декоративных росписей во дворцах начала XIX века

В планировке внутренних помещений начала XIX века зодчие придерживались насколько возможно симметрии, что заставляло художника-декоратора в известной степени соблюдать это правило и в росписях одинаковых комнат. Так были отделаны фонарики в Таврическом дворце, комнаты 5 и 13 (справа и слева от ротонды), на потолках которых были изображены пейзажи и пр. Идеалом этого времени является проповедуемая Винкельманом благородная простота и спокойное величие. Основным принципом при создании росписи стены в этой архитектуре, типичным образцом которой может считаться живопись Таврического дворца, является разделение ее на ряд плоскостей, обрамленных написанными под рельеф тягами или разного цвета полосами; благодаря различию окрасок создается впечат-



Рис. 18.
Д. Феррари. Деталь росписи потолка театра. б. Таврический дворец.
МВАН.

тление, что одни плоскости несколько отступают назад, а другие выдвигаются вперед, не нарушая, однако, целостности стены, ограничивающей пространство данного помещения.

Наиболее богато обработанной является стена против окон. В середине ее большей частью находится главная дверь, украшенная выступающим сандриком и скульптурным или живописным дессюдепортом (рис. 20). В других случаях вместо двери в центре стены находится большое зеркало или камин с зеркалом. Скульптурная тяга отделяет панель от средней части стены. С каждой стороны двери всю ширину пространства до боковых стен занимает прямоугольное поле, обрамленное живописными тягами и вертикальными филенками. В более парадных комнатах филенки образуют широкую раму около полей, в большинстве же случаев они помещались между полями. Филенками отделяют поля от дверей, камин и т. д. Стена заканчивается орнаментальным живописным фризом.

Из сказанного видно, что живописное членение стены соответствует ее основным архитектурным делениям; композиция росписи ясна, соблюдается симметрия в распределении всех частей вокруг выделенного центра; продольная стена благодаря этому приему и удлиненной форме получает значение главной. В комнатах, имеющих в плане форму прямоугольника, необходимо подчеркнуть продольную или поперечную стену, чтобы показать направление движения. Акцентирование боковой стены вызвало бы движение в глубину, идеалом же зодчего этого времени были уравновешенность и спокойствие; движение в глубину его не влекло.

В комнатах, приближающихся к квадрату по форме, на каждой стене находится только по одному полю. Стена с окнами часто не имеет никаких живописных украшений, кроме фриза вверху, так как она при дневном свете плохо освещена, а вечерами почти вся закрыта занавесами для окон, и места для орнаментации остается очень мало. Поперечные короткие стены имеют обычно по одному полю и второму небольшому над дверями, которые помещаются с краю стены ближе к окнам.

Таким образом, обработка стен всего помещения построена на одном принципе: в распределении функций между отдельными орнаментальными частями положено архитектурное начало, назначение каждой части рационально, и все в целом имеет логическую завершенность. Вся эта система росписи отличается уравновешенным, устойчивым характером.

По этой же системе расписываются и помещения, имеющие полуциркулярную форму стены против окон. Эта форма комнат применяется чаще всего для будуаров, туалетных и т. п. Имелось несколько вариантов их отделки; часто в этих случаях полукруглая часть отделялась от прямоугольной колоннами, акцентировалась середина полукруглой стены, где помещался камин с зеркалами, по его сторонам стена расписывалась с соблюдением симметрии в распределении полей. Когда комната была очень невелика по размерам, одно большое поле занимало всю стену.

Некоторое однообразие композиции, повторявшейся во всех помещениях, искупалось богатством и большим разнообразием орнаментальных форм и хорошо подобранной окраской различных оттенков полей, филенок и живописных обрамлений.

Росписи стен соответствует обработка потолков. Они делались или совсем плоскими, или с центральным зеркалом, лежащим на паддугах. В основу их композиции положены те же принципы, какие мы видели в живописи стен. Во-первых, размещение живописных украшений, их деление на поля зависит от архитектурной конструкции потолка; в тех случаях, где имеются паддуги и центральное зеркало, роспись изменяется в зависимости от того, которую из двух частей она украшает. Где этого архитектурного деления нет, там живопись идет часто вокруг потолка в виде широкого бордюра, а центральное поле заполнено орнаментикой сравнительно в небольшом количестве (рис. 16). Это создает впечатление легкости, отвечающей конструктивным функциям потолка, как несомой части. Там, где комната имеет одну полукруглую стену, плоскость потолка делится, согласно плану комнаты, на полуциркулярную и прямоугольную (комната 49, рис. 21).

В центре потолка, кроме розетки, обычно лепной, помещается чаще всего гирлянда цветов, написанная яркими или нежными красками, в зависимости от общего тона комнаты; пишутся и просто зеленые ветки.

Иногда по краю зеркала потолка идет орнаментальный узор, изображаются на потолках и летящие женские фигуры. Паддуги или широкий бордюр украшаются чередующимися

фигурными и орнаментальными панно. Они обрамляются разной ширины и разного цвета тягами и имеют живописные, написанные под рельеф рамы, имитирующие стюк, дерево и т. д. (рис. 15). Для центрального поля потолка охотно берут форму круга (рис. 16) или фигуры, в него вписывающейся. Так как круг представляет собой самую правильную геометрическую фигуру, то помещение его в центре дает ощущение успокоенности от всей композиции и соответствует подчеркнутому центру на длинной стороне стены. Также часто центральное поле потолка представляет собой прямоугольник, но внутри его нередко дают еще квадрат, чтобы центр был устойчивым. Значительно реже встречаются потолки, где форма центрального поля эллиптическая.

Вторым характерным признаком для росписей потолков и стен является их деление на ряд полей и панно, которые благодаря различной окраске их фонов, разным тонам обрамляющих их живописных тяг, фигурам, написанным *à trompe oeil* под лепку, создают впечатление поверхности, расчлененной на ряд плоскостей, из которых одни как бы выступают вперед, другие как бы отодвинуты назад.

Однако применение этого приема имеет свои границы, и мастер следит за тем, чтобы не было ощущения проломов в потолке. Тем не менее пространственно-пластический принцип преобладает при разбивке плоскости потолка так же, как это было при росписи стены (рис. 21). Во всех этих случаях мастера умело подбирают тона живописи, дающие впечатление большей или меньшей дальности расстояния.

Для примера остановимся на росписи потолка в комнате 42 Таврического дворца (рис. 16). Широкая синяя полоса окаймляет потолок. Фигурные панно благодаря темноватым серо-зеленым краскам кажутся лежащими более глубоко. Наоборот, круг в центре потолка и большие панно с его четырех сторон, написанные в светлых тонах, выступают



Рис. 19.

Д. Феррари. Муза трагедии.

Стенное панно театра. б. Таврический дворец. МВАХ.

вперед, они оттеняются лежащими между ними небольшими панно, фон которых насыщен, коричневатый. Благодаря этим краскам потолок кажется легким в средней части и несколько более массивным с коротких сторон.

Основываясь на примере Таврического дворца, можно считать, что характерным для росписей первого десятилетия XIX века являлось то, что роспись стены и потолка обычно составляла одно целое в композиционных и красочных отношениях, а часто стена и потолок украшаются одними и теми же орнаментальными формами. Особенно удачна в смысле соответствия живописных и архитектурных форм роспись комнат 43 и 49 Таврического дворца. В комнате 49, которая была одной из личных комнат жены Александра I, фигурные панно потолка совпадают с центром стеновых панно. Вертикальные филенки имеют ту же высоту, как и ствол колонн, отделяющих полукруглую часть комнаты от прямоугольной. Деление стены на три части—панель, среднюю основную плоскость и фриз с карнизом—проведено здесь особенно четко. Чередование полей и филенок дает очень спокойный ритм в отделке стен. Не загруженный орнаментами потолок легко поднимается над головой (рис. 21). Живопись подчеркивает его конструкцию, тем самым усиливая впечатление ясности и логичности от всей внутренней отделки помещения.

На лепном карнизе комнаты 49 лежит сводчатая часть потолка, вокруг последнего идет довольно тяжелое коричневое обрамление, служащее как бы опорой, на которой держатся паддуги (рис. 21). Поля потолка слегка нюансированы более теплым, чем стены, тоном, где сочетаются желтовато-серые и синеватые краски, фон панно также теплый, коричневый. Таким образом, красочная гамма потолка смягчает слишком холодный тон стен. Неожиданно радостный, яркий аккорд вносит в эту сдержанную красочную гамму живопись полуциркулярной части потолка в глубине комнаты: три венка цветов самых радужных красок брошены на чуть тонированной, светлой поверхности.

В каждом помещении красочная гамма, в которой исполнена живопись комнаты, соответствует ее назначению. Так, например, роспись потолка Диванной комнаты Таврического дворца подражает коврам по подбору красочных сочетаний; холодные зеленые и белые тона хорошо вязались с назначением „Комитетской“ комнаты, где происходили заседания Комитета министров.

Несмотря на особый подбор тонов в различных комнатах, придающих им известную выразительность, можно найти для красочной гаммы, применяемой в зданиях этого времени, также типичные, обобщающие черты. Тона, в которые окрашены в большинстве помещений стены и потолок, обычно матовые, притушенные, не чистые, а смешанные желтовато-серые, зеленоватые с серыми или желтоватыми оттенками, лиловатые и т. п. Им противопоставлены панно, имеющие часто сильно насыщенные фоны, главным образом синие, зеленые, коричневые. Совсем не встречается чисто желтого или лимонного цвета, изредка появляются охристые тона. Оранжевый и красный встречаются только в изображении цветов. Иногда можно видеть лишь темновишневые фоны. Черный цвет применяется как исключение.

Этот подбор красок интересен в том отношении, что по нему мы можем судить, насколько мастера этого времени перерабатывали в нужном для них направлении античные образы.¹²⁸ Как раз в помпейских росписях, вдохновляющих мастеров этого времени, желтые, красные и черные тона были излюбленными. Русские мастера классицизма останавливаются главным образом на разных сочетаниях синих, зеленых, розовых тонов и почти не применяют желтых, оранжевых и красных.

Живопись театра Таврического дворца

Прежде чем подводить итоги сказанному о системе росписей дворцов начала XIX века, следует остановиться еще на декоративной живописи, украшавшей театры дворцового типа, специфические функции которых вносили некоторые изменения в общий характер композиции росписей в сравнении с другими помещениями. Среди дворцовых театров, о живописи которых можно получить достаточно четкое представление, должен быть назван театр Таврического дворца.

Он был совершенно заново создан Руска в 1802—1803 годах.¹²⁹ В 1907 году помещение театра было переделано под библиотеку Государственной Думы. О том, каким был этот

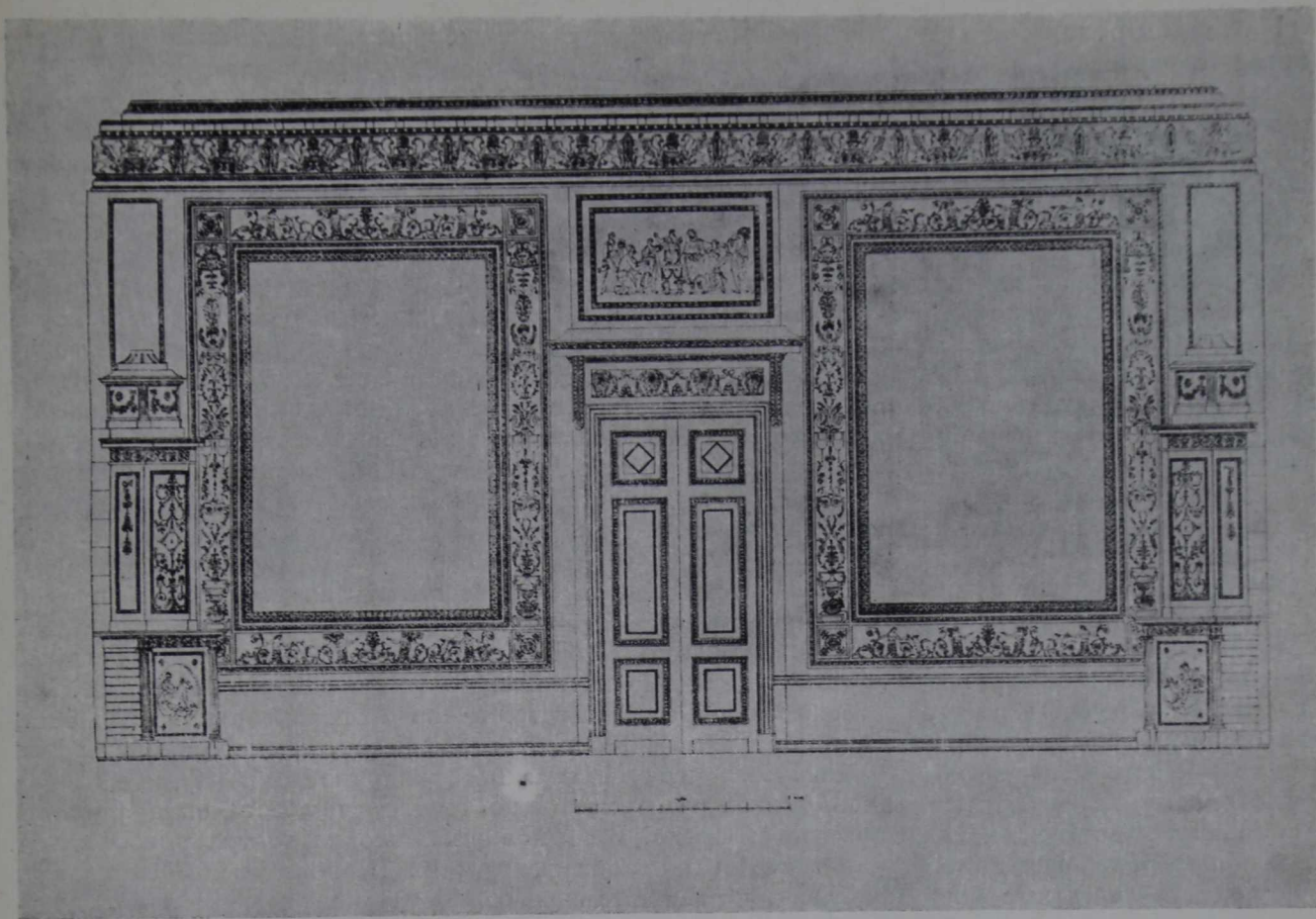


Рис. 20.
Обработка стены комнаты 42. Таврический дворец.
Обмер МВАХ.

театр, можно судить по отзывам видевших его до уничтожения и по нескольким дошедшим до нас фотографиям.¹³⁰ Общий вид этого театра так описан в статье в „Старых годах“.¹³¹

„Весь он расписан, и расписан стильно и хорошо. Серый под мрамор цвет колонн спокойно сочетается с белым тоном богатых капителей, с светлосерым стен. По бокам рампы в нишах написаны две богини-покровительницы лицедейства. Потолок обвит живописными гирляндами; своей неожиданной яркостью они веселят глаз...“

Площадь, предназначенная для росписи потолка, представляла собой полукруг, отвечающий форме зрительного зала с его амфитеатром. Так же, как и в других помещениях, широкий бордюры шел по краю всего потолка. Над центром рампы он развевался по полукругу в сторону зрительного зала орнаментом в виде веера. Часть потолка, отвечающая расстоянию между колоннами, была занята живописными панно. На полукруглой части потолка чередовались два типа панно: одни с медальонами в середине, другие с ромбами, первые светлосерые, вторые коричневые. Колонны, фриз и потолок были связаны композиционно в одно целое линейной схемой. Бордюры, написанный в виде перил, отделял центральную часть потолка от карниза. На этих перилах были написаны лежащие на них гирлянды цветов и украшающие их вазы, пьедесталы и рога изобилия. Центральное поле потолка должно было создавать ощущение воздушного пространства, на фоне которого вырисовывались фигуры девушек, воспринимавшиеся со всей конкретностью реального образа. Они поддерживали гирлянды, подвешенные на розетках.

На теплом розовом фоне помещены фигуры танцующих девушек, едва касающихся элементов, с развевающимися по воздуху каштановыми волосами, в ярких одеждах (рис. 18). Линии их контуров волнисты и плавны и легко поднимаются вверх. Их повороты довольно сложны, и движения развернуты в пространстве; игра света и тени придает им жизненность, выявляет пластику их тела, яркие краски одежд увеличивают впечатление нарядности целого. В тех же красках выполнен и гений славы, помещенный в эллиптическом обрамлении над порталным отверстием сцены.

Таким образом, радостный, яркий аккорд завершает несколько сдержанную, холодную гамму стен театра с их светлосерой окраской, с серыми под мрамор колоннами и белыми капителями. Лишь яркооранжевый тон фриза как бы заставляет предчувствовать, в каких тонах будет финал. Благодаря примененным здесь принципам построения росписи потолка он кажется легким, вздымающимся, получается иллюзорное впечатление некоторой сводчатости, что желательно для помещения амфитеатра с полукруглой колоннадой, где небольшой свод кажется логическим завершением его архитектуры. Художник живописными средствами исправил недостаток, имеющийся в архитектуре этого помещения. По сторонам порталного отверстия сцены изображены муза трагедии Мельпомена и муза комедии Талия. Они написаны в розоватых тонах на таком же фоне и должны были хорошо выделяться на сером фоне стены.

Голова Мельпомены (рис. 19) немного опущена, брови слегка нахмурены. В правой руке у нее обнаженный клинок, в левой лавровый венок. Она одета в паллу, обнажающую правую ногу до половины бедра. Складки одежды ложатся спокойно, что особенно заметно на ее концах, где они расположены одна возле другой с равными интервалами. От всей ее фигуры веет торжественностью и серьезностью. Иначе охарактеризована Талия. Она откинула в быстром движении корпус назад, одежда развевается, немного насмешливо, вызывая ее она смотрит на улыбающуюся маску сатира в своей руке.

По своему характеру живопись театра примыкает еще теснее, чем остальная роспись Таврического дворца, к традициям XVIII века. В композиции потолка театра преобладают иллюзорно-пространственные моменты. Подвижность фигур, их разворот в пространстве, несколько беспокойные контуры близки к изображениям в работах конца XVIII века. Здесь еще удачно сочетается любовь к ярким, сочным краскам и живопись гризайлью¹⁸² с ее мягкими переходами из одного оттенка в другой.

Не только в театре Таврического дворца, но и в других комнатах, сочетания этих двух видов росписи встречаются довольно часто. Интересно и то, что среди тонов, использованных в театре, много, в противоположность другим помещениям, красных оттенков: цветы, фрукты. Живописный бордюр, идущий по краю потолка театра, более конструктивен.

Подробно разобрав всю систему росписей первого десятилетия XIX века, подведем итоги сделанным наблюдениям. Характерными чертами для этого вида декоративной живописи могут считаться следующие:

1) назначение всего здания в целом и каждого данного помещения, в частности, обуславливает характер декоративных росписей; это выражается в линейной и красочной композиции всей росписи, в использовании различных окрасок для передачи образно-смысловой характеристики комнат;

2) стремление к симметрии в росписях каждого помещения и однотипности в отношении живописи одинаково расположенных по плану комнат;

3) распределение декоративных частей построено на принципе архитектурности и конструктивности, в основу которого положено понятие ордера: декорировка стен и потолков, как исполняющих различные архитектурные функции, отличается друг от друга по композиции, при соблюдении, однако, принципа соответствия между обработкой их в одном помещении;

4) деление стен и потолков на ряд живописных, самостоятельных по своему назначению полей и панно, кажущихся расположенными в разных плоскостях, что достигается сопоставлением различных красочных тонов. При этом, однако, сохраняется впечатление неразрывности и цельности всей поверхности;

5) отсутствие иллюзорных перспективных построений, разрывающих плоскость стены или потолка. Исключения встречаются довольно редко. (Живопись театра Таврического дворца и росписи некоторых помещений Павловского дворца.)

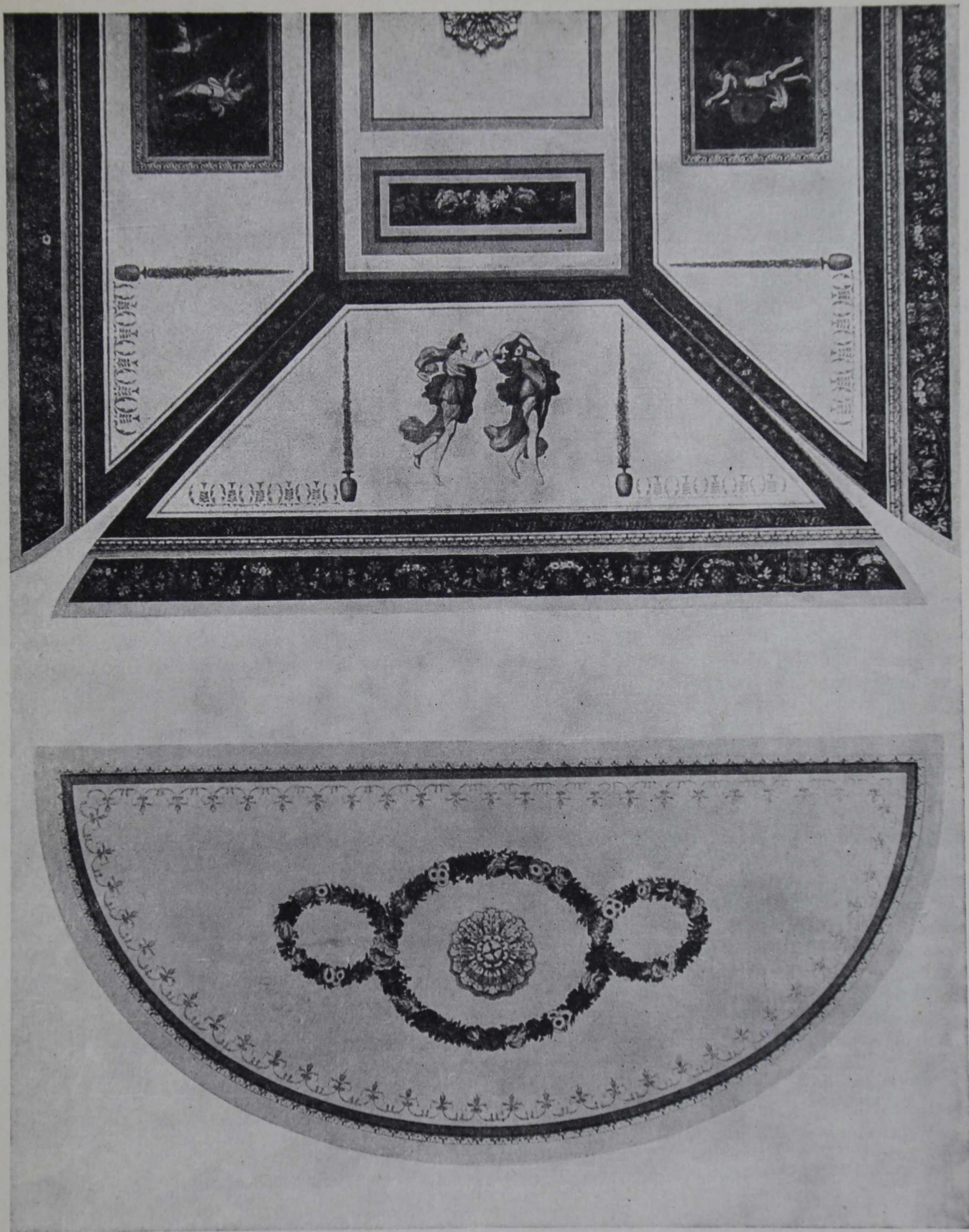


Рис. 21.
Роспись потолка в комнате 49. Таврический дворец.
Обмер в собрании МВАХ.



Рис. 22.
Д. Б. Скотти. Отъезд Мелеагра на охоту.
Панно потолка Комитетской комнаты Таврического дворца. МВАХ.

Из перечисленного видно, что в первом десятилетии XIX века получила последовательное развитие та система, которую мы наблюдаем в Английском дворце. Там соответствие панно стен и потолка было налицо в ряде помещений, но не было еще возведено в обязательное правило. Окраске фонов панно уделялось меньше внимания, так как значение этих последних в общем декоративном ансамбле было меньше. Количество панно в росписи значительно возросло в XIX веке; они приобрели более самостоятельное значение: теперь уже не ограничиваются орнаментальными мотивами для их украшения, а изображают фигурные и пейзажные композиции, привлекающие к себе внимание зрителя более, чем сочетание только декоративных элементов.

Живописные панно

Основные типы „исторических“ панно, их темы и композиция

До сих пор мы говорили о всей росписи дворцов в целом. Остановимся теперь на живописных панно, их темах и образах. Эти панно разделяются на три основных вида по своей тематике: мифологическо-аллегорические, которые назывались в XIX веке „историческими“, пейзажные и орнаментальные. Первая группа представлена главным образом мифологическими многофигурными сценами или медальонами с одной-двумя фигурами. Исключением являются аллегории искусств, которые по своему характеру ничем не отличаются от аналогичных мифологических образов, почему и рассматривать их отдельно нет смысла.

Мифологические панно распадаются на три типа по характеру исполнения:

1) полихромные изображения,—как медальоны в Таврическом дворце в комнатах 11 и 43 (сцены потолка), изображения Марса и Минервы на потолке Мраморного зала во дворце в Стрельне или панно, на которых написаны скачущие всадники на конях, в том же дворце.

2) Панно, подражающие скульптурным фризам; здесь фигуры написаны под мрамор, реже под бронзу и помещаются на цветном гладком фоне.

3) Панно, исполненные монохромной живописью, в синеватых, зеленоватых или коричневатых тонах и т. п.

Таким образом, мы наблюдаем здесь процесс постепенного вытеснения полихромной живописи монохромной, которая в последующие полтора десятилетия целиком заменит первую.

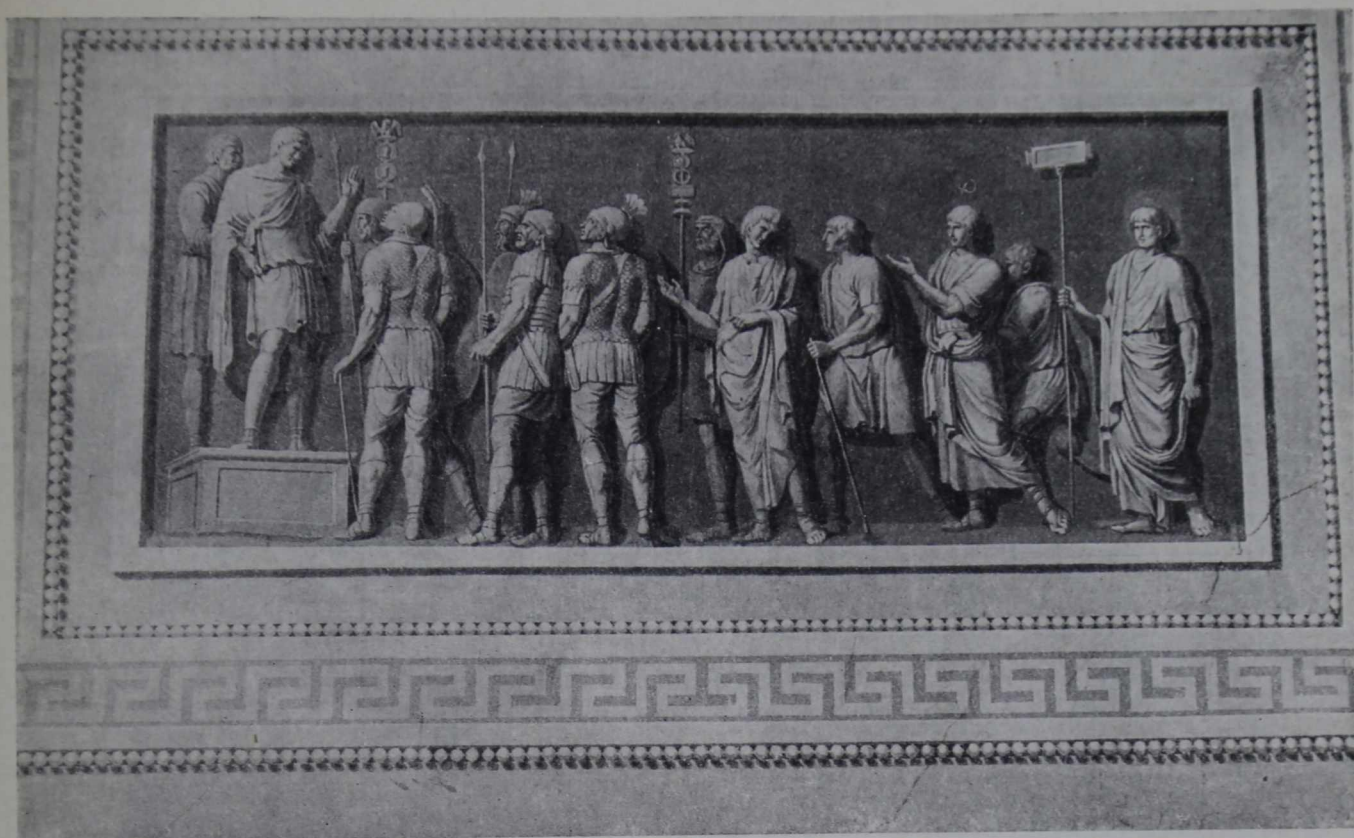


Рис. 23.
 Д. Феррари. „Император Траян и воины“.
 Панно потолка библиотеки. Константиновский дворец. Стрельна.

Красочные панно по своей композиции и характеру своих образов отличаются от написанных под лепку и монохромных. В тематике различий между ними нет. Темы взяты из античной мифологии или эпоса и до некоторой степени подбираются согласно назначению помещения.

Сцены каждой комнаты не представляли собой в большинстве случаев единого цикла, их выбор был более или менее случайным, и нередко нельзя точно определить, что именно изображено, так как сам мастер не всегда продумывал тему в деталях, а расставлял фигуры в панно так, чтобы это было „à l'antique“ и напоминало греческие и римские рельефы. Кроме того, расшифровка содержания еще затрудняется и тем, что лица и фигуры мало индивидуализированы и во всех сценах похожи. Так как мастерам приходилось работать обычно в ускоренных темпах, им не хватало времени на серьезную проработку своих композиций, и они их нередко повторяли без изменений. Например, сцена отъезда Мелеагра¹³³ на охоту на каледонского вепря на потолке „Комитетской“ комнаты Таврического дворца (рис. 22) повторена Д. Б. Скотти на потолке будуара Марии Федоровны в Павловске.

Говоря о темах росписей во дворцах этого времени, нельзя не упомянуть интересный тип росписей, не встречающийся в Таврическом дворце, но имеющийся в Стрельне. Это панно, копирующее более или менее точно римские рельефы. Так, Феррари в падугах Мраморного зала дал сцену битвы Траяна с даками (рельеф находится на арке Константина). Типы варваров точно скопированы художником. На другой стороне Феррари дал часть композиции рельефа арки Тита с триумфом императора, дополнив недостающие части.

На потолке библиотеки Константина Павловича в том же дворце изображены две сцены, копирующие рельефы колонны Траяна: битва римлян с германцами, император и воины (рис. 23).

Художник кое-что изменяет в них согласно новым требованиям: так, он опускает в своих панно пейзажные архитектурные фоны, характерные для римских рельефов этого времени, и дает на фоне ровную нейтральную плоскость. Этот новый элемент в его творчестве нужно рассматривать, как проникновение в декоративную живопись, пока еще в небольшом количестве, стилевых признаков, которые в связи с новыми течениями в архитектуре изменяют во втором десятилетии XIX века характер росписей. Наличие военных сцен и триумфов героев во дворце Константина Павловича объяснялось тем, что дворец принадлежал страстному любителю военщины и смотров, каким был второй сын Павла I, устраивавший парады даже в большом зале своего дворца, получившем поэтому название Военного.

В „исторических“ панно доминировали темы, отличающиеся мирным характером, они подходили для жилища, предназначавшегося для спокойной жизни на лоне природы, среди семейных радостей и наслаждения искусством. Сюда не должны были долетать страшные раскаты революционных бурь и восстаний, здесь хотели уверить себя, что все кругом благополучно и нечего бояться. Лишь в резиденции Константина Павловича отдана дань военному духу хозяина.

Показ героических чувств и мыслей не имел здесь смысла. Все величие греческих трагических образов чуждо этому искусству, созданному для радости и отдыха. Не только глубина греческого эпоса, но и напряженность классических образов, созданных французской революционной буржуазией, не нашла здесь своего отражения. Идеи, проповедуемые французской буржуазией, приспособлялись у нас к требованиям дворянства: „господствующие мысли эпохи“ принадлежали в России еще этому классу, который представлял собой господствующую материальную силу общества.¹⁸⁴

Панно, написанные на мифологические темы, можно причислить, по определению теоретиков классицизма, к „большому роду живописи“, в котором изображались „деяния человеческие, касающиеся священной или светских историй или баснословия“. К этому последнему виду принадлежат и все мифы. „Сей род назван большим потому, что он заключает в себе важнейшие события и требует гораздо большего знания, нежели другие роды“. ¹³⁵

„Подражание прекрасному в природе“, по мнению Винкельмана, имеет два пути; тот путь, который избрали греки, „собирает воедино наблюдения над целым рядом единичных предметов, ... ведет к обобщающей красоте, к идеальному изображению“. ¹³⁶

Этот путь считался обязательным и для мастеров классицизма. „Живопись превосходит самое естество“, по мнению Чекалевского, она „в целом зрелище природы избирает самое совершенное, соединяет разные части разных мест и красоту многих людей.“ ¹³⁷

Из сказанного видно, что в образах, создаваемых художниками, приверженцами теории Винкельмана, перед нами предстанет обобщенный идеал красоты. Эти правила относились главным образом к историческим живописцам, но ими руководились не только художники-станковисты, но и художники-декораторы, которые обычно считались также „историческими живописцами“. Но художникам-декораторам приходилось в своих панно учитывать, однако, в первую очередь особенности архитектуры и увязывать свою работу с нею. Рельефного типа композиция, вытекающая из правила построения картины в классицизме, была особенно удобна как раз для декоративных монументальных росписей и менее отвечала задачам станковой картины. Тем не менее мы найдем ее применение и в ряде картин художников-станковистов академической школы начала XIX века.

В декоративной живописи этот тип композиции устанавливается в первом десятилетии XIX века и остается почти все второе десятилетие без изменения.

В самом конце этого десятилетия, в связи с новыми задачами в архитектуре, в ней раньше, чем в академической станковой картине, в фигурных сценах появляются отзвуки романтизма.

Урванов так определяет основные принципы живописи исторической картины: „Лучшие сочинения (композиция) состоят не в большом, но в малом числе нужных фигур.“ ¹⁸⁸ Следует

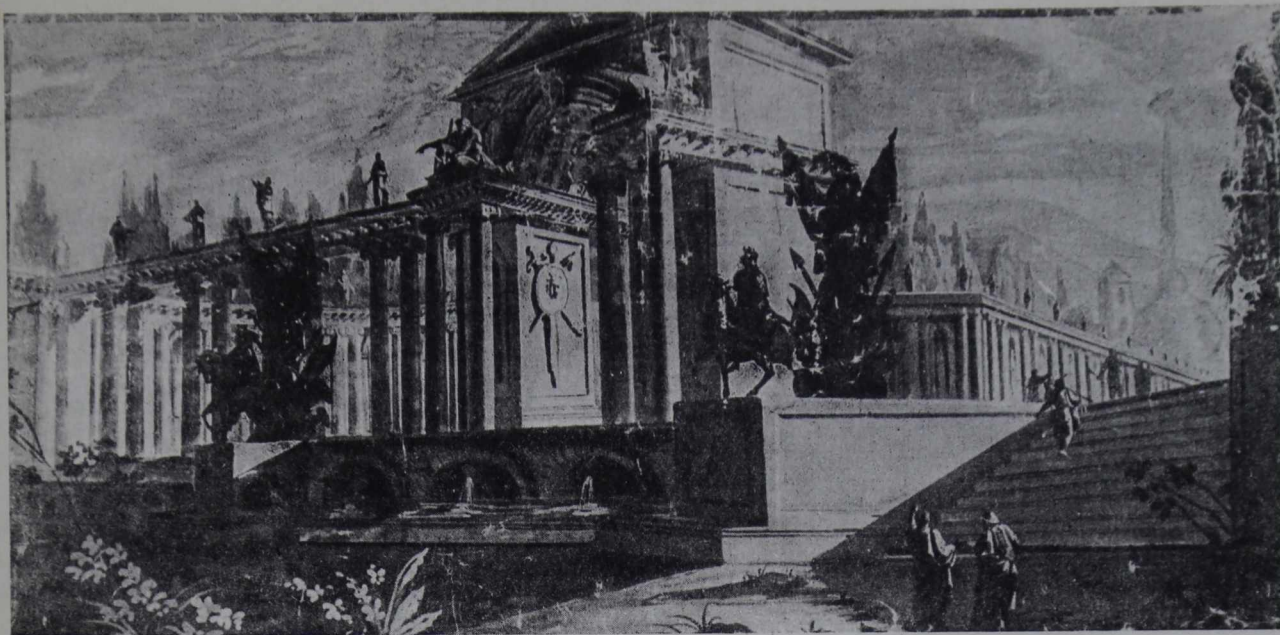


Рис. 24.
Д. Б. Скотти. Пейзажное панно потолка Комитетской комнаты. Таврический дворец.
МВАХ.

„те фигуры ставить ближе к середине, т. е. на втором плане, кои в истории суть главные действующие лица... а прочие помещать на третьем и первом плане... Ежели же в действии токмо одна главнейшая особа находится, то помещать оную в самой середине картины или ближе к краю, а особливо когда она повелевает или побуждает к чему-нибудь“.¹³⁹ „В широте же картины должно наблюдать сообразие боков... такое сообразие сторон художник называет симметриею“.¹⁴⁰ „Нужно изображать так, чтобы все части видны были, ибо таковыми предметами никто доволен не бывает, у коих не видны служащие к составлению их нужные части“.¹⁴¹ „Постановления должны быть естественны и выразительны, в оборотах своих различны, в членах противоположны“.¹⁴²

Из этих правил композиции видно стремление к спокойному, симметричному построению; количество фигур ограничено, и они группируются по сторонам от главных действующих лиц, по возможности не закрывая одна другую, пишутся без ракурсов. Значение фигуры в данной сцене определяло ее место на первом или втором плане картины. В оттенении нужно избегать пестроты и доставлять зрению „спокойство через посредство больших теней и возбуждая оное посредством больших освещений“.¹⁴³ Следующие слова И. Урванова показывают, что считалось в период классицизма основным при создании образа; на автора их теория Винкельмана также оказывает существенное воздействие. „Живопись только означает цвет вещей, а всю существенную оную силу делает рисование, и так весьма справедливо почитают его душою и телом не только живописи, но и всех вообще образовательных художеств“.¹⁴⁴

„Что же касается до выражения страстей и чувствований, то для сего должно подражать актерам... ибо театральное представление есть для глаз такая же картина, как и произведенная искусством художника“.¹⁴⁵ „Благородство души означается не гордым воззрением и не страшным движением фигуры, т. е. не широким шагом или не излишним руки простиранием, но прекрасным величием и тихою поступью, власть означающею“.¹⁴⁶

Все мифологические сцены в росписях построены согласно этим принципам. Так как они должны были подражать лепным фризам, то глубина в этих композициях очень ограничена, дается узкая полоса, обозначающая землю, она показывает предел рельефного пространства. Эта глубина так незначительна, что двум фигурам, помещенным одна за другой, почти

негде повернуться, почему вся сцена обычно разворачивается в длину в один ряд, реже в два. Фон не рассматривается, как задний план изображаемой сцены, он дается одним тоном, как гладкая поверхность, на него лишь падают тени от фигур, создавая иллюзию их рельефности.

В расположении групп наблюдается симметрия или во всяком случае равновесие, что создает спокойное впечатление (рис. 22). По предписанному правилу, главные действующие лица помещаются в центре, количество фигур незначительно, они в большинстве случаев друг друга не закрывают. Благодаря этим чертам композиция отличается ясностью и простотой, но фигуры мало связаны друг с другом единством действия и переживаний. Контуры фигур четки и плавны, ракурсы отсутствуют. Мужские фигуры обычно пишутся нагими, женские — одетыми.

Пропорции фигур у каждого мастера всегда одинаковы, головы не индивидуализированы: в них совсем нет выражения, дан обобщенный идеализированный тип, спокойный и бесстрастный. Переживания характеризуются жестами. В позах чувствуется некоторая застылость, они просты, преобладает профиль и фас. По большей части фигуры расположены в одной плоскости, движения рук и ног обычно противоположны. Аксессуары дают мало: лишь то, что необходимо для ясности сюжета, или то, что дает мастеру возможность передать античную утварь, например, треножники, вазы, жертвенники и т. п. Источник света в случаях, когда панно находилось против окон, давался несколько сбоку и сверху, в других случаях учитывается естественный источник освещения. Свет и тень ложатся большими пятнами, без излишнего дробления, что содействует общему спокойному впечатлению.

Наряду с целыми сценами, встречаются, как уже указывалось, и изображения отдельных фигур, помещенные или в медальонах или прямо на потолке и написанные в „естественном цвете“, т. е. не имитирующие лепную работу. Так сделаны фигуры в медальонах в комнате 11 Таврического дворца, принадлежащие кисти Д. Б. Скотти. Там были написаны десять медальонов с изображением в них различных богов. Большинство из них дано на насыщенном голубом, некоторые на коричневатом-розоватом фоне неба. За фигурами чувствуется глубина воздушного пространства. Особенно хорошо это ощущение передано в фигуре Меркурия, который как бы пронесется в быстром полете среди необъятных просторов, посланный по воле богов. Яркие краски одежд, насыщенные тона фонов, игра бликов света и тени на фигурах, мягко моделированные тела, передача рефлексов, — все это говорит о стремлении мастера к живописности, любви к радостной гамме красок, передаче света и воздуха. Все эти черты роднят эти медальоны с искусством более ранней поры, с кругом венецианских художников. Наоборот, Феррари в своих медальонах во дворце в Стрельне, изображающих богинь, подражает античным камеям. Прежде чем перейти теперь к рассмотрению пейзажных панно, следует сказать несколько слов об орнаментальных мотивах, встречающихся в росписях. В цитированных уже выше теоретических сочинениях они также отнесены „к историческому роду“ живописи. Иван Урванов причисляет „к историческим украшениям“: жертвенники, венцы, повязки, перстни, вазы, кресла, статуи, архитектуру всякого рода, обелиски, пирамиды, наметы, занавесы, разных зверей, деревья, цветы и пр. Из этого перечня видно, как широко понималось понятие „исторические украшения“. Кроме того, продолжают пользоваться таким же успехом, как и раньше, гротески. Охотно изображают также и гирлянды цветов, венки. Военные атрибуты почти совсем не встречаются. Орнаменты либо имитировали лепные украшения из стюка (в этих случаях они писались на цветных фонах), либо исполнялись в красках.

Пейзажные панно, их основные типы

Третьей группой панно, применявшихся при украшении потолков и стен дворцов, были пейзажи. Ландшафты были исполнены в будуаре и туалетной Марии Федоровны в Павловском дворце, в комнатах 5, 13 и 45 Таврического дворца, на потолке одной из комнат дворца в Стрельне.

Все эти пейзажные панно благодаря живописным рамам имеют вид картин. Такой подход к композиции пейзажа указывает, что в первом десятилетии XIX века по сравнению с концом XVIII века наметился перелом, иллюзорная роспись потолков и стен теперь отрицается.



Рис. 25.
Д. Б. Скотти. Пейзажное панно потолка Комитетской комнаты. Таврический дворец.
МВАХ.

В своей работе „Начертание художеств“ А. Писарев выделяет два главных типа пейзажа: героический и пастушеский, или сельский. Эти два вида характеризуются им следующим образом: „Под слогом (т. е. типом изображения—В. Б.) героическим разумеют все то, что искусство и природа представляют глазам большого и величественного; к оному принадлежат удивительные местоположения, храмы, древние памятники, загородные дома замысловатого зодчества и пр.“¹⁴⁷

„Слогом сельским, напротив, представляют природу во всей ее простоте, без прикрас и в таком беспорядке, который приятнее бывает всех искусственных украшений. Здесь видим пастухов со стадами, путешественников, заблудившихся среди гор и в лесах; видны дальности, луга и прочее. Иногда весьма счастливо соединяют слог героический со слогом сельским“.¹⁴⁸

Первый тип пейзажа продолжал еще линию развития архитектурного пейзажа XVIII века, второй отражал течение сентиментализма и начинающегося романтизма с его стремлением к живой, одухотворенной природе.

Все пейзажи, встречающиеся в росписях дворцов первого десятилетия XIX века, могут быть отнесены к этим двум основным видам. К героическим пейзажам могут быть причислены, согласно определению А. Писарева, три архитектурных пейзажа на потолке Комитетской комнаты Таврического дворца и ландшафты, написанные на паддугах будуара Марии Федоровны в Павловском дворце. К сельским пейзажам, в которых чувствуются отзвуки романтизма, относятся горные пейзажи той же Комитетской комнаты и комнаты 17 в этом же дворце. К идиллического типа пейзажам могут быть причислены ландшафты на потолке в комнате 5 Таврического дворца и в одной из комнат во дворце в Стрельне.

Особую группу представляют пейзажи определенных конкретных местностей. К таким ландшафтам следует отнести работы Д. Б. Скотти в туалетной Марии Федоровны в Павловском дворце. В данном случае по самому характеру изображаемых на них видов они приближаются к сельским пейзажам.

Наконец, встречались и изображения (комната 17 Таврического дворца), которые, в зависимости от подхода художника к данной теме, могли входить в ту или другую группу сельских пейзажей.¹⁴⁹

На одном из архитектурных пейзажей Таврического дворца работы Д. Б. Скотти дана уходящая справа налево в глубину терраса, на которую ведет широкая лестница, находящаяся в правом углу (рис. 23). По ней и по идущей в глубину улице снуют люди в восточных костюмах. Вдоль улицы тянется здание с колоннами, за ним видны деревья. Налево на террасе воздвигнута триумфальная арка. Так как вид на этот пейзаж дан с боковой точки зрения, то он кажется случайно зафиксированным куском действительности. Перед аркой на высоком постаменте помещены скульптурные изображения всадников и группы трофеев. От арки идет колоннада, которая соединяется с другими зданиями. Перед аркой находится бассейн.

В этом пейзаже чувствуются лучшие традиции архитектурно-перспективных изображений XVIII века. С помощью двух основных тонов мастер достигает большой живописности. Он дает контрасты между ярко освещенными архитектурными частями и остающимися в прозрачной тени; с большой иллюзорностью передает перспективу уходящих вдаль колоннад.

Однако, если рассматривать эту композицию с точки зрения логичности архитектурных конструкций, то придется, конечно, отметить, что мастер дал здесь лишь блестящую декорацию. Скотти изобразил на плоскости то, о чем мечтали представители молодого поколения и что получило свое воплощение в творчестве русских архитекторов начала XIX века, — оформление огромных пространств, площадей, улиц великолепными, в духе античных построек, зданиями. Скотти, учитывая то впечатление, которое должна создавать живопись, помещенная на потолке, избегает нагромождения масс. В своих архитектурных построениях он использует ионический ордер колонн, как более легкий, широко расставляет пары сдвоенных колонн друг от друга, разбивает плоскость стен здания колоннами и нишами. Вся изображенная скульптура сделана еще в формах близких к барочным. Ритмическое чередование вертикалей колонн и деревьев создает спокойное впечатление. Точка зрения, взятая сбоку, игра света и тени, и очень живые, естественные в своих позах фигурки людей придают композиции убедительность и жизненность.

В двух сельских ландшафтах в той же комнате передана романтика мостиков, перекинутых через бурно мчащиеся горные потоки, сломанных деревьев на переднем плане и цепи гор вдали; кое-где белеют стены домиков, смягчающие суровость горного пейзажа, который еще оживляется маленькими человечками в современных костюмах, погоняющими мулов или едущими верхом. Ровное, спокойное освещение содействует мирному впечатлению картины, несмотря на некоторые беспокойные моменты, внесенные в нее суровой горной природой (рис. 25).

Динамика горных пейзажей Д. Б. Скотти, в которых композиция построена на пересекающихся не в центре картины диагоналях и неуравновешена по массам, является отзвуком новых романтических настроений, проникавших в живопись.

Д. Б. Скотти один из первых в русской живописи откликается на это художественное течение. Однако он не ищет беспокойных, призрачных эффектов освещения; он дает определенные, широкие, светлые и темные пятна, спокойно сменяющие друг друга, ровное дневное освещение. Техника письма Скотти в этих пейзажах отличается смелым, свободным мазком и разнообразием.

Как решался в то время в теоретических сочинениях вопрос о передаче освещения в пейзаже, видно из писем об изображении сельских видов Кеппена, помещенных в книге А. Писарева. Автор письма считает, что сам живописец должен распределять свет в изображениях сельских видов, списывание же с природы почти всегда является неудачным при переносе на картину.¹⁵⁰ Из этого видно, что пейзажисту не вменялось в обязанность изучать моменты освещения и списывать их с природы, тем более это должно было относиться к живописцу-декоратору, задачи которого были несколько иные.

Манера письма пейзажей в туалетной бельэтажа в Павловском дворце, написанных клеевой краской по штукатурке, не оставляет сомнения, что их также писал Д. Б. Скотти, который, как известно, работал в этом же дворце и над пейзажами будуара. На стенах этой комнаты наш мастер изобразил два вида Павловского парка: один с храмом Дружбы в середине, второй — с частью парка, окружающей Большой каскад (рис. 26). Как уже указывалось, владельцы усадеб любили видеть на стенах своих комнат виды своих имений,



Рис. 26.

Д. Б. Скотти. „Большой каскад“. Панно туалетной бельэтажа б. Павловского дворца.



Рис. 27.

Пейзажное панно комнаты 5 б. Таврического дворца. МВХ.



Рис. 28.
 Кварени. Проект отделки туалетной Марии Федоровны
 для нижнего этажа Павловского дворца. Гос. Эрмитаж.

которые, по словам Кеппена, напоминали „в тишине жилищ счастливые минуты наслаждения“. ¹⁵¹ Павел I и Мария Федоровна особенно любили украшать свои дворцы видами мест, близких их сердцу; такие картины писались, как мы знаем, и для Михайловского замка.

Пейзажи Скотти в Павловске (рис. 26) не являются, конечно, этюдом с натуры, а скомпонованы по всем правилам того времени, рекомендуемым для живописцев ландшафтов, где мастер группирует зарисованные с натуры мотивы согласно правилам композиции с учетом общего декоративного впечатления. Стоит вспомнить только советы Ивана Урванова о том, как следует писать пейзажи: художник должен представить „лучшее летнее время“, деревья должны „стоять в красивом положении и местами по несколько совокупно... землю украшать каскадами и камушками, около которых бы вода, играя, протекала, а горы должно представлять так, чтобы они составляли цепь, вдаль простирались и терялись от зрения. Подобие людей употреблять кстати, в приличном их состоянии действия... скотов изображать исправно и лучшего рода“. ¹⁵²

Пейзажи Д. Б. Скотти, посвященные Павловску, по своему построению напоминают станковые картины Семена Щедрина и А. Е. Мартынова (виды Павловского и Гатчинского парков—в Гатчинском Дворце-музее, в Государственном Русском Музее и др.) со

спокойной гладью вод в центре композиции, с декоративно размещенными группами деревьев. В них еще преобладает линейная перспектива, пространство передано расположением предметов на разном расстоянии от зрителя. Однако в связи со специфическими задачами своей работы Скотти стремится к большей объединенности тона, избегает детальной выписки предметов, особенно на заднем плане, и проявляет интерес к освещению. Другие его ландшафты близки к итальянизирующему пейзажу того же Мартынова или Матвеева (ср., например, вид на Ponte Lugano Мартынова 1791 года из собрания Государственного Русского Музея и другие его работы 90-х годов и вид Нового моста через Славянку работы Скотти).

От горных пейзажей Скотти в Таврическом дворце и Большого каскада в Павловске протягивается нить к водопадам Матвеева, написанным в конце второго десятилетия (водопад Велино, водопад в Тиволи). На этих примерах хорошо видна эволюция пейзажа: динамика горных пейзажей Скотти не нашла продолжения в работах Матвеева: ее можно найти в ландшафтах художников школы романтизма. Интересно в этом отношении отметить сходство сделанной Орловским в 1809 году гуаши, изображающей пейзаж с водопадом, с аналогичными работами Скотти.

В итальянизирующих картинах Матвеева композиция центральная, уравновешенная, нет глубины в их построении.

Сравнение с пейзажами в будуаре в Павловске и в комнатах Таврического дворца с большой долей вероятности позволяет считать работой Д. Б. Скотти и пейзажи, написанные на стенах овальной комнаты Гатчинского дворца, на которых изображены итальянские парки с фонтанами и террасами. Овальная комната была отделана около середины 90-х годов XVIII века, так что мы можем видеть здесь раннюю работу нашего мастера. Если сравнить эти пейзажи с ландшафтами Таврического дворца, то мы отметим, что здания в этих последних стали массивнее, рисунок увереннее, мазок свободнее и выразительнее, но в передаче форм портика, коринфских капителей, кессонированного свода, скульптурного фриза, военных арматур, украшающих аттик, и еще барочного вида скульптур чувствуется та же рука, которая создавала архитектурные перспективы Таврического дворца, а особенно храм-ротонду. Зеленая сделана в гатчинских пейзажах так, как ее исполняет обычно в своих работах Д. Б. Скотти. Значительно хуже, чем с архитектурными мотивами, справляется мастер в этих работах с рисунком человеческого тела, с ракурсами и т. д. Чувствуется, что это еще начинающий художник, не вполне осиливший эту область. Статуи в нишах непропорциональны, под одеждами не чувствуется тела. То же можно сказать и о группе, украшающей арку, в левом от окон пейзаже. Однако уже по этим работам видно, что мы имеем дело с художником, обладающим декоративным талантом, обещающим занять в этой области живописи далеко не последнее место.

Д. Б. Скотти был не единственным мастером, применявшим пейзажные изображения в своих работах.

В комнате 5 Таврического дворца, одинаковой по своему расположению и размеру с Комитетской, на потолке находились пейзажи в круге. Как было указано выше, у нас нет архивных данных для определения автора этих панно. Так как работы Джованни Батиста и Пьетро Скотти известны, то остается выбор между Феррари и Ф. Щербаковым. Сходство этих ландшафтов в манере письма с пейзажными фонами панно комнаты 43, которые определялись как работы Феррари, заставляет считать и панно комнаты 5 произведением кисти этого мастера. Эти пейзажи отличаются от работ Скотти своим мирным, идиллическим характером. Если Д. Б. Скотти волновал чувствительные души современников видом дикой природы с бурно мчащимися потоками и грозно надвигающимися скалами, пробуждая в них романтические, свободолюбивые мечты, то Феррари отражает сентиментальные, самоуспокаивающие настроения. На одном из пейзажей (рис. 27) на переднем плане помещено дерево, около которого находятся три фигуры, одна из них с удочкой. Посередине картины изображена речка. На другом ее берегу видно небольшое здание, вдали — невысокие горы.

Техника письма этого пейзажа сильно отличается от работ Д. Б. Скотти. Она гораздо мягче, глаже, изящнее, нет той определенности, широты мазка, какая была характерна для Скотти. Листья деревьев дается общей массой, отдельные листья почти не выделены. Все

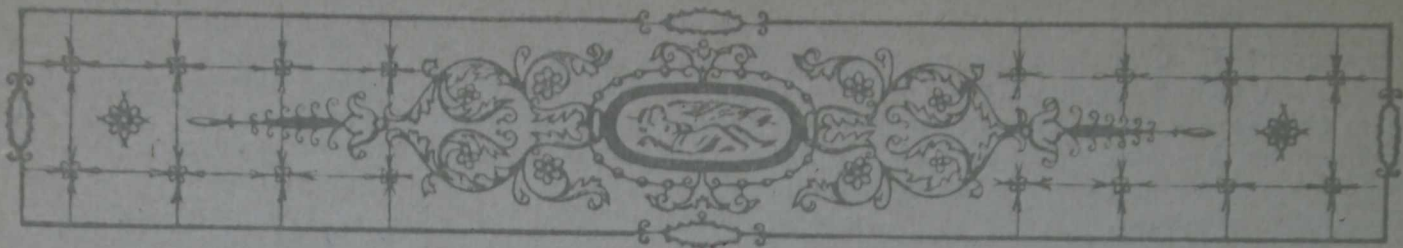
предметы—здания, скалы, деревья—имеют менее объемный, осязаемый характер, как будто легкая дымка отдаленности расстояния отделяет их от нас, или это картина забытого прошлого, всплывшего в нашей памяти, утратившего с течением времени свою материальную конкретность. Здание отодвинуто на второй план, отсветы в окнах делают его легче, воздушнее, в углублениях ниш от колонн и карнизов не ложатся темные тени, рельефность этих частей не бросается в глаза. В композиции дано движение по кругу, скала слева причудливой формы повторяет изгиб дерева, движение которого дано по кривой, оно продолжается и в линии противоположного берега и в замыкающем круг изгибе деревьев на этом берегу. Мирная, спокойная обстановка, где небольшое уютное здание дремлет у тихой речки, ясное, прозрачное небо, светлозеленые холмы вдали и открывающийся широкий горизонт создают впечатление безмятежности и вечно длящегося счастья. Нежные бледнорозовые краски, с убедительной верностью переданные отсветы солнечных лучей в окнах дома и мирное занятие удильщиков дополняют это впечатление благополучия и радости жизни в сельской обстановке. Этот идиллический пейзаж вполне подходит под описание, данное такого рода работам в письмах Кеппена, типичнейшим представителем которых он считает Клода Лоррена. Он характеризует их как „нежные и пленящие“.

Интерес к этому виду живописи в росписях был очень силен в конце XVIII и в первом десятилетии XIX века. Ландшафтами украшали обычно не парадные, а жилые, комнаты дворцов и усадебных домов.¹⁵³

Нельзя не указать на то, что и Кваренги так же еще использует, как это он делал и раньше, пейзажные мотивы для украшения отделяемых им внутренних помещений. Так, на его проекте для туалетной Марии Федоровны в нижнем этаже Павловского дворца¹⁵⁴ фриз украшен несколькими пейзажными панно с античными и средневековыми постройками (рис. 28).

Из столицы модные течения проникали в провинцию. В усадьбах крупных помещиков мы найдем немало пейзажных изображений.¹⁵⁵

В дальнейшем, во втором десятилетии XIX века, пути развития пейзажа в станковой живописи и в декоративных росписях разойдутся. В то время как в станковой картине пейзажная живопись будет идти по пути к реализму, в декоративных росписях пейзаж совсем исчезнет. Это объясняется тем, что декоративная живопись в первую очередь все же отвечала требованиям архитектуры, а в архитектуре в этот период доминирующее значение получили плоскости стены и потолка. Пространственные композиции, к которым относится пейзаж, нарушали их цельность, поэтому художники отказались от изображения ландшафтов и перешли на такие композиции, которые наиболее соответствовали новому направлению в архитектуре.



Г Л А В А IV

РУССКАЯ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ ВТОРОГО, ТРЕТЬЕГО И ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ЧЕТВЕРТОГО ДЕСЯТИЛЕТИЙ XIX ВЕКА

Общественная среда и ее отношение к вопросам искусства

Подписанный Александром I еще 22 октября 1802 года приказ о новых сюжетах для программ в Академии Художеств говорит следующее: „Назначение наиболее благородного из всех свободных искусств является, без сомнения, изображать добродетель и великие дела людей, которые заслужили от благодарной родины право на передачу их славного имени потомству в назидание и для примера нашим современникам. Как предмет такого изображения, мы рекомендуем себя или другого великого человека, который заслуживает такую честь“.¹⁵⁶ Интересно, что уже в 1802 году Александр объявляет себя великим человеком, заслуживающим бессмертную славу.

Этот приказ Александра I нашел отражение и в теоретических сочинениях. С. Кириллов в своем „Руководстве к познанию живописи“¹⁵⁷ говорит, что художник должен заботиться, „дабы не обесславить себя работою картин, оскорбляющих нравственность, поелику цель его состоит в том, чтобы поражать душу зрителя, представляя благородные чувствования, и самому им последовать“.

Гнедич, напечатавший в 1823 году, в „Журнале изящных искусств“¹⁵⁸ извлечение из „Истории художеств“ Винкельмана, в своем вступлении говорит о том, что изящные искусства „должны возбуждать страсти и давать им направление, сообразное с достоинством человека и целью творца. Таким образом, идеал „спокойного величия“ Винкельмана, усвоенный нашими теоретиками, в начале XIX века заменился более активным идеалом „возбуждать страсти“ и управлять ими. Эти новые воззрения нашли свое отражение как в станковой картине, так и в росписях. Те же отзвуки романтизма, которые на базе классических традиций наблюдаются, например, в творчестве Брюллова, можно проследить, хотя с некоторыми вариациями, и в декоративной живописи. В связи с задачами, поставленными перед архитектурой, эти отзвуки романтизма возникают в декоративной живописи даже несколько раньше, чем в академической станковой картине. В обоих случаях используются одни и те же приемы повышения эмоционального воздействия образа, например, усложнение композиции, сильные движения фигур; появляется интерес к передаче переживаний главных действующих

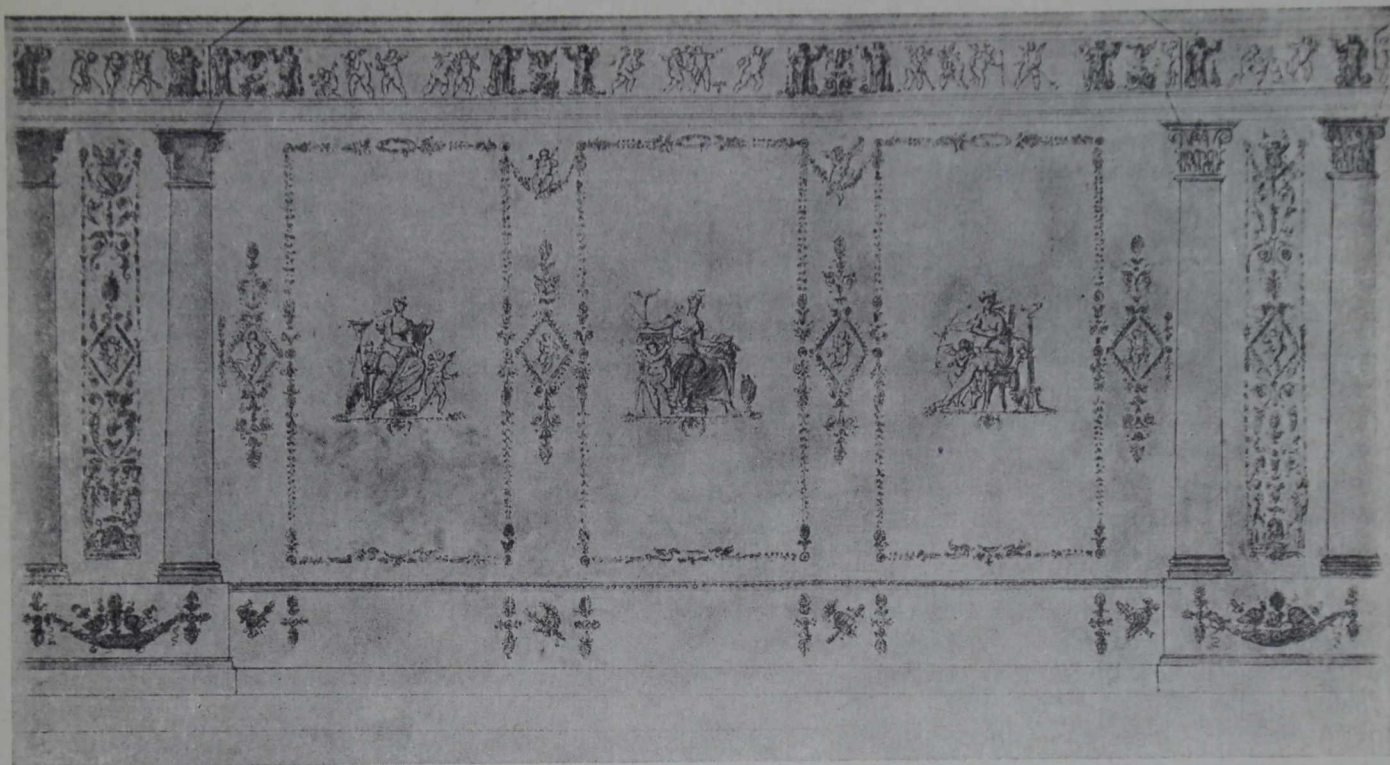


Рис. 29.
Д. Б. Скотти. Проект росписи стены.
МВАХ.

лиц, к окружающей обстановке, к эффектам освещения. Однако эти новые элементы не изменяют основного принципа классицизма — идеализации действительности.

Требования, предъявляемые к росписям, обусловленные характером архитектуры этого времени, заставляли художников-декораторов использовать далеко не все применяемые в этом случае в станковой картине средства; так, яркая красочность, насыщенность колорита не отвечала требованиям архитектуры, а потому гризайль доминировала в росписях этого периода, и только по мере нарастания внутренних противоречий в самой системе декоративных росписей с середины 20-х годов появляются опять, правда, еще в незначительном количестве, полихромные росписи. В декоративной живописи отсутствует также значительно дольше, чем в станковой картине, интерес к пространственному решению композиции.

Изменения, наметившиеся в росписях во втором десятилетии XIX века, отвечали новым задачам, которые встали в это время перед всем русским искусством в целом и перед архитектурой, в частности, и были вызваны теми изменениями в мировоззрении русского общества, которые стали сказываться в конце первого и в самом начале второго десятилетия. Отечественная война вызывает всеобщее воодушевление. Героическая, самоотверженная защита своей родины русским народом, сумевшим справиться с таким, казалось бы, непобедимым врагом, как французы, имела огромное влияние на всю русскую действительность того времени. Одним из следствий этого был пробудившийся интерес ко всему национальному как в настоящем, так и в прошлом. Оппозиционные настроения в среде дворянства перед лицом грозившей родине опасности временно замирают.

Правительство стремится направить эти чувства в желательное для себя русло. Для этой цели используется и искусство. Нужно было сделать его идейным, показать посредством его — героев, достойных подражания. Декоративная живопись перестает быть камерным искусством и становится монументальной.

Могущественное положение, какого достигла Россия в то время, когда Александр вступил в Париж „как господин и повелитель Европы“ (Энгельс),¹⁶⁹ не могло не сказаться на всех областях внутренней жизни страны. В частности, это была база, на которой могло развиваться обширное строительство. Столица могущественнейшей страны на континенте должна была своим обликом говорить всякому о силе и значении русской империи и быть красивейшей в мире. Одновременно нужно было овладеть этим большим новым городом, в котором росли и новые в России социальные силы, направить их мысли и самую жизнь так, как это было выгодно царю и помещикам.

В целях придания городу желательного вида в 1816 году образовывается Комитет строительных и гидравлических работ, через который проходят все проекты новых построек; он устанавливает, какие должны быть фасады домов, указывает, где можно строить каменные и где деревянные дома, рассматривает вопрос о планировке площадей и улиц, о строительстве мостов и проведении каналов.

И. Э. Грабарь в своей „Истории искусств“ указывает, что желанием Александра I было, чтобы архитектура города была приведена к одному строгому виду, дабы регулярному Петербургу придать еще более единообразный и строгий характер.¹⁶⁰ Царь сам следит, как отстраивается его столица, доходя в этом до крайней мелочности. Так, он лично в 1817 году составляет правила, касающиеся окраски будок сторожей и т. п.

После войны с Наполеоном в среде русского дворянства можно наблюдать два разных течения. Одни, воспитанные в традициях радикальных идей XVIII века, а также под влиянием виденного на Западе, жаждали политических реформ. Другие (и к ним принадлежала большая часть дворянства) отходят от политического свободомыслия к преклонению перед самодержавием, переходят от неверия к религиозности, от увлечения всем западным к его отрицанию. Особенно преследуется все французское. Характеристика настроения общества того времени дана С. Уваровым в письме к Штейну в 1813 году: „Состояние умов в настоящую минуту таково, что смешение понятий достигло последней крайности... у всех на языке слова: религия в опасности, нарушение нравственности, приверженец иноземных идей“.¹⁶¹

Таким образом, в правительственных кругах и в наиболее консервативных дворянских отмеченный нами положительный фактор роста национальных чувств доводится до крайности, граничащей с шовинизмом, становится орудием реакции.

„Небывалое отрезвление от этого угара наступило,—по словам Энгельса,—тогда, когда царизм потерпел жалкое крушение и притом в лице своего внешне наиболее импозантного представителя“¹⁶² — Николая I во время Крымской войны. Однако подъем национальных чувств во всем русском обществе, заставивший лучшие, передовые его слои серьезнее подойти к изучению русской действительности, был огромной важности фактором, имевшим решающее значение в развитии русской культуры и, в частности, искусства.

В архитектуре это настроение вылилось в стремление поднять русское зодчество на исключительную высоту. Задача овладения городом с растущими в нем новыми социальными силами, воздействовавшими в свою очередь на старые феодальные устои, была сама по себе достаточно прогрессивна, чтобы побороть ту казенщину, те шовинистические элементы, которые насаждались правительством. Русские зодчие, выросшие еще на прогрессивных идеях конца XVIII века, совместно с декораторами — художниками этого периода — смогли создать изумительные сооружения.

В сложном процессе художественного творчества сочетание идей Запада с задачами русского искусства и богатые материальные возможности создали тот оригинальный архитектурный стиль, который обычно называют „русским ампиром“ и который обусловил изменение характера росписей.

Основные живописные работы и система росписей этого периода

Изменения в характере декоративной живописи сказались сначала в росписях общественных помещений и парадных дворцовых зал. Постепенно и с известными ограничениями проникают новые тенденции и в живопись полупарадных помещений и жилых комнат.

В 1810 году начинаются первые живописные работы в зале Совета и некоторых других помещениях вновь сооруженного Адмиралтейства.¹⁶³ Ко второму десятилетию, по всей

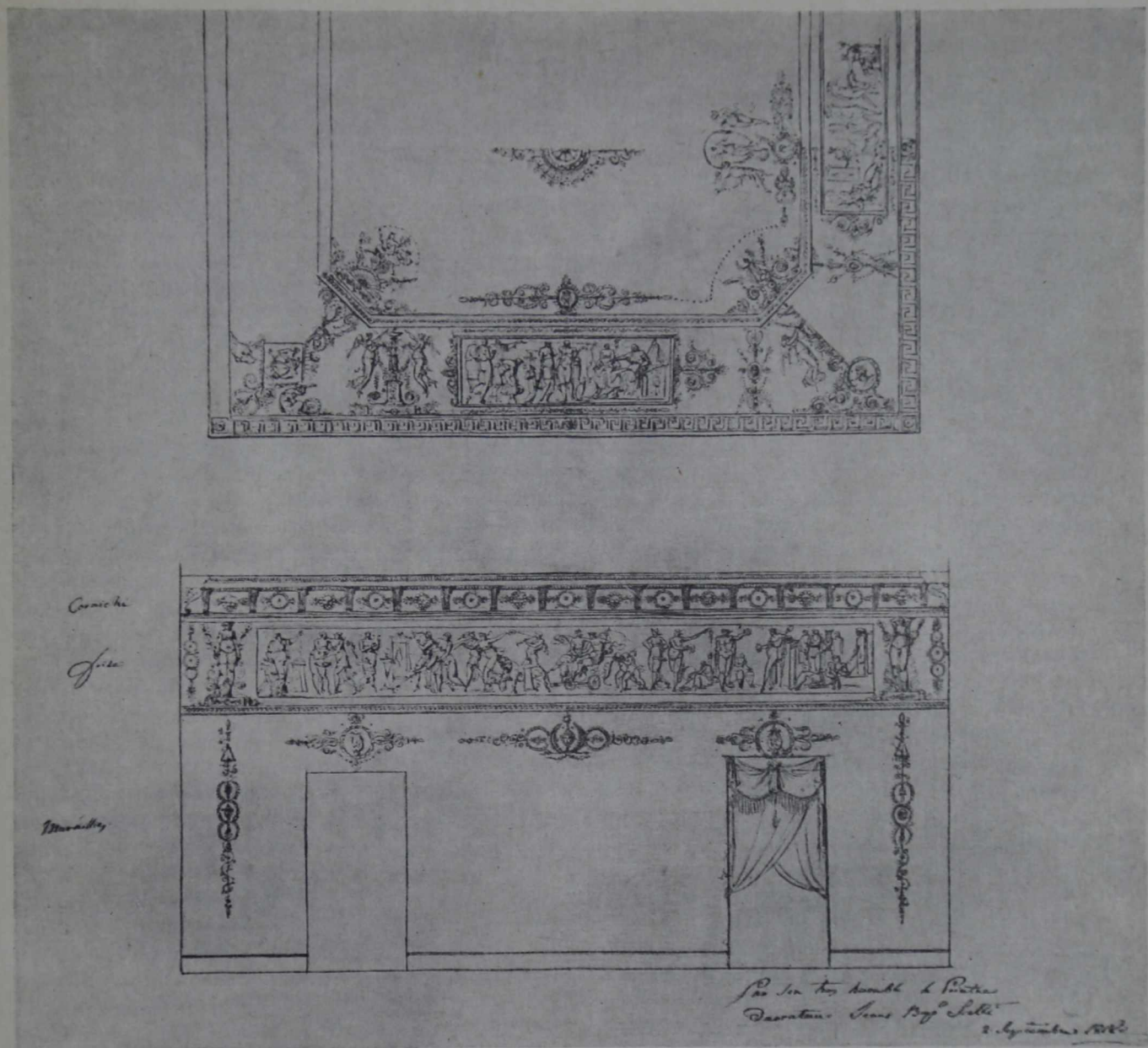


Рис. 30.
Д. Б. Скотти. Проект росписи столовой дома в Марьине.
1818 г. ЛИИЖТ.

вероятности, относится роспись синей гостиной и других комнат Екатерининского корпуса в Петергофе,¹⁶⁴ приписываемая Д. Б. Скотти; несколько раз переделывается в эти годы роспись в главных помещениях Константиновского дворца в Павловске (в 1809 году там работает Д. Б. Скотти, в 1814 году¹⁶⁵ роспись возобновляется; существующая теперь роспись сделана в 1823 и 1825 годах Бернаскони и Медичи¹⁶⁶). К возвращению Александра I из Парижа Мария Федоровна устраивает ему в Павловске торжественную встречу, для которой к Розовому павильону пристраивается новый зал. Роспись стен и потолка этого зала была выполнена Гонзаго.¹⁶⁷ Это единственная его работа в новом вкусе, в которой он показал, что при желании он мог выполнять новые требования, предъявляемые к декоративной живописи, с таким же мастерством, как и росписи прежнего типа. В 1817 году был

отделан заново под руководством Росси и при участии в росписях Д. Б. Скотти б. Аничков дворец для Николая Павловича к его женитьбе.¹⁶⁸ В следующем году Д. Б. Скотти были исполнены проекты росписи для дома в имении графини Строгановой Марьино.¹⁶⁹ В 1819 году возобновляется подшивка потолков Большого и Купольного зал Таврического дворца, в связи с чем Д. Б. Скотти исполняет новую живопись в этих залах и в Зимнем саду.¹⁷⁰

В 1822 году производились живописные работы в Елагином дворце. Их выполняли А. Виги и Д. Б. Скотти (синяя гостиная).¹⁷¹ Повидимому, в 1823 году сделана Д. Б. Скотти роспись потолка Колонного зала Горного института.¹⁷²

В первой половине 20-х годов была исполнена и живопись потолка Колонного зала особняка Нарышкиных (впоследствии с середины 50-х годов — Шуваловых).¹⁷³ Наиболее крупные декоративные работы в середине третьего десятилетия велись во вновь построенном Росси Михайловском дворце. В 1824 году здесь работали Д. Б. Скотти, Барнаба Медичи и Пьетро Скотти.¹⁷⁴ Отделка личных комнат Марии Федоровны и Михаила Павловича в Большом Екатерининском дворце производилась тоже в эти годы. Здесь также участвуют Д. Б. Скотти, Б. Медичи и др.¹⁷⁵ В середине 20-х годов расписывался особняк Мятлевых (Географический музей). В конце 20-х и начале 30-х годов заново отделяется ряд помещений Зимнего дворца, причем здесь встречаются те же имена художников-декораторов: Джованни Батиста и Пьетро Скотти, Б. Медичи и др.¹⁷⁶

В июле 1832 года закончена А. Виги роспись плафона Александринского театра.¹⁷⁷

Приведенный перечень живописных работ, произведенных в эти годы, показывает, что теперь наряду с украшением дворцов уделяется внимание и внутренней отделке общественных зданий, среди дворцовых помещений много внимания обращается на роспись парадных зал.

При сравнении всей системы росписи второго и третьего десятилетий с первым следует отметить большее однообразие позднейшей. Не только живопись Таврического, Павловского и Стрельнинского дворцов представляет собой несколько вариантов одной системы росписи, но и отдельные помещения в каждом из этих дворцов, благодаря сочетаниям самых разнообразных по формам и окраскам панно, комбинациям фигур в арабесках и т. п. отличались одно от другого. В следующие десятилетия, вследствие увлечения фигурными композициями, несмотря на расширение количества тем, они все-таки слишком часто повторяются, так как эти композиции требовали особой изобретательности для достижения разнообразия. Мотивы орнаментов и их формы тоже повторяются почти без изменения, создавая известную монотонность. Применение гризайли также содействует общему нивелирующему впечатлению.

Русская декоративная живопись в этот период, так же как и в предыдущий, отвечала тем требованиям, которые предъявляла к ней архитектура. Это выразилось прежде всего в стремлении художника согласовать живопись с основным принципом архитектуры этого времени, подчеркивающим плоскость стены, что отразилось на всей системе внутреннего убранства помещений. Стена очень часто целиком затягивалась дорогим штофом ярких цветов, дававшим названия комнатам — синяя, желтая гостиная и др. (Елагин, Аничков, Михайловский дворцы и др.). Благодаря этому приему плоскость стены подчеркивалась. Часто стена отделялась искусственным мрамором или другим материалом, создававшим также впечатление гладкой, нерасчлененной поверхности. В более простых помещениях применялась и окраска.

Стена в больших помещениях обычно разделяется посредством очень плоских лопаток или даже просто вертикальной полосы сильно стилизованного растительного орнамента, отдаленно напоминающего „арабески“. В росписях первого десятилетия разные тона полей и написанные под лепную работу рамы дробили плоскость стены, давая ей в то же время и некоторое движение в глубину; со второго десятилетия орнаментация не должна больше подчеркивать деление стены на части. Обрамления и поля исчезают, декоративные мотивы разбросаны просто по поверхности стены. Здесь же помещаются летящие или сидящие женские фигуры, изображающие часы дня, времена года и т. п. (рис. 29).

На проектах Скотти для Марьино, на его рисунках в Академии Художеств и в росписях многих существующих памятников (Михайловского дворца, ротонды Таврического дворца и др.) видно, что панель и фриз утратили архитектурное значение. Часто панель отсутствует совсем или едва заметна (рис. 30), во многих случаях фриз почти совсем не отделяется от

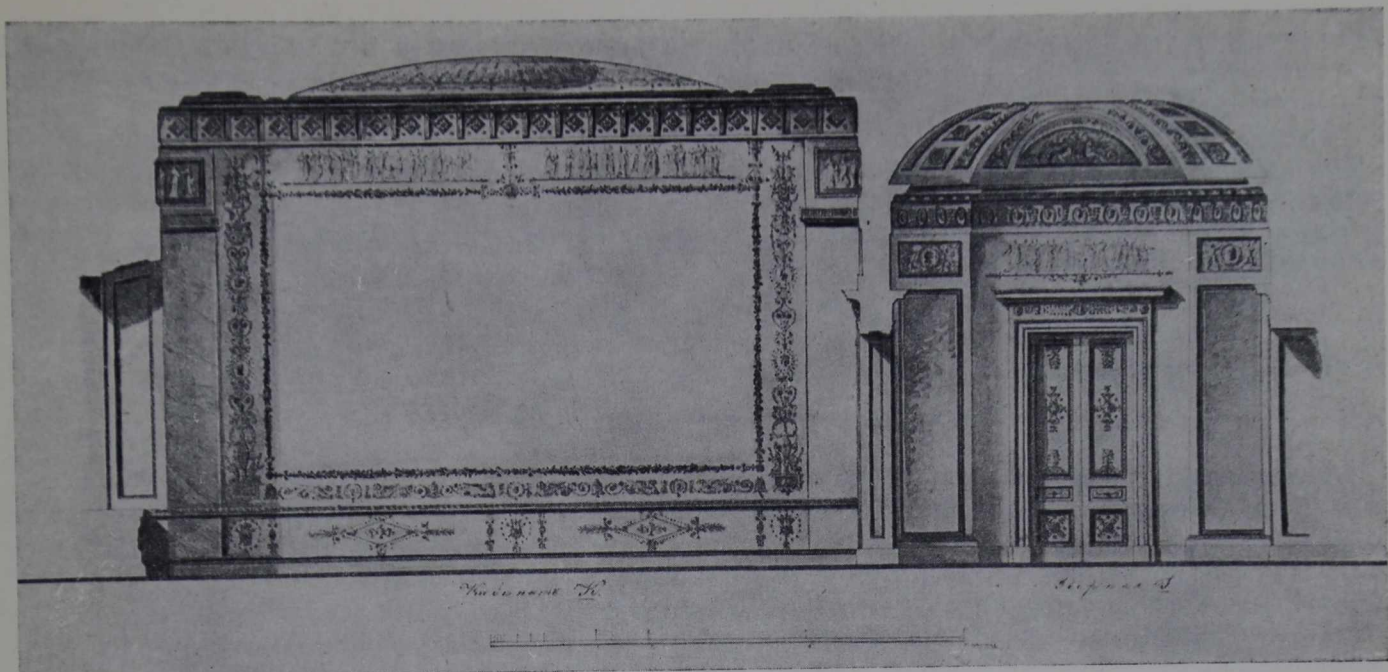


Рис. 31.
К. Росси. Проект обработки стены кабинета в б. Зимнем дворце.
МВАХ.

остальной плоскости стены и идет даже не сплошной полосой, а с перерывами (рис. 31). В других случаях он настолько увеличивается, что превращается в стеновые картины (ротонда Таврического дворца). В начале XIX века, наоборот, эти части стены были всегда четко разграничены и подчинены законам архитектуры.

Роспись стен обычно координируется с живописью потолка. Наиболее ранний вид росписи потолков встречается в Екатерининском корпусе в Петергофе, в б. Аничковом дворце, и, наконец, в некоторых помещениях Елагина дворца. Общими чертами в отделке этих потолков с потолками Таврического и Стрельнинского дворцов является то, что середина потолков остается здесь незаполненной, а роспись располагается или по краям, или в падугах, причем фигурные сцены также помещаются в середине каждой стороны. Деление на поля еще существует (как, например, в синей гостиной Екатерининского корпуса); однако одинаковый фон всех этих полей и выполненная под лепку живопись производят более плоское и однообразное впечатление, чем это было в росписях первого десятилетия. Кое-где еще существуют и яркие фоны и даже полихромно написанные фигуры (желтая гостиная в б. Аничковом дворце). Но все же преобладает роспись гризайлью.

Вторым типом росписи потолка является такой, где деление на поля отпадает и живопись свободно располагается на белом фоне (в первом десятилетии он всегда был не чисто белым, а слегка подвеченным). Наиболее ранний вид росписи второго типа представляет собой потолок танцевального зала Розового павильона в Павловске, сооруженного в 1814 году (рис. 32). Такого же типа роспись Белоколонного зала Русского Музея (рис. 33) и др. В этих росписях свободного пространства остается немного, особенно в более парадных помещениях. Гладь потолка несколько расчленяется плоским графическим орнаментом. Большое количество фигур, написанных под мрамор, стюк, бронзу и золото и в „естественном колорите“ (по выражению Д. Б. Скотти), создает очень нарядное, но несколько искусственное впечатление. В целом роспись воспринимается в сугубо декоративном плане.

Третий тип росписи потолка предназначается главным образом для украшения официальных помещений. В нем большие фигурные композиции, написанные гризайлью, изредка и в красках, занимали большую часть, а иногда и весь потолок (Колонный зал Горного

института, зал в б. особняке Нарышкиных). Четвертым типом можно назвать такой, где потолок обработан кессонами, которые украшены живописью (Голубая приемная Екатерининского дворца.)

Пятый тип росписи потолка, появившийся в последние годы третьего десятилетия, лучше всего представлен в Зимнем дворце. Вся поверхность потолка заполняется здесь живописью, причем свободного, неукрашенного места совсем не остается. Преобладают фигуры и группы, доминируют росписи под золото и стюк. Этот характер росписи особенно импонировал Николаю I.

Живопись общественных зданий и парадных зал

Проследим, как отразились указанные особенности новой системы росписей в отдельных, наиболее характерных памятниках этого времени, особенно в росписи общественных зданий и парадных дворцовых зал.

Одним из ярких примеров росписи нового типа является живопись потолка Колонного зала Горного института, сделанная около 1823 года.¹⁷⁸

На потолке Колонного зала в коричневато-желтоватом тоне даны три аллегорические композиции, обрамленные живописным бордюром. Сцены изображают „учреждение Петром I горного дела в России“, „учреждение Горного корпуса Екатериной II“ и „благополучие горного дела при Александре I“. ¹⁷⁹ Таким образом, указ, данный Александром I еще в 1802 году Академии Художеств, нашел отражение не только в станковой картине, но и в росписях. Тематика живописи потолка обусловлена назначением здания. Здесь написаны на потолке большие по размерам многофигурные композиции. Характерно и то, что вся роспись сделана гризайлью. Тем же тоном и также под лепку написаны и все орнаментальные части. Среди орнаментальных мотивов наряду с инструментами, связанными с горным делом, помещены в большом количестве и военные трофеи. Все эти предметы расположены так тесно, что за ними совсем не видно фона.

Центральное, самое большое изображение посвящено учреждению горного дела в России (рис. 34). При первом взгляде может показаться, что мастер хотел построить свою композицию с тем расчетом, чтобы дать почувствовать смотрящему на нее необъятную глубину небесного пространства, как это делали мастера середины XVIII века. Однако при ближайшем рассмотрении становится понятным, что пространство, окружающее фигуры, очень условно. Фоном в этой работе Скотти является дымчатая завеса, вроде задника в театральной декорации, не только не создающая иллюзию безграничного пространства, но, наоборот, замыкающая композицию и ограничивающая место действия фигур. Благодаря этому поверхность потолка воспринимается как действительно существующая плоскость, на которой условно, без стремления к иллюзионистическим эффектам, написано небо. Скотти сумел здесь найти верное решение, отвечающее заданию архитектора. Мастер достигает в данном случае нужного ему впечатления отказом от полихромности: одинаковый тон, которым написаны и небо, и фигуры, и бордюр, воспринимается лишь как окраска плоскости потолка. Условность колорита переносит все события в какой-то нереальный мир, в сферу отвлеченных понятий и образов. Это было то излюбленное средство, которое давало возможность художнику-декоратору второго и частью третьего десятилетия, не выходя из пределов, поставленных ему архитектором, изображать многофигурные сцены не только фризového характера.

Облака на центральной композиции движутся параллельно плоскости потолка, и лишь возле фигуры едущего на колеснице Петра сплошная облачная завеса разрывается.

Две боковые сцены развернуты больше в глубину. На фоне имеется даже изображение архитектуры, однако для нее оставлено так мало места по сравнению с пространством, отведенным для фигур, которых здесь дано большое количество, что она совсем не привлекает внимания.

К работам этого же периода можно отнести живопись Актового зала Академии Наук,

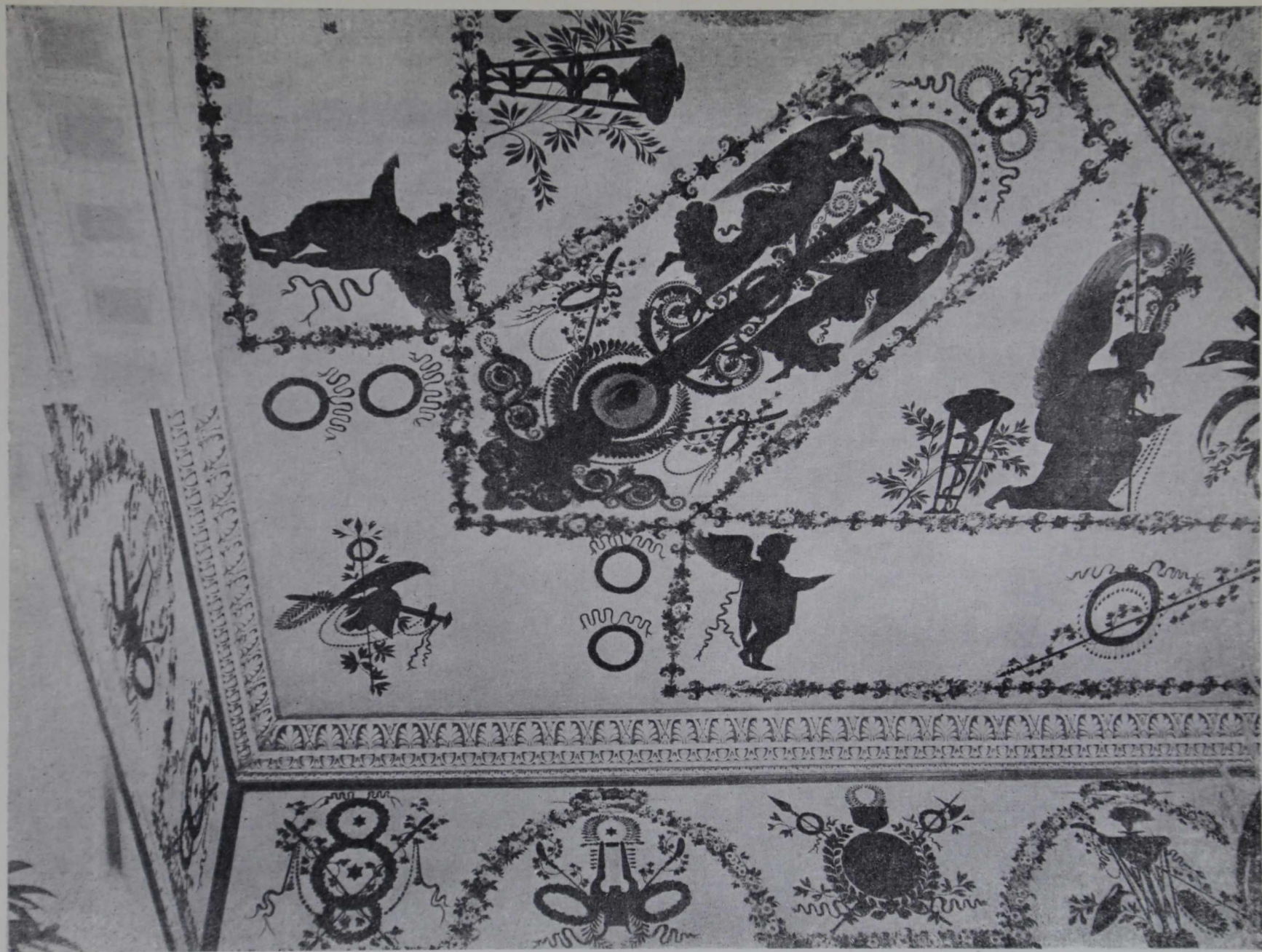


Рис. 32.

П. Гонзато. Роспись потолка зала в Розовом павильоне в Павловске.



Рис. 33.
Роспись потолка Белоколонного зала; Михайловский дворец.
Русский Музей.

которая, судя по манере письма, сделана Д. Б. Скотти (ср. особенно с росписью Таврического дворца 1819 года). Зеркало потолка остается здесь пустым, а падающие расписаны под кессоны; в углах около венков, секир и труб помещены грифоны. В центре каждой стороны написаны под бронзу группы из двух женских аллегорических фигур.

Одной из работ этого типа является и роспись зала Совета в Адмиралтействе.¹⁸⁰

Изображение в центре потолка неба и перспективно нарисованной балюстрады противоречило принципам декоративных росписей третьего десятилетия XIX века. Характерными в Адмиралтействе для нового этапа развития росписей являются сильные движения фигур, их сложные повороты, вздутая мускулатура; таковы морские божества на четырех углах плафона.

Атрибуты и орнаменты относятся, главным образом, к морю или войне. Даже маленькие гении держат шлемы и мечи. Это увлечение военными мотивами свидетельствует о новом настроении в русском обществе.

В число общественных зданий, которые украшались живописью, должны быть включены и театры. В Петербурге этой поры их было немного. К началу 30-х годов закончена архитектором Росси постройка нового каменного театра, получившего позднее название Александринского. Роспись плафона была исполнена Виги, она закончена к июлю 1832 года. Комиссия из профессоров Академии Художеств, среди которых были Шебуев, Егоров, Воробьев и др., нашла, что плафон написан „согласно с эскизом, если есть некоторые отступления, то они созданы к лучшему. Ensemble живописи превосходен, рисовано хорошо, написано с большим искусством и ловкостью, вообще произведение делает честь художнику“.¹⁸¹

Из дальнейшего описания видно, что на плафоне были изображены божества на Олимпе во главе с Юпитером. Это согласуется и с чертежами Росси, где также намечены фигуры богов на облаках.¹⁸² Для театров оставалась в силе в течение всей первой трети XIX века старая схема росписи XVIII века. Очень возможно, что рисунок Виги, представляющий собой деталь композиции „Олимпа“, сделан для этого плафона (рис. 35).¹⁸³

Те же черты, которые мы проследили в росписи общественных помещений, могут быть не менее ярко иллюстрируемы на жи-



Рис. 34.
Д. Б. Скотти. Роспись потолка Колонного зала.
Горный институт.

вописи зал Таврического дворца, вестибюля и отчасти некоторых парадных помещений б. Михайловского дворца и Колонного зала б. особняка Нарышкиных.

Из росписей Таврического дворца, выполненных в то время, основной интерес представляет роспись ротонды, законченная к 7 сентября 1819 года. Она сделана на стенах под лепную работу клеевой краской в розовато-коричневатом тоне. Распределение орнаментальных мотивов в большинстве случаев зависит от архитектуры зала. Роспись стен по отношению к живописи потолка отличается более монументальным характером, как того требует распределение архитектурных сил. Фигуры над печами на стене приземисты, массивны, завитки аканта тяжеловаты, скульптурные фигуры и окружающий их орнамент в парусах отличается большей легкостью и изяществом. Фриз с изображением крылатых львов еще более легкий, — он не должен давить на окна в барабане.

На потолке дана роспись под кессонированный купол. Все же живопись зала в целом несколько тяжеловата и не совсем отвечает более тонкой лепной орнаментации времени Руска. Благодаря одинаковому тону роспись кажется тесно связанной со стеной, чем еще более подчеркивается значение стены.

В первоначальной отделке Старова, как мы знаем, на этих местах была иллюзорного типа роспись. В XIX веке роль стены, как замыкающей пространство поверхности, восторжествовала; уже в 1803 году вместо перспективных видов в ротонду были помещены картины, а во втором десятилетии, когда ровная поверхность стены особенно подчеркивается, Скотти применил здесь живопись, которая наиболее отвечала вкусу времени.

Темы, на которые написаны барельефы зала, не сразу поддаются расшифровке. Только с относительной вероятностью можно предполагать, что здесь изображены сцены из „Илиады“.

На стене направо от вестибюля (рис. 36) изображена, повидимому, сцена отправления посольства Агамемнона к Ахиллу с целью смягчить гнев обиженного героя. В центре стоит сам Агамемнон, показывая жестом рук, что он идет на большие жертвы для общего блага. К нему несут дорогие сосуды и деньги, которые должны взять с собой его посланцы. Молодая женщина справа, бросающаяся в быстром порыве вперед, вероятно, Брезеида, невольная виновница ссоры между Ахиллом и Агамемноном. Величавый старец Нестор дает отъезжающим напутствие.

Сцена на противоположной стене, — по всей вероятности, первый эпизод события: спор из-за пленниц между Агамемноном и Ахиллом, хотя, по Гомеру, при этом женщины и не присутствовали, но мастер мог допустить эту вольность (рис. 37).

Композиция первой сцены с Агамемноном в центре распадается на две части: в правой помещены семь фигур, в левой — девять. Но так как движение в левой части более спокойное и фигуры поставлены теснее, то создается ощущение равновесия обеих частей. Движение усиливается от центра к краям: над фигурами до верхнего края росписи остается очень мало места, так же, как и между ними. Фон представляет собою ровную, нейтральную плоскость, для фигур отведено неглубокое пространство. Не только фон сцены, но и вся окраска помещения, вероятно, были однотонны с фигурами.

Композиция по сравнению с работами 1803 года усложнилась, фигуры даются не в один ряд, а в три. Исчезли цветные фоны. При одинаковой окраске фона и стены впечатления глубины не создается; наоборот, цветные фоны панно 1803 года особенно содействовали этому впечатлению. Роспись же 1819 года подчеркивала спокойную гладь стены, не разрывая ее плоскости, а сливаясь с ней в одно целое. Рельефность и подвижность фигур своим контрастом еще усиливали ощущение монолитности всей стены.

Несколько вертикалей, образуемых стоящими фигурами (Агамемнона, старца и женщины слева с сосудом на голове), вносят некоторое успокоение в общее движение и одновременно увязывают данную сцену ритмически с архитектурой зала. Концы пальцев ног фигур расположены по параллельным горизонтальным линиям. Эти параллельные линии также повторяют ритм горизонтальных линий архитектуры ротонды. Отвлеченное построение подчиняет себе все многообразие фигур, и композиция при ее внешней сложности оказывается не только простой, но даже несколько схематизированной. Этому впечатлению содействует повторяемость поз, движений, а также и сходство черт лица, которые, за исключением лиц главных героев, мало выразительны. Повышение эмоционального эффекта от происходящей



Рис. 35.
А. Вичи. „Боги на Олимпе“.
Рисунок для плафона. 1830 г. Гос. Эрмитаж.

сцены мастер стремится получить не мимикой лица, а бурным движением и напряженностью мускулов. Иногда это производит даже неприятное впечатление, как, например, в рисунке спины человека справа, несущего тяжелую вазу.¹⁸⁴ В целом же движения фигур естественны, как и складки одежд. Фигуры производят монументальное впечатление, так как они написаны широкой, свободной кистью без излишних деталей, с отчетливыми, а часто и значительными жестами, с крупными чертами лица; складки одежд, мягкие и крупные, содействуют выявлению характера движения фигур.

Величавое спокойствие и невозмутимость действующих лиц в мифологических панно 1803 года исчезли и заменились подвижностью фигур и бурными движениями, мускулы напряглись, жесты стали решительнее. При помощи этих средств зритель как бы должен был втягиваться в действие, происходящее на сцене, становиться его участником. В предыдущий период он оставался только наблюдателем, да и сами фигуры в панно 1803 года больше позировали, чем действовали. Новая архитектура, а вместе с ней и роспись стремились теперь подчинить себе человека, направлять его чувства в желательное для мастера русло.

В сцене „гнев Ахиллеса“ принцип построения композиции такой же, как и в предыдущей. Эта сцена также полна бурного движения. Оно сдерживается в определенных границах двумя колоннами, обрамляющими с двух сторон сцену, горизонтальной тягой внизу и карнизом сверху. Помимо этого, само движение фигур урегулировано, как и в предыдущей композиции, расположением ног по параллельным горизонталям, соответствующим линии карниза. Три вертикали, образуемые фигурами Ахиллеса, Брезиды и юноши, повернувшегося спиной к зрителю, повторяют ритм колонн.¹⁸⁵ Для головы Агамемнона,



Рис. 36.
 Д. Б. Скотти. „Агамемнон посылает посольство к Ахиллу“.
 Роспись стены ротонды Таврического дворца.

повидимому, послужила образцом голова Моисея Микельанджело, — ряд фигур в этих композициях заимствован из работ ученика Рафаэля — Полидоро Кальдара.^{185a}

Освещение для одной части композиции дается справа, для другой слева, т. е. мастер хочет дать почувствовать, что свет падает на роспись из центра зала. Фигуры, написанные над дверями ротонды, не получающие освещения через них, даны освещенными из зала; фигуры над печами — со стороны входов; орнамент на парусах дан как бы освещенным из полукруглых окон. Таким образом, мастер старался в передаче освещения, где это было возможно, учитывать существующие условия, что придавало его росписи еще более органическую связь со всем ансамблем данного помещения.¹⁸⁶

О росписи Д. Б. Скотти в Екатерининском зале Таврического дворца наилучшее представление дает его эскиз пером.¹⁸⁷ В натуре эта живопись в начале 1910-х годов была заменена новой, сделанной по старому рисунку, но с некоторыми изменениями. Примерно такого же типа была, судя по описанию этой работы в смете Скотти, и роспись плафона зимнего сада дворца.¹⁸⁸

Работы велись под руководством архитектора Росси и „по его идеям“, как говорит Скотти.

Вокруг потолка Екатерининского зала шел широким бордюром „характерный“ орнамент, написанный под лепку; среди декоративных мотивов на длинных сторонах были помещены медальоны с профильными изображениями Марса и Минервы. С двух сторон от медальонов написаны были грифоны, хвосты которых переходили в завитки аканта. На изгибах длинных сторон, при их переходе в полукруг, были написаны два гения в про-

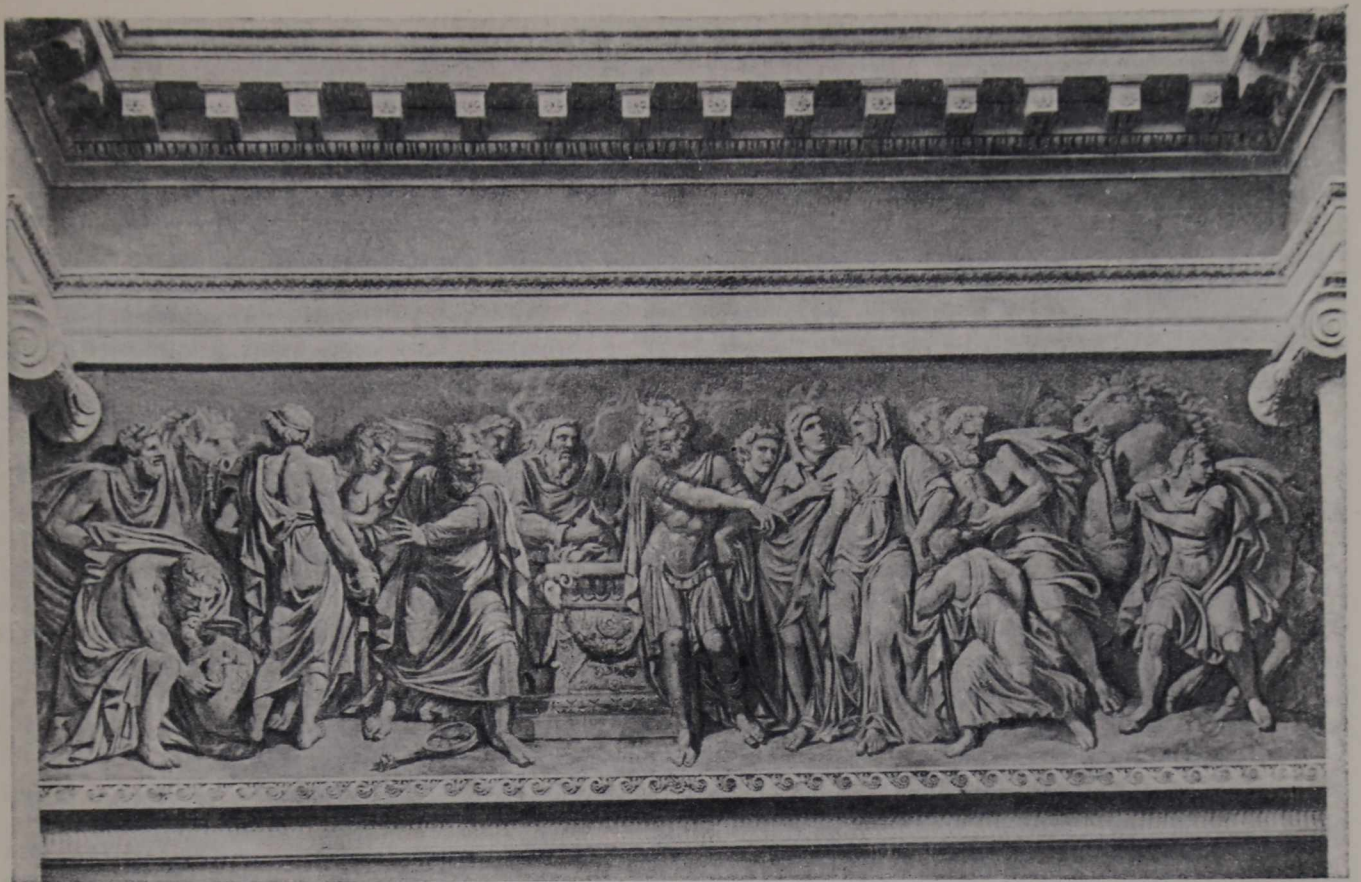


Рис. 37.
 Д. Б. Скотти. „Спор Агамемнона и Ахилла из-за пленниц“.
 Роспись стены ротонды Таврического дворца.

филь, пишушие на овальных щитах. Средняя часть потолка была оставлена гладкой и украшена лишь шестью живописными розетками.

Отличительным признаком росписи 1819 года, по сравнению с живописью того же дворца в 1803 году, является ее композиция: сплошной, не расчлененный на поля бордюры идет вокруг всего зала. Это еще более подчеркивает огромную величину потолка галереи. Фон бордюра и всей остальной части потолка один и тот же, поэтому они представляют собой одну громадную плоскость; здесь нет, как это было раньше, стремления дать почувствовать, что одни поля лежат глубже, а другие выступают вперед. Примененная в Екатерининском зале исключительно монохромная живопись придает единообразный характер написанным предметам и вносит абстрагирующий элемент в эти изображения. Изменились и пропорции фигур: они стали более стройными, удлинненными, рисунок контуров, складок одежд, крыльев несколько стилизован, чувствуется стремление художника к декоративизму. Чередование орнаментальных мотивов в живописи потолка соответствует ритму колонн и промежутков между ними. То же нужно сказать и о расположении розеток в центре потолка галереи.

Интересно, что в данном случае нигде эта живопись не была ретуширована золотом, что тогда уже появилось в наших росписях. Оба мастера, очевидно, чувствовали, что строгую, величественную галерею Старова не нужно „обогащать“ золотом. Кроме того, это шло бы вразрез и со всей остальной росписью дворца.

Роспись вестибюля Михайловского дворца начата Д. Б. Скотти в конце июля или начале августа 1824 года. Она также сделана гризайлью. Над полукруглыми окнами помещены

щиты, ликторские связки, секиры; в четырех углах потолка изображены готовящиеся к полету фигуры гениев, за ними груды военных трофеев. В центре каждой стороны на фоне кессонированного свода выделяются группы божеств, покровительствующих войне. Все фигуры даны в таких же мощных формах, как и гении по углам, мускулатура их напряжена, одежды спадают крупными складками. Мастер старался не злоупотреблять резкими ракурсами. Ему приходилось учитывать те искажения рисунка, которые получались при рассматривании живописи снизу, и сообразно с этим писать свои фигуры. При очень больших размерах вестибюля и плохом освещении его вверху здесь можно было написать только небольшое количество мощных, величавых фигур. Гораздо большие, чем натуральные, размеры фигур, широкая манера, которой они написаны, делает их значительными, сразу бросается в глаза их отличие от простых смертных. Характер этой росписи вполне отвечает тем архитектурным формам, в которых создан вестибюль.

За группами мастер изобразил уходящий несколько в глубину кессонированный свод, образующий за ними нишеобразное углубление. Это нужно было художнику для того, чтобы массивные группы божеств могли быть устойчиво поставлены, не казались притиснутыми к находящейся за ними стене и не производили вследствие этого впечатления, что они могут сорваться вниз и свалиться на головы посетителям.

Роспись Колонного зала б. особняка Нарышкиных выполнена, как в Горном институте, гризайлью по штукатурке потолка. Середина потолка оставлена без росписи: она обрамлена только бордюром из аканта. С двух коротких сторон написаны две сцены. Живопись по краю потолка дана в виде широкой полосы, разделенной женскими кариатидами на части; между ними вдоль продольных стен зала написаны фигурные панно: среднее длинное и два небольших по бокам. С поперечных сторон помещены также орнаментальные, небольшие панно. Массивные канделябры и треножники, тяжелые завитки аканта, заполняющие почти весь фон, крупные по формам, написанные без излишних деталей женские кариатиды прекрасно вяжутся с несколько тяжелой роскошью лепной, белой с золотом, отделки зала.

Сцена, находящаяся на стене против окон, изображает сидящего с лирой Аполлона и сопровождающих его муз, градий, пляшущих вакханок. Их лица и фигуры, как всегда в работах Скотти, не индивидуализированы. В композиции, как это теперь обычно, много движения. Складки одежд становятся мельче, беспокойнее, их сложные изгибы не всегда оправданы движением. Отмеченное нами в росписях парадных зал Таврического дворца стремление к некоторой стилизации и декоративизму получает здесь дальнейшее развитие. Появляются и намеки на окружающую обстановку, но она изображается так, что еще более подчеркивает идеальный характер того мира, в котором происходит действие. Так, например, драпировка, повешенная на копье, должна обозначать стену внутреннего помещения, и зритель должен представлять себе, что действие происходит внутри дома. Строения даны как бы в отдалении, при котором их материальность и объемность утрачиваются (длинное панно на стене с окнами).

Две из небольших сцен одинаковы и посвящены Венере, играющей с амуром. Третья сцена, вероятно, иллюстрирует следующий эпизод: к нежелающему идти в битву Парису явилась покровительствующая ему Афродита; богиня вручает ему меч и обещает свою помощь в борьбе с Ахиллом. Наконец, последняя сцена, повидимому, представляет убийство Олоферна (рис. 38). Остается не вполне понятным помещение такой трагической сцены и к тому же заимствованной не из античной, а из древнееврейской мифологии, в качестве декоративного панно в праздничном зале. Здесь могут быть два объяснения: или она написана по специальному заданию хозяина дома и имеет отношение к его личным настроениям, или попала сюда контрабандой. Появление композиции, посвященной гибели тирана в годы, близкие к декабрьскому восстанию, может показаться не таким странным, как на первый взгляд. Для нас этот факт тем более важен, так как еще раз подчеркивает, что на роспись помещений перестают смотреть только как на декоративное убранство, а предъявляют к ней требование быть проводником тех или иных идей, носящих, как, быть может, в данном случае, даже политически заостренный характер.

Две сцены в центральном поле изображают собрание богов на Олимпе. Одна из них посвящена, вероятно, появлению Психеи среди бессмертных, хотя не исключено и какое-нибудь иное толкование этой сцены. Эти темы так часто повторяются с очень небольшими

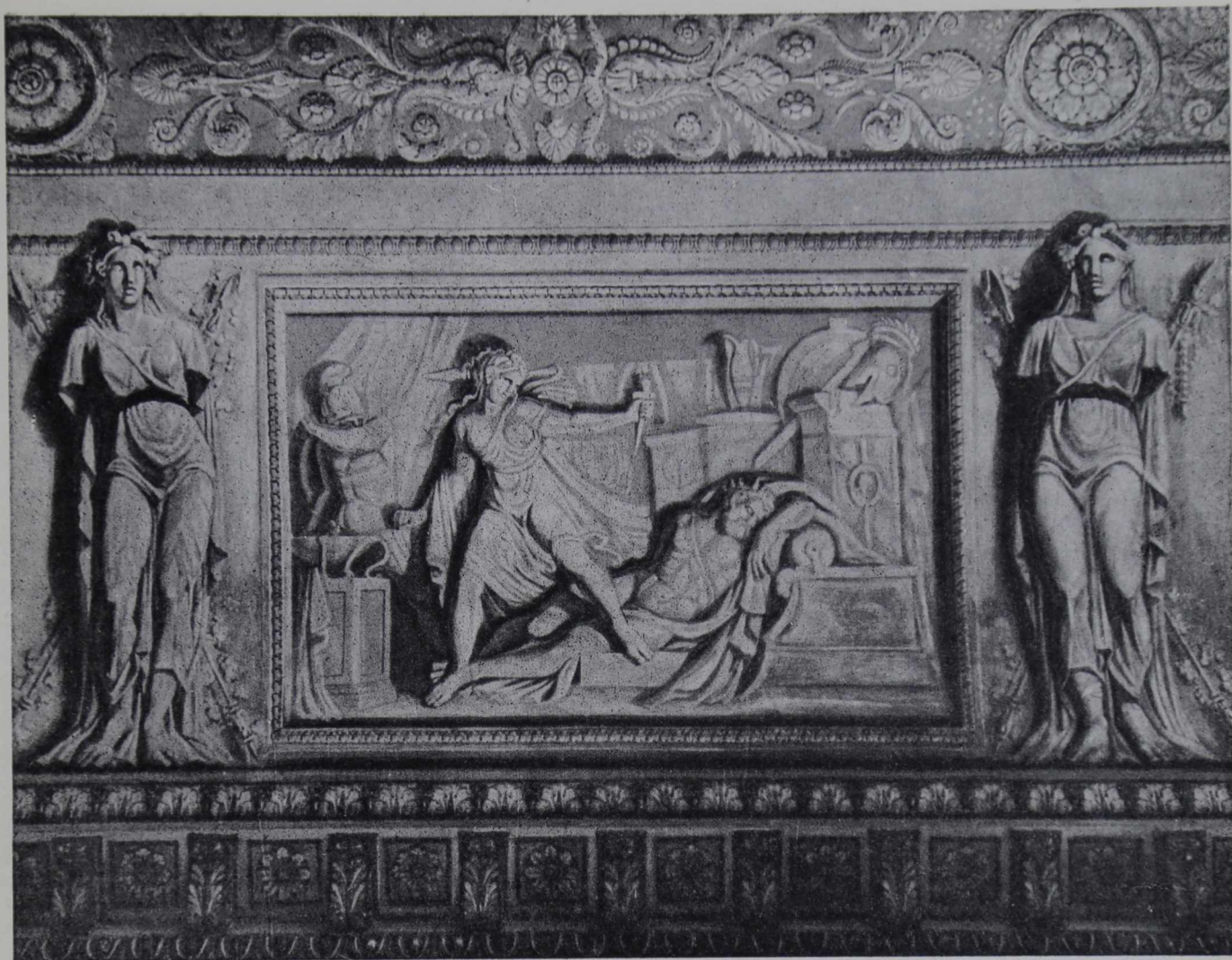


Рис. 38.
 Д. Б. Скотти. Часть росписи потолка над окнами.
 Колонный зал; б. особняк Нарышкиных.

изменениями, а фигуры и лица так похожи друг на друга, что обычно трудно установить, какое из мифологических событий, имеющих внешне сходные черты, хотел изобразить мастер. При большом количестве работ и краткости сроков их выполнения художники не успевали каждый раз заново перерабатывать свои композиции и повторяли их с некоторыми вариациями, давая им другие названия. Вторая сцена также изображает Олимп с целующимися на переднем плане Амуром и Психеей (рис. 39).

Сравнение этих сцен с изображением Олимпа в комнате 42 Таврического дворца (рис. 16) показывает, что композиция стала богаче, фигуры не расположены в один ряд, как было там, а по диагонали. Мастер отошел от ленточно-фризового размещения фигур и дал больше глубины в построении композиции, хотя отграничил место действия облачной завесой фона. Это указывает на постепенно вновь появляющийся интерес к пространственной композиции, рождающейся из желания повысить эмоциональную выразительность изображаемого, вследствие чего условность передачи все меньше удовлетворяет. Это и будет тем противоречием в росписях позднего классицизма, которое приведет постепенно к их разложению. Как и в ротонде Таврического дворца, Скотти строит свои композиции на ритме, звучащем в унисон с ритмом архитектуры зала.



Рис. 39.
Д. Б. Скотти. „Боги на Олимпе“.
Панно потолка. Колонный зал; б. особняк Нарышкиных.

В первой сцене от входа в зал движение фигур, начиная от края, следующее: крайняя левая от смотрящего—фигура Геракла — повернута лицом к зрителю, крайняя же правая—Марса—направлена в глубину; следующие фигуры даны в обратном движении и т. д.

Во второй сцене движение дается по группам, соответствующим друг другу в каждой части росписи. В обеих сценах крайние боковые фигуры, замыкающие композицию, одинаковы. Большое внимание, которое уделял мастер ритмике движений в своих работах, является для него в этот период необходимым, так как при создании более свободных, не фризового порядка, росписей ему было особенно важно не оторваться от архитектуры, иначе он мог создать на потолке или стене самостоятельную станковую картину.

Тематика панно дворцовых помещений и их особенности

Если обратить внимание на содержание тем, которые используются в росписях конца второго и всего третьего десятилетия XIX века, мы заметим, что известные темы будут повторяться особенно часто и притом нередко в помещениях, близких друг другу по назначению. Так, многократно повторяются сцены, изображающие Аполлона с музами, Вакха и Ариадну (как в виде целого цикла, так и в отдельных эпизодах, например, триумф Вакха и Ариадны).

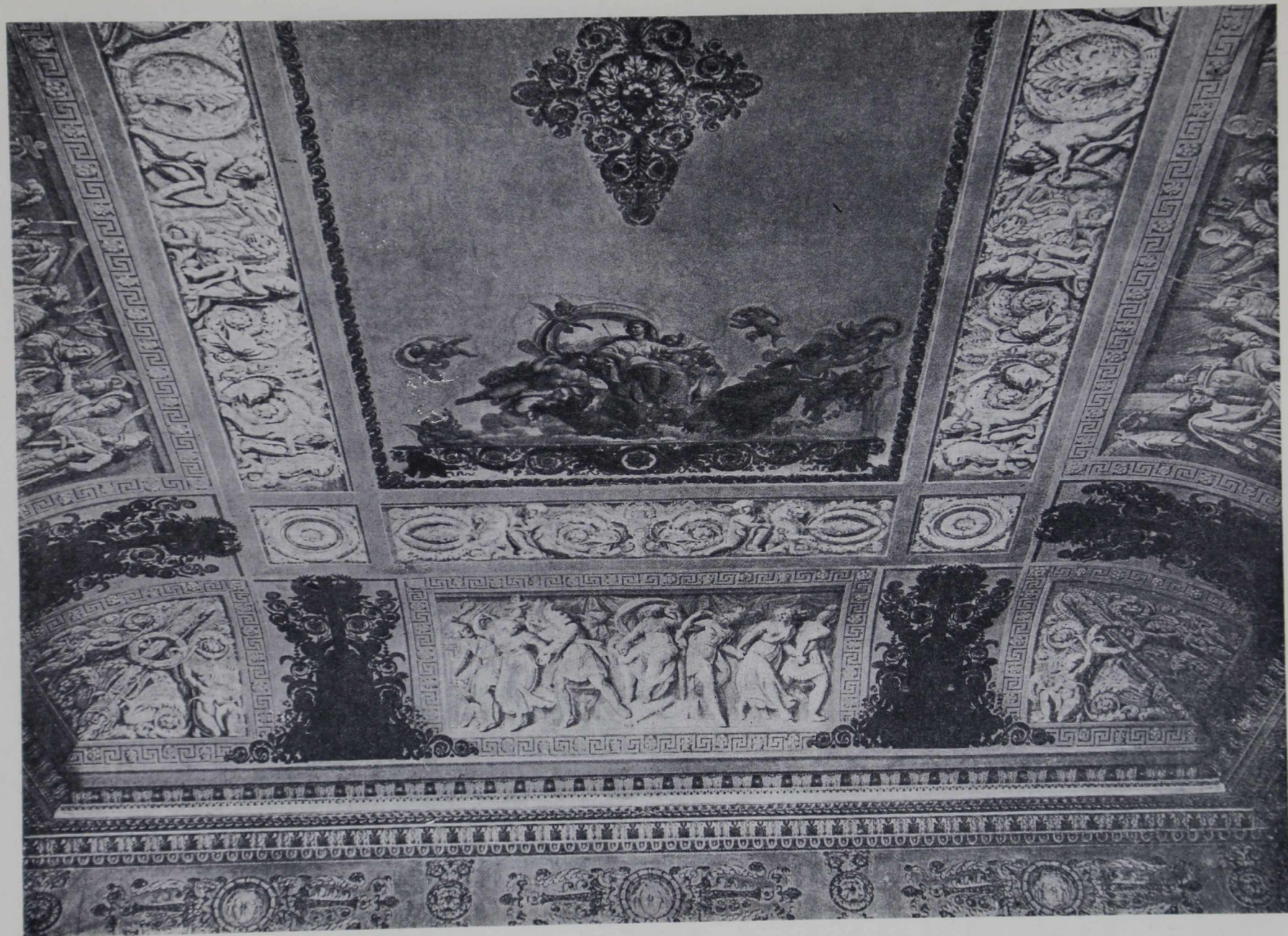


Рис. 40.
Роспись потолка 1-й гостиной
Михайловского дворца. (Русский Музей)

Сцена собрания богов на Олимпе повторяется с разными вариациями в росписях почти всех дворцов. Эта сцена изображает возведение героя на Олимп, чаще же — прием Психеи в среду бессмертных. Она иногда входит в серию панно, посвященных истории Амура и Психеи. Эти сцены встречаются обычно в жилых женских комнатах. В женских комнатах любят также писать туалет Венеры, туалет Психеи и других богинь, а иногда и туалет Амура. Излюбленным является также изображение триумфального шествия какого-нибудь божества, едущего на колеснице и сопровождаемого свитой. Наконец, игры амуров, священные пляски, поклонение статуям и отдельные фигуры различных богинь с играющими около них путти встречаются довольно часто. Изображаются и сцены из античной истории или эпоса. Возможно, что иногда тематика сцен обусловлена каким-нибудь специальным заказом или особым назначением комнаты.

Из данного перечня тем видно, что и в этот период во дворцах также писались по преимуществу мифологические сцены, в которых, главным образом, затрагивались любовные мотивы. Как и раньше, жилые комнаты этих дворцов создавались для отдыха и светских удовольствий царской семьи или аристократии и должны были рассеивать грусть и заботы,

а такого рода тематика наиболее способствовала поддержанию беззаботного настроения.

Из указанного перечня тем видно, что во втором и третьем десятилетиях XIX века совсем исчезли пейзажные панно. Появились темы из античной истории, почти не встречавшиеся раньше. Их большей частью пишут в более парадных комнатах. Например, если имеется несколько гостиных, то в одной из них можно найти сцены из античной истории (синяя гостиная Екатерининского корпуса в Петергофе, некоторые комнаты б. Михайловского дворца — см. рис. 40).

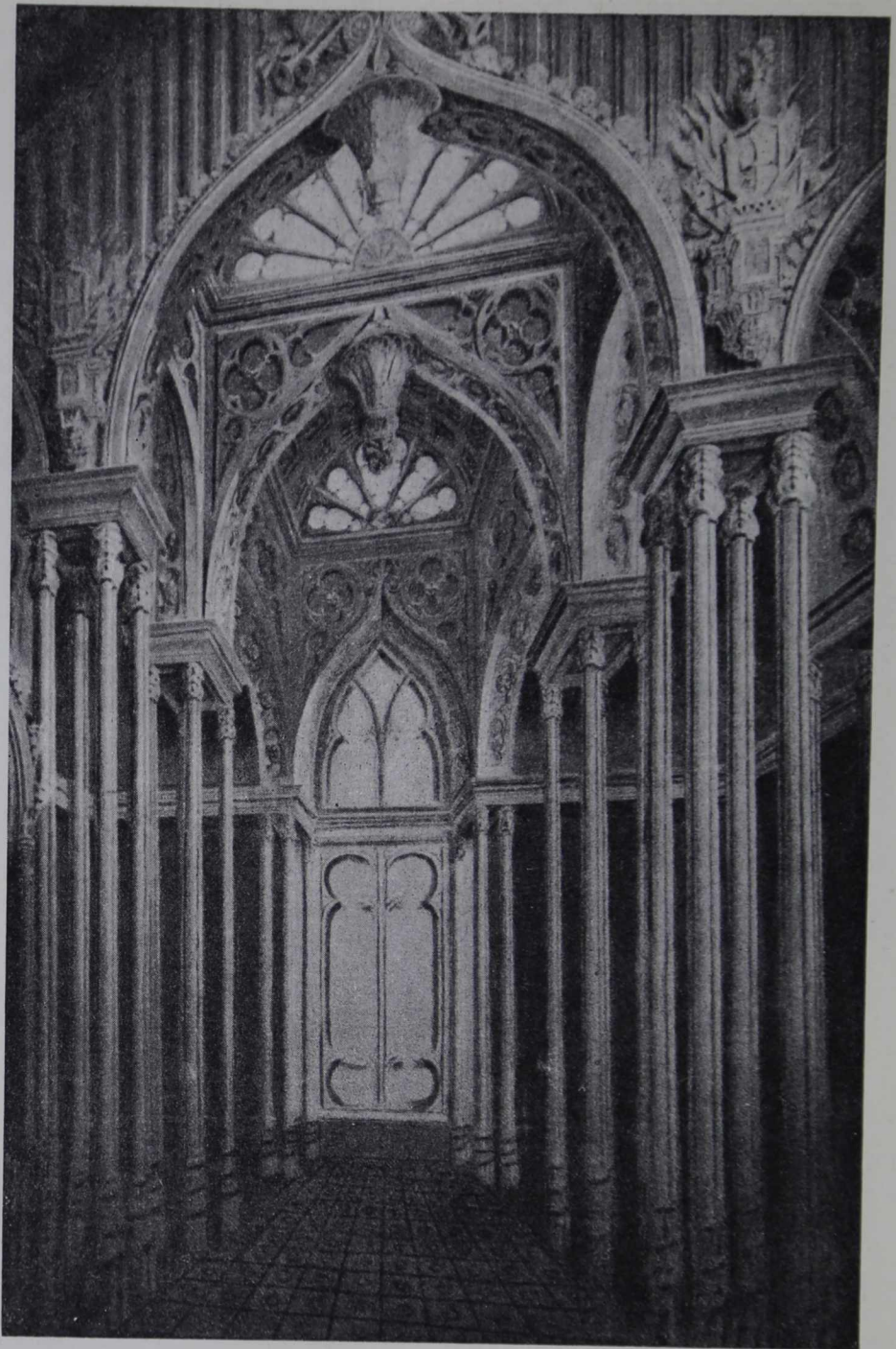


Рис. 41.
Д. Б. Скотти. Роспись стены лестничной клетки.
Коттедж. Петергоф.

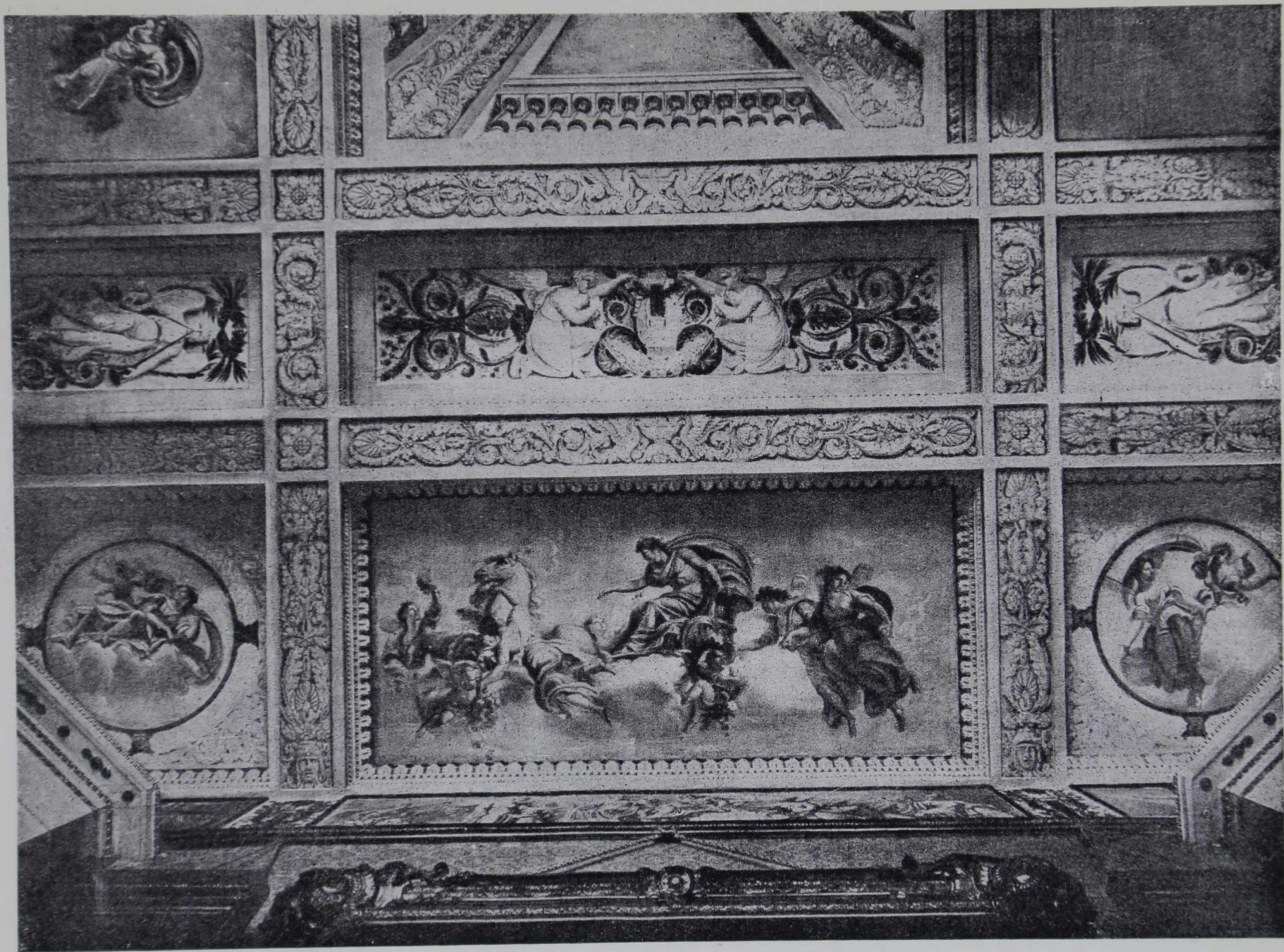


Рис. 42.
Обработка потолка Карельского кабинета.
Екатерининский дворец; г. Пушкин.

По сравнению с предыдущим периодом, количество сцен растет; они пишутся не только на потолках, но часто и в виде фризов по стенам тех же помещений, их делают и на потолках значительно больше, чем раньше; промежутки между ними становятся меньше, их заполняют также фигурами, но декоративного типа (Карельский кабинет Марии Федоровны в Екатерининском дворце или голубая приемная там же, где фриз состоит из двадцати одной сцены). Такое чрезмерное увлечение фигурными сценами особенно характерно для второй половины 20-х годов: оно является средством „обогатить“ роспись в том понимании, какое придавали этому слову в то время.

Все сказанное об изменениях характера фигурных сцен в росписи общественных и парадных зал, за немногими исключениями, относится и к панно, украшающим и другие помещения.

Расположение фигур в композиции постепенно разворачивается в глубину; вместо одного ряда, иногда двух, которыми располагались фигуры даже еще во многих панно второго десятилетия, в 20-х годах появляются три ряда, а в росписи потолков — и более. В этом отношении интересно сравнить все сцены, изображающие Олимп, начиная от подобных в Таврическом и Стрельнинском дворцах и кончая этими сценами в б. особняках Нарышкиных и Юсуповых (на Мойке, — ныне Областном доме учителя).

Однако это появление пространственного момента в композиции фигурных панно благодаря условности всей манеры письма гризайлью, а во многих случаях и благодаря условности передачи среды окружающей фигуры, почти еще не нарушало тех границ в соблюдении цельности стены и потолка, которые требовались архитектурой этого времени. Пока еще исключением являются панно Карельского кабинета (рис. 42) в личных комнатах Марии Федоровны б. Екатерининского дворца или очень похожая на них роспись на потолке в одном из зал Русского Музея, изображающая богов и богинь, едущих на колесницах (рис. 40). Они отличаются тем, что написаны не гризайлью, а полихромной живописью, игра светлых и темных пятен на фигурах говорит также о появляющемся опять интересе к проблемам колорита. Некоторые из фигур переданы в ракурсе, фон панно Карельского кабинета представляет собой голубое или облачное небо.¹⁸⁹ Соединение в росписи Карельского кабинета красочных панно, в которых пространственный элемент играет значительную роль, с изображением в центре потолка небесного свода показывает, в каком направлении будет идти дальше декоративная живопись.

Не случайно и то, что роспись здесь опять заполняет промежутки между выступающими балками потолка, как бы повторяя решения, применявшиеся в России в конце XVIII века.

Появление новых элементов в архитектуре делало возможным еще большее развитие пространственных композиций в росписях. Новые течения, которые начали появляться в архитектуре, выражали ретроспективные увлечения крупного столичного дворянства феодальным обществом времени его расцвета. Они вызвали к жизни в архитектуре псевдоготику. Так, в возведенной в духе средневековых построек „Белой башне“ в г. Пушкине изображена на стенах одной из комнат *à trompe oeil* готическая резьба, и написаны в виде фриза сражения рыцарей с сарацинами. Эту роспись, вероятно, делал Бернаскони.¹⁹⁰ Д. Б. Скотти в 1828 году¹⁹¹ расписывал стены лестничной клетки любимой резиденции Николая I в Петергофе — Коттеджа — живописью под архитектуру „готического стиля“ в виде зал с лесом колонок, ажурной резьбой и т. п., сделанных также *à trompe oeil* (рис. 41). Эта фантастическая архитектура на самом деле чрезвычайно далека от подлинной готики. Однако появление таких росписей показывает, как далеко зашло разложение принципов классицизма и как, под влиянием этого процесса, мастера, являющиеся типичнейшими выразителями идей классицизма, также приходят в конце своей деятельности к работам, диаметрально противоположным тем, которые они делали в период своего расцвета.

Орнаментальная живопись дворцовых помещений

Чисто декоративные формы также подвергались значительным видоизменениям по сравнению со вторым десятилетием XIX века. Среди античных мотивов все чаще появляются изображения военных трофеев, различного оружия и т. п. Изменились и формы орнамента: „арабески“ больше не применяются, или, вернее, те орнаменты, которые и теперь

так называются, совсем перестали походить на античные образцы; изменения, происшедшие с ними, аналогичны тем, которые можно проследить и на других орнаментальных мотивах. Появилась ретушь золотом, в медальонах и фризах часто встречается золотой фон. Золотая краска, помимо общего впечатления богатства и блеска, изблюблена в это время еще и потому, что она не встречается в природе, за исключением самого металла, и, следовательно окрашенные в этот цвет предметы всегда имеют условный характер, что и требовалось от декоративной росписи. Сочетание белого и золотого тона, создающее ощущение какой-то нежизненности и холода, по этой причине тоже изблюблено в это время, так как оно содействует впечатлению отвлеченности изображения.

Применение золота все растет, и в некоторых комнатах, как в Белоколонном зале Русского Музея, в отделке апартаментов Марии Федоровны в Зимнем дворце, в конце 20-х годов очень значительно; даже цветы делают золотом или серебром. В пометках Скотти в сметах на эту последнюю работу постоянно встречаются слова: „богато ретушировано золотом“¹⁹².

Все орнаментальные мотивы в жилых помещениях нарисованы очень тонко, в их трактовке заметны плоскостность, которой не было в первом десятилетии, и графичность, а также стремление избежать тяжелых форм, какие мы наблюдали до этого времени в росписи парадных зал и общественных помещений. Особенно изблюблены изображения женских фигур или групп, помещенные без обрамления, прямо на фоне стены и написанные маслом по белому искусственному мрамору. Под их ногами дается иногда узкая полоса, часто в виде тирса или нечто вроде кронштейна (рис. 29). Так сделаны А. Виги фигуры в кабинете Марии Федоровны в Елагином дворце и группы на стенах Белоколонного зала в Русском Музее и др. (рис. 43). Отсутствие ограниченного рамой условного пространства, которое служило бы средой для фигур и как-то конкретизировало бы их существование, делает их, несмотря на полихромность изображения, отвлеченными, дематериализованными, оторванными от всего мира; их декоративность и плоскостность бросаются в глаза, несмотря на довольно сложные подчас движения. Благодаря этим свойствам фигур не нарушается



Рис. 43.

А. Виги. „Прощание Гектора с Андромахой“.

Рисунок для стеной росписи Белоколонного зала б. Михайловского дворца. Сепия, перо. Гос. Эрмитаж

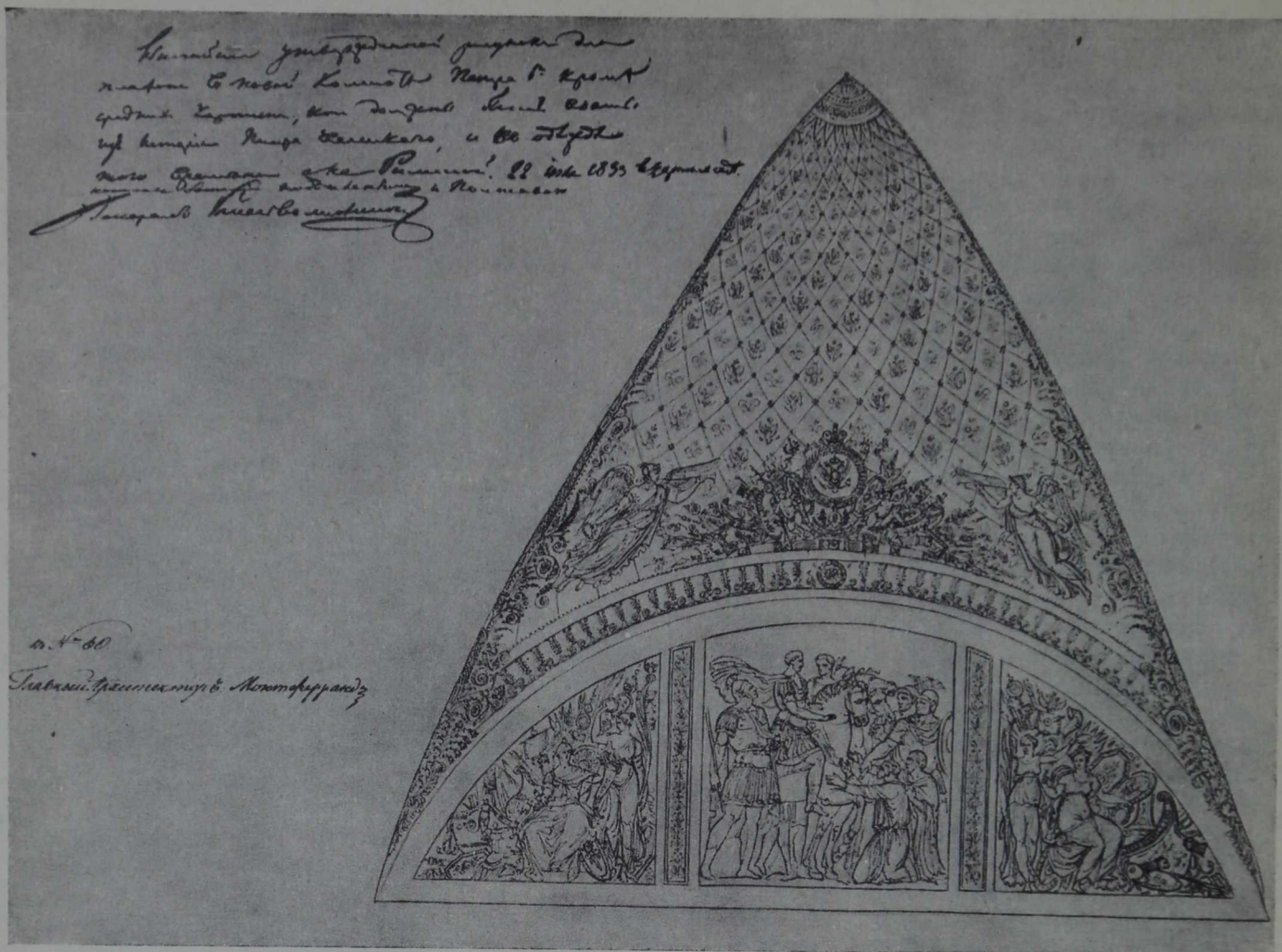


Рис. 44.
Б. Медичи и П. Скотти. Проект росписи Тронного зала Петра I; б. Зимний дворец.
ЛИИЖТ

впечатление гладкой поверхности стены и ее протяженности, но в то же время придается ей известное разнообразие в красочном отношении и в ритмическом чередовании цветowych пятен. В этих росписях часто применяются довольно яркие краски, как и в живописи отдельных, вырезанных из холста фигур, приклеенных на потолках (рис. 40); во всех же остальных случаях сочные, насыщенные краски почти не встречаются, преобладают матовые, приглушенные тона, даже яркие фоны не часты, обычно они сероватые, голубоватые, коричневатые.

Подводя итоги сделанному анализу декоративной живописи второго и третьего десятилетий XIX века, следует еще раз подчеркнуть ее органическую, тесную связь с архитектурой этого времени. Так, во втором десятилетии художники-декораторы отказываются от пользовавшихся тогда популярностью пейзажных изображений, как требующих наиболее пространственных композиций. Наоборот, их целью становится выявление плоскости стены и потолка, что составляет основу зодчества этой поры. Это приводит художников, как мы видели, к изменению всей системы декоративных росписей как жилых помещений, так и парадных зал дворцов и общественных зданий. Указанные причины, а также все усиливающееся желание сделать росписи не только предметом эстетического наслаждения, но и средством морального воздействия, приводят к созданию живописи монументального

характера. Это стремление вызвало и ряд новых приемов, характеризующих манеру письма мастеров в этот период: они прибегают к многофигурной композиции, движения становятся сильнее и сложнее, мускулы фигур напряжены, появляется некоторый интерес к передаче переживаний; живопись исполняется почти исключительно гризайлью.

Во втором и начале третьего десятилетия XIX века идеализация и отвлеченность изображения составляли основу образа в декоративной живописи, и лишь все усиливающееся стремление к большей выразительности и воздействие на мастеров окружающей художественной среды, в которой в этот период развиваются тенденции к реализму, заставляют художников вносить известную конкретизацию в свои образы и нарушать выработанные ими же самими под влиянием архитектурного стиля принципы. Так появляется некоторый интерес к передаче пространства, окружающей обстановки, начинает опять применяться вместо росписи гризайлью полихромная живопись.

Однако из этого стремления к большей жизненности образа не могло быть создано ничего действительно плодотворного, так как в архитектуре, от которой зависела монументальная декоративная живопись, не могло появиться в этот период новых прогрессивных элементов. Это привело в дальнейшем к деформации всей системы росписей классицизма, к холодной риторичности живописных образов. Примерами таких росписей могут служить работы, исполненные под руководством Монферрана в Зимнем дворце в начале 30-х годов (рис. 44).



Г Л А В А V

ЗАПАДНАЯ ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ И РУССКИЕ РОСПИСИ КЛАССИЦИЗМА

Закончив разбор стиля русских росписей классицизма, необходимо остановиться на тех основных отличиях, которые существуют между западными и русскими росписями. Это сопоставление будет сделано по странам, причем главное внимание мы уделим памятникам тех стран, которые наиболее важны для освещения проблемы о своеобразии русской декоративной живописи. Поэтому можно уделить сравнительно очень немного места рассмотрению приемов внутренней обработки помещений в Англии, так как английская система, хотя и имела большое распространение, но в России не привилась. На немецких работах вовсе не придется останавливаться: они подражали в эти годы французским росписям и самостоятельного значения не имели.

Франции, которая во внутреннем убранстве помещений наиболее близка к нашим декоративным работам, будет посвящена значительная часть данной главы. Подробно будет освещен и вопрос об отношении наших росписей к итальянским; хотя, как раз в период классицизма, итальянская живопись сама находилась под сильным влиянием Франции; тем не менее необходимо подробно остановиться на разборе работ именно итальянцев, чтобы показать, что, если многие работавшие у нас художники-декораторы и происходили из Италии, сходство русских росписей с итальянскими не так значительно.

Это зависит от того, что художники, работавшие в России, были тесно связаны с развитием русской архитектуры, которая в этот период шла совсем другим путем, чем итальянская.

Декоративная живопись Англии и России конца XVIII и начала XIX века

В росписи английских и русских потолков общим является любовь к ясной, симметричной композиции, построенной на принципе деления всей поверхности на отдельные поля. Но здесь уже начинаются и коренные различия: во-первых, вместо скульптурных в большинстве случаев орнаментов, которыми украшены потолки в Англии, у нас применяется живописный орнамент; благодаря окраске фонов самыми различными тонами живописные поля в наших росписях производят впечатление расположенных в разных плоскостях. В английских же потолках все поля, за исключением вставных панно, кажутся лежащими

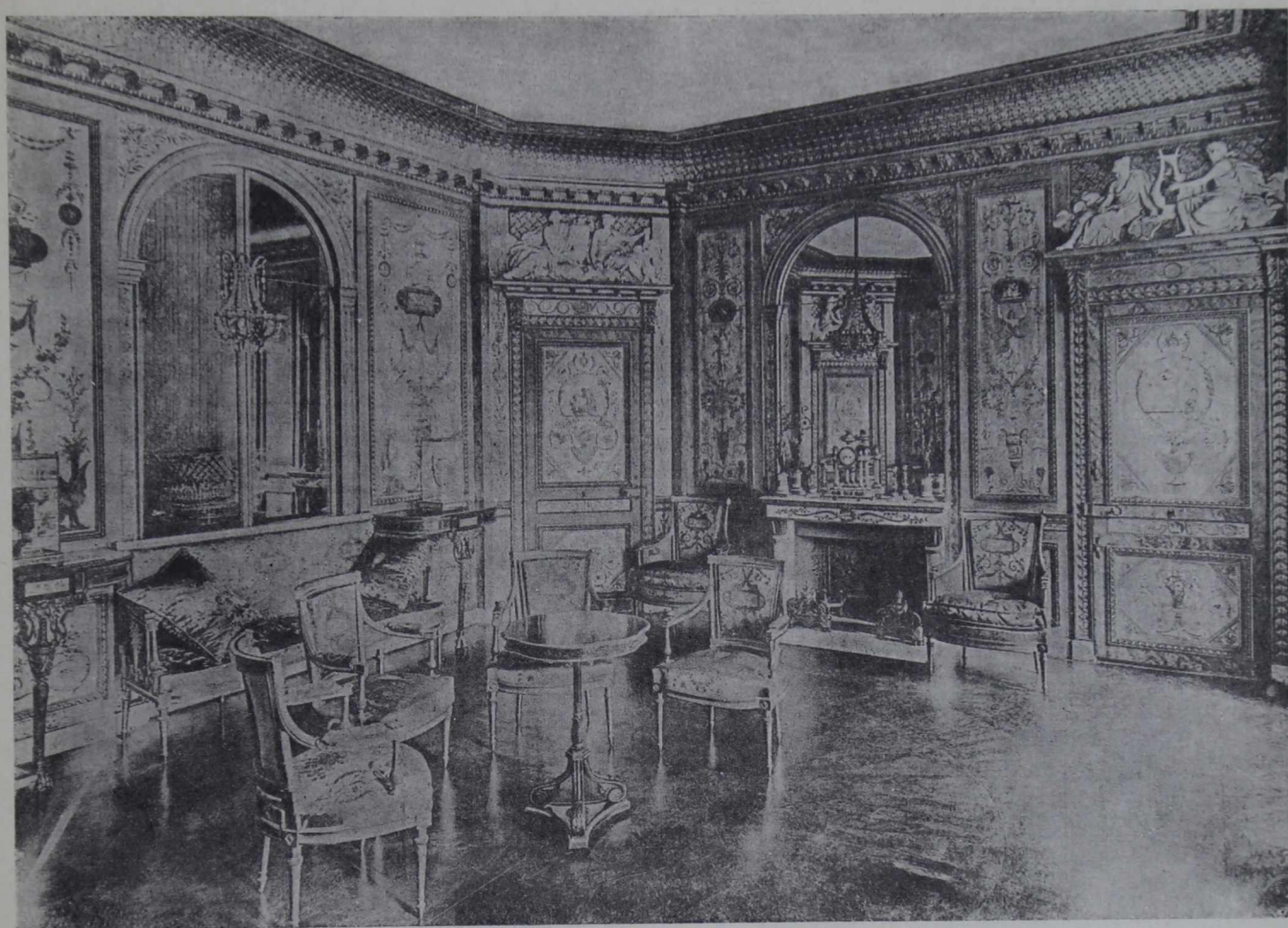


Рис. 45.
Будуар Марии-Антуанетты в замке Фонтенбло.

на одной плоскости, так как их фоны лишь слегка нюансированы бледными красками, а орнамент, их покрывающий, всюду одинаковый: лепной, белый.

Композиция потолков также различна: в наших отделках потолков средняя часть остается свободной, и все богатство орнаментации падает на края; в английских работах, наоборот, в центре, как правило, помещается большое мифологическое панно, вся же остальная поверхность потолков равномерно покрыта орнаментом. Пустой центр и богато орнаментированные края и красочные сопоставления разных фонов полей вносят элемент подвижности в композицию русских потолков, отсутствующий в английских образцах.

В композиции английского типа потолков преобладает статика, в наших — равномерное движение. Большая плоскостность первых, как отрицание движения в глубину, и пространственное построение вторых являются характернейшими отличиями между ними.

Система росписей русских и французских

Во Франции в 60—80-е годы XVIII века во внутренней отделке помещений если не преобладает, то, по крайней мере, в одинаковом количестве встречается как скульптурная или резного дерева орнаментация, так и живописная (Малый Трианон—60-е годы—и переделки в нем во второй половине 80-х годов, помещения Людовика XVI и Марии-Антуанетты в Версале—начало 80-х годов; Фонтенбло, комнаты Марии-Антуанетты—начало

и середина 80-х годов). Во всех ведущих странах Запада в конце XVIII и в первых десятилетиях XIX века скульптурная орнаментация преобладает, и единственно у нас в России устанавливается своя традиция украшения помещений главным образом живописью (Английский дворец в Петергофе, Жерновка на Охте, Таврический, Стрельнинский и Павловский дворцы и др.). Лишь в особо парадных залах эти два способа у нас существуют на равных началах: стены получают скульптурное оформление, а потолок—живописное (Тронный зал во дворце в Павловске, роспись потолка которого не была осуществлена).

Вторым существенным отличием русских росписей от французских является подчинение у нас росписей стен и потолка одному декоративному принципу, который устанавливается у нас окончательно в первом десятилетии XIX века. Во французских работах конца XVIII века и в эпоху ампира этого единства нет. Так, например, в помещениях Малого Трианона потолки, украшенные лепными паддугами и очень нарядными розетками, не расчленяются на отдельные плоскости, отвечающие делению стен этих комнат, как мы видели в Английском дворце в Петергофе и в Таврическом дворце.

Стены комнат во французских дворцах разбиты на большое количество небольших плоскостей и филенок, украшенных скульптурным орнаментом. Таковы отделки 1787 года в большой и малой столовых и будуаре Марии-Антуанетты в Малом Трианоне. То же наблюдается и в комнатах Марии-Антуанетты в Фонтенбло, где на потолках изображено небо с парящими в нем фигурами. Эти изображения никак не увязаны с архитектурной обработкой стен комнат.

При сопоставлении этих помещений с нашими дворцовыми апартаментами бросается в глаза и третье отличие внутреннего убранства Франции XVIII века от нашего: русские мастера отделке потолка уделяют главное внимание—он украшается богаче, чем стены, которые в тех случаях, когда они не затянуты материей или гобеленами, отделаны сравнительно просто (дворец в Павловске, Таврический дворец).

Во Франции же, наоборот, мастер уделяет главное внимание стенам, а украшению потолка во многих случаях придается меньше значения. Очень нарядной делается центральная розетка потолка, тогда как у нас центр потолка никогда особенно богато не украшается. В более парадных французских дворцах весь потолок занят изображением какой-нибудь мифологической сцены, обычно происходящей на облаках. Наиболее своеобразными в указанном отношении по сравнению с французскими образцами являются Английский и Таврический дворцы.

В отделке стен также можно проследить отличие в обеих системах—французской и русской. Во-первых, хотя принцип разбивки плоскости стены дверями с сильно выступающими наличниками и сандриками, каминами и зеркалами один и тот же, однако в русских дворцах конца XVIII и первого десятилетия XIX века часть стены, остающаяся между разделяющими ее плоскостями зеркалами, дверями и т. п., значительно больше. Она дробится на меньшее количество полей (ср. будуар Марии-Антуанетты, рис. 45, с помещениями комн. 42 Таврического дворца, рис. 16). Это придает стене более монументальные, спокойные очертания; помещение теряет в уютности и грациозности, зато выигрывает в цельности и простоте.

Во-вторых, во французских дворцах, в тех комнатах, в которых стены украшены живописью, на них написаны не только живописные тяги или обрамляющие поля филенки, как мы это видели в Таврическом дворце, но все поля целиком покрываются живописным орнаментом в виде гротесков: не остается ни одного неукрашенного места. Характерным образцом первого рода обработки помещения является будуар Марии-Антуанетты (рис. 45) и „зал игр королевы“ в Фонтенбло. В наших росписях стен преобладает свободное от орнаментации пространство, что создает более строгое впечатление.

На стенах в обеих странах помещаются часто вставные панно, но в отличие от французских у нас пейзажные панно нередко пишут прямо по штукатурке на стене клеевой краской (пейзажи в туалетной Марии Федоровны и на парадной лестнице Павловского дворца и др.). Эта роспись прямо по штукатурке более органически связывается со стеной, чем отдельно вставленные панно, написанные маслом на холсте. В этом отношении русские мастера сознательно выбрали для обработки стен то, что наиболее отвечало характеру русской архитектуры, отличавшейся большей монументальностью.

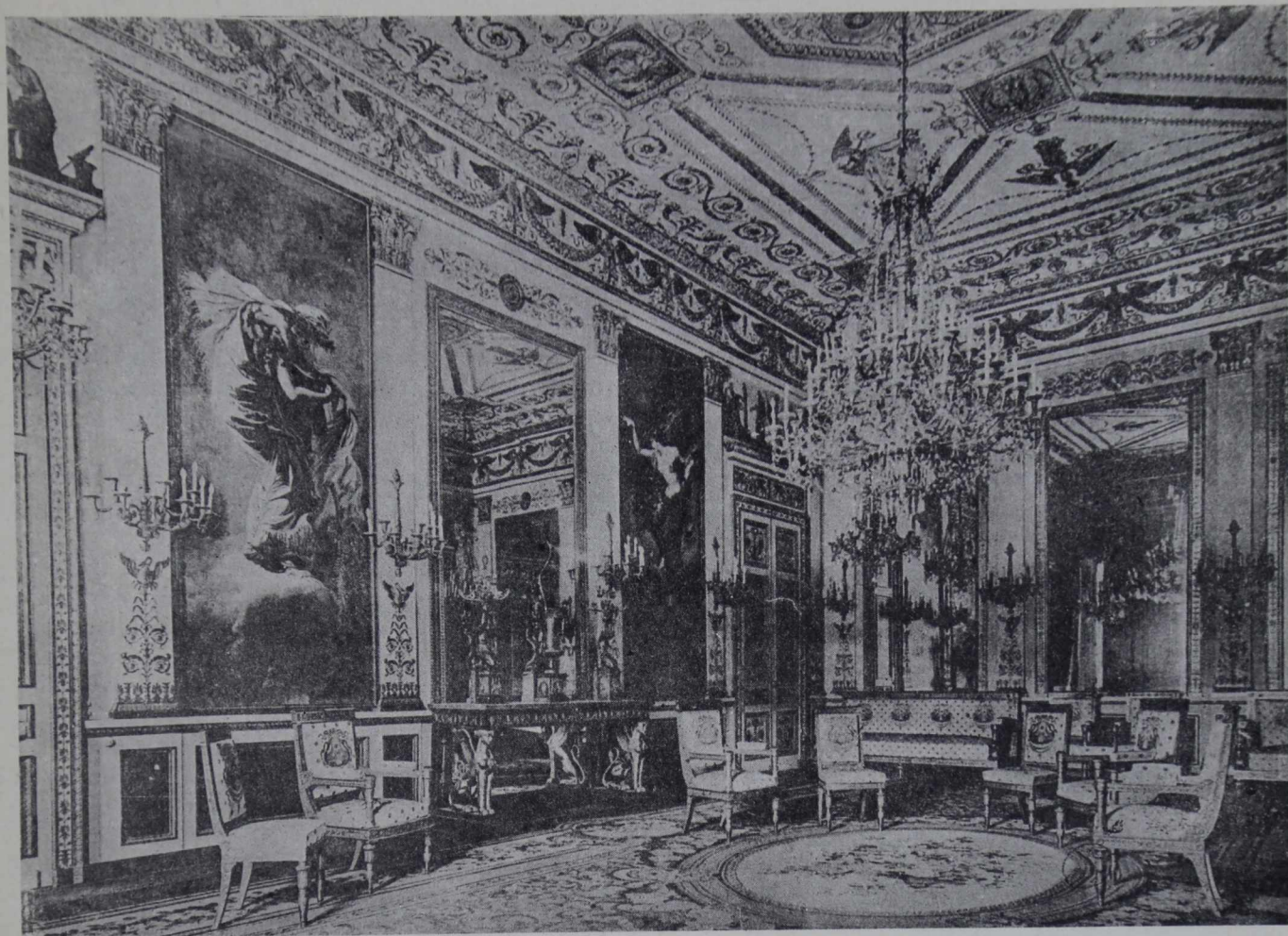


Рис. 46.
Зал четырех времен года. Отель Бюарнэ. Париж.

Во французской архитектуре конца XVIII века, помимо рассмотренного выше так называемого стиля Людовика XVI, существовала другая прогрессивная линия развития классицизма, которую мы можем наблюдать в работах Гондуэна, Леду и некоторых других зодчих 70—80-х годов. Насколько можно судить по немногим имеющимся материалам, они отводили в своих работах мало места росписям.¹⁹³ По этой причине они не искали принципиально новых решений в области декоративной живописи.

Росписи стиля ампир во Франции и России первой трети XIX века

Французский классицизм XVIII века переходит в стиль ампир. В своей классической форме он существовал во Франции первые пятнадцать лет XIX века. Следовательно, он начался раньше нашего ампира. Наполеон и его новый двор хотели создать себе соответствующую обстановку, отвечающую блистательной славе императора; начинаются работы в старых дворцах (новых почти не строят). Наиболее популярными мастерами ампира во внутренних отделках были Персье и Фонтен. В текстах к своим изданиям Персье и Фонтен высказывают свое художественное кредо. Они рекомендуют в дворцовых постройках следовать примеру мастеров Возрождения, так как до нас не дошли образцы этого рода архитектуры античности, мастера же высокого Возрождения лучше, чем все другие, умели достигать наибольшего эффекта самыми простыми средствами.¹⁹⁴

Социальная природа стиля, создаваемая ими, определяется их же словами. В предисловии к одной из своих книг авторы говорят, что они издали те из своих работ, которые по важности их назначения, по рангу тех, кто их заказывал, могут быть рассмотрены, как характерная в данное время манера видеть, компановать и украшать.¹⁹⁵

В публикуемых авторами гравюрах внутренних отделок можно найти два разных типа: одни из них сделаны для парадных помещений (наиболее значительная часть их работ); другие — для жилых комнат, главным образом, ателье, кабинетов, спален и т. п. Число их меньше, и они получили далеко не такое широкое распространение.

Для Наполеона в начале 1800-х годов отделяются помещения в Тюльери, Сен-Клу, Фонтенбло и др.; для его первой жены замок Мальмезон (около столицы) и для его пасынка, вице-короля Италии, — отель Богарнэ в Париже. Работы в замке Мальмезон ведутся с 1800 года.¹⁹⁶ Отель Богарнэ, купленный в 1803 году, отделяется заново с 1804 года, а в 1806 году парадные комнаты, судя по корреспонденции Наполеона и его пасынка, в значительной части закончены.¹⁹⁷ Следовательно, они почти одновременны с переделкой Таврического, Стрельнинского и Павловского дворцов.

Персье и Фонтен работают из перечисленных построек в Тюльери, Сен-Клу и Мальмезоне. Отделка отеля Богарнэ выполнялась учеником и последователем этих мастеров — Баттайль.

В убранстве этих помещений много черт, унаследованных еще от предыдущей эпохи. Продолжает употребляться орнамент из золоченого стюка, что в отделке потолков и панно стен русских дворцов этого времени и более позднего почти совсем исключается. В России применяется лишь живопись золотом или золотой ретушью, и то во втором десятилетии XIX века. В отделке стен внутренних помещений Франции, как это было и в конце XVIII века, сохраняются и роспись иллюзорного типа, и большие вставные панно, написанные маслом. За пространственной композицией этих панно скрывается стена и ее архитектурное значение, вся тяжесть потолка кажется опирающейся только на пилястры; это впечатление усиливается и тем, что эти панно нередко чередуются с большими зеркалами. Таков знаменитый зал четырех времен года в отеле Богарнэ (рис. 46).

Стены в этом зале расчленены пилястрами. Между ними помещено большое количество зеркал и живописные панно четырех времен года, которые изображены в виде женских фигур на облаках; фигуры выступают из глубины фона в очень живых позах, несколько не напоминающих античные статуи, и отличаются игрой светлых и темных пятен на одеждах и обнаженных частях тела¹⁹⁸. Эти изображения маскируют стену, создают впечатление отсутствия ее между пилястрами.

Отмеченные приемы обработки стен французского ампира подтверждаются словами Персье и Фонтена, относящимися к отделке столовой Наполеона в Тюльери: „Парные пилястры, несущие арки, составляют основное украшение комнаты. Помещенные между ними зеркала повторяют без конца богатство отделки потолка и ритм движения всего помещения в целом. Это увеличивает великолепие зала и имеет целью дать больше света.“¹⁹⁹

Ни в росписях Таврического дворца, ни тем более в „русском ампире“ второго десятилетия XIX века такого нарушения плоскости стены быть не могло. Совсем уже немислимы, особенно во второй и первой половине третьего десятилетия такие росписи, как в одной из работ Персье и Фонтена,²⁰⁰ где на стене написаны столбики, поддерживающие потолок, между которыми изображена зелень сада.

Правда, авторы оговариваются, что размер помещения требовал такого приема. Однако это не единственный случай: так, зал Совета в Мальмезоне расписан под палатку; в отделяемом для испанского короля кабинете,²⁰¹ очень маленьком по размерам, помещено большое количество зеркал на стенах и даже на своде. Стены кабинета украшены живописными панно четырех времен года работы Жироде,²⁰² имеющими то же пространственное построение, как и в зале отеля Богарнэ. Кроме того, под ними на этих же стенах помещены пейзажи с изображением знаменитых городов и сельских видов, построенные по диагонали, уводящей взор в глубину.

У нас таких росписей в первое десятилетие XIX века уже почти не встречается, в следующий период они совсем исчезают.

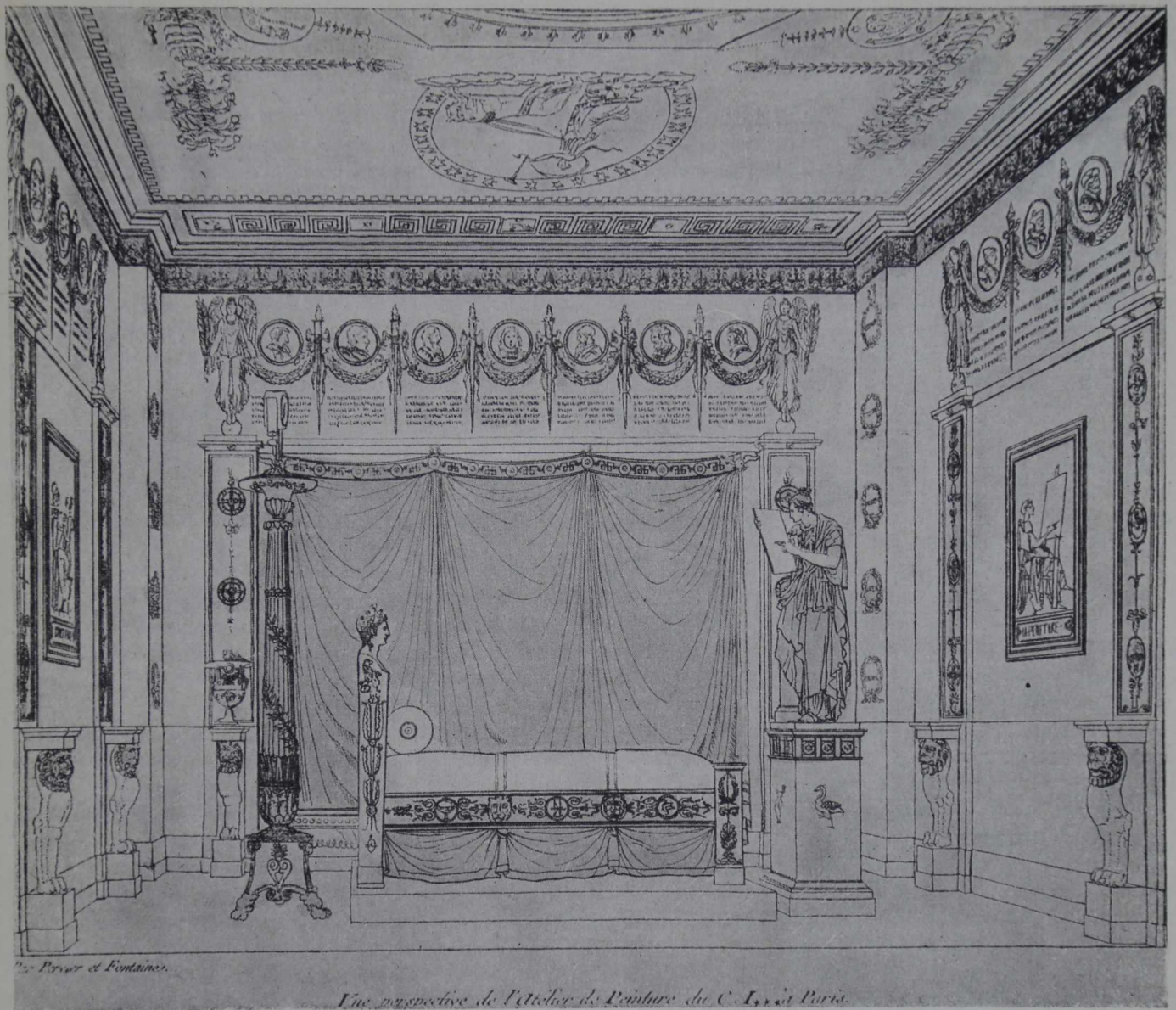


Рис. 47.
Персье и Фонтен. Перспективный вид ателье художника С. И. Париж.

В отделке большинства французских помещений остается и прежнее несоответствие стен и потолка; в наших же помещениях как и раньше, так и в течение всей первой четверти XIX века единство убранства того и другого всегда налицо. Так как пышность и богатство, а не изящество и уют, отвечали блеску наполеоновской империи, то отсутствие нарядной отделки потолков дворцовых комнат казалось недопустимым. Первым видом обработки потолков в этих помещениях можно считать следующий: вся поверхность покрывается тонкими золочеными лепными орнаментами, не делящими его плоскость на поля различных форм и размеров, а расстилающимися ровным узором по его поверхности; таковы залы отеля Богарнэ, Большой зал замка Мальмезон и др.

Как было уже сказано, лепная орнаментация плафонов у нас применялась редко, а в первой четверти XIX века почти совсем не встречается. Зато во Франции в жилых комнатах наполеоновского времени почти не встречается живописная орнаментация по-

толков, что для России, наоборот, характерно. Сравнительно редким исключением является потолок в большой спальне отеля Богарнэ и потолок в библиотеке замка Мальмезон.

Одним из распространенных типов убранства парадных помещений был тот, который мы видим в Тюльери. Потолки здесь сплошь заполнены орнаментом и чередующимися с ним живописными панно. Применение лепной отделки в большом количестве создавало бы неприятное, давящее впечатление. Поэтому лепка большей частью заменялась живописью гризайлью со штриховым золотом; она представляет собой панно, написанные на светлых цветных фонах; между ними помещались написанные в красках на холсте фигурные вставки или же, значительно реже, лепные барельефы. В центре потолка обычно находился плафон. Таковы решения потолков Тронного зала в Сен-Клу, спальни Наполеона, зала телохранителей в Тюльери и др.

Четкая и ясная композиция этих потолков может показаться сперва несколько похожей на роспись в Таврическом или Стрельнинском дворцах. Но в последних не было такой чрезмерной загрузки всей плоскости потолка орнаментом, не оставляющим на ней ни одного свободного места, ни такой рельефности в передаче орнаментальных форм.

Несмотря на то, что в XIX веке во втором десятилетии и первой половине третьего в наших росписях потолков постепенно появляется большое количество декоративных панно, они все же не перегружены до такой степени, как потолки Персье и Фонтена в Тюльери.

Во французских потолках этого типа чувствуется большее соответствие между орнаментацией стен и потолка, чем это было раньше. Во Франции, однако, нет стремления к выявлению плоскости потолка и стен, которое так характерно для русского ампира.

Таким образом, французский ампир во внутренней отделке тех самых помещений, которые самими творцами их считались наиболее типичными и которым они уделяют главное внимание, не внес в понимание стены и потолка и их орнаментации никаких принципиально новых установок по сравнению с концом XVIII века. Там же, где вносятся новые элементы в декоративную систему, они либо не получают развития, либо недостаточно органически связываются со всей архитектурой помещения.

Эклектизм Персье и его школы отмечает Поль Мармоттан,²⁰³ называя их работы смесью стиля Людовика XVI, ренессанса и ампира. Этот пышный, официальный „ампир“ появляется в России во внутренних отделках зданий в конце 20-х годов XIX века и, главным образом, в работах, исполняемых под руководством Монферрана в Зимнем дворце (на половине Марии Федоровны и особенно, в 1833 году, в Фельдмаршалском и Петровском залах).

„По натуре посредственный ротный командир, выше всего ценивший внешнюю видимость власти и готовый ради этой видимости пойти на все“, ²⁰⁴ Николай I и в своем дворце предпочитал пышность строгой выдержанности классицизма первой четверти XIX века. Сплошная орнаментация, главным образом, военного характера, пропагандирующая мощь царской России, и усиленное применение золота отвечали требованиям Николая I. Монферран, вышедший из школы Персье и Фонтена, мог удовлетворить эти новые требования, внося в убранство парадных зал тяжеловатую, пышную роскошь типа отделки в Тюльери.

Декоративная обработка непарадных помещений во Франции

Во Франции наряду с только что разобранный системой декоративного убранства встречался, хотя и значительно реже, другой тип обработки внутренних помещений, применявшийся, главным образом, не в украшении парадных зал, а в убранстве личных комнат владельцев домов. Он не был связан со стилем архитектуры Франции того времени и носил случайный характер. В России это направление получило иное преломление: оно было развито и углублено, и это привело к созданию новой, продуманной и строго согласованной с архитектурой этого времени оригинальной системы декоративного убранства. В издании Персье и Фонтена есть несколько таблиц, изображающих отделку комнат этого типа. Таков, например, проект убранства спальни на таблице 13²⁰⁵ или ателье художника С. И. (рис. 47), где стены разделены очень плоскими лопатками, имеющими только декоративное значение и не доходящими даже до карниза. Часть росписи дана без обрамления прямо на стене; там же, где она имеет раму, она благодаря плоскостному ха-

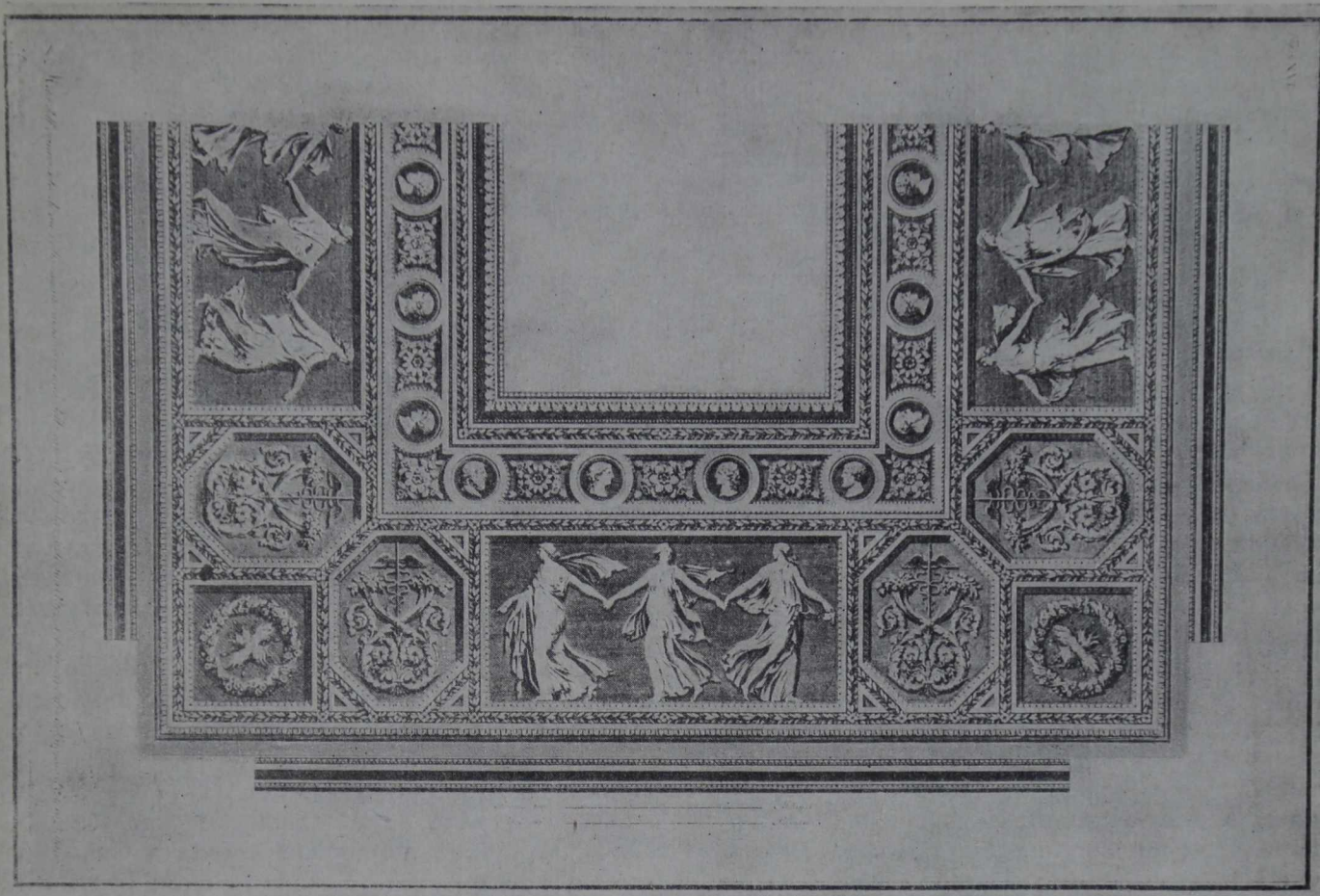


Рис. 48.
 Д. Альбертолли. Обработка потолка в одной из комнат палаццо Бельджийозо д'Эсте.
 • Милан.

рактору самой живописи не создает впечатления станковой картины и не нарушает плоскость стены пространственно-иллюзорным изображением.

Также близок по типу к русским работам проект отделки спальни для одного польского графа. В тексте к таблице 53, воспроизводящей ее убранство, авторы говорят, что заказчик сам указал, в каком роде он хотел, чтобы была украшена его комната. Он желал бы, чтобы его спальня была замечательна своей простотой, но не богатством орнаментации.²⁰⁶

В Париже в некоторых дворцах также были помещения, обработанные в этом типе, например, туалетная Жозефины и комната императора в Мальмезоне.

Но и в этом направлении русские мастера берут лишь то, что отвечало их задачам. В тех случаях, когда во Франции применялась для украшения потолка живопись, она давалась либо в виде центрального фигурного панно, что у нас встречалось не часто, либо в виде очень простого, незаметного обрамления по краю. У нас вокруг всего потолка идет широкая полоса, расписанная сложным и разнообразным по формам орнаментом, среди которого помещены и человеческие фигуры и даже вставлены отдельные панно.

Подводя итоги сказанному о русских и французских приемах внутреннего убранства помещений, следует еще раз подчеркнуть, что наши росписи как конца XVIII, так и первой четверти XIX века отличаются от современных французских как более тесною связью с архитектурой и отсюда большею архитектурностью всей системы росписи и большею последовательностью в проведении этого принципа, так и тем, что русские росписи конца XVIII века своей системой принципиально отличаются от так называемых „ампирных“,

тогда как во Франции между этими двумя типами декоративной живописи никаких принципиальных различий нет. Французский ампир в убранстве помещений характеризуется эклектическим соединением различных элементов (античность, возрождение и стиль Людовика XVI), система же украшения помещений в России гораздо более выдержана: различные западные влияния не механически заимствованы, а переработаны и образуют внутреннее единство, служащее к выявлению основных принципов архитектуры, которая отличается, в противоположность французской, также целостностью и монолитностью.

Итальянские и русские декоративные росписи конца XVIII века

В Италии одним из борцов за новую систему внутреннего убранства помещений был Джокондо Альбертолли.²⁰⁷

Теоретиком этого направления был уже не раз упоминавшийся Франческо Милициа. Во второй части своей фундаментальной работы „Принципы гражданской архитектуры“ он указывает, какую должна быть, по его мнению, орнаментация внутренних помещений. Особенно он рекомендует деление плоскости потолка на разные геометрические фигуры, которые должны по своему характеру отвечать ордеру помещения.²⁰⁸ Роспись потолка должна соответствовать не только архитектурным делениям стен, но и по краскам должна быть увязана с ними: стены не должны оставаться белыми, а их следует окрашивать в „приятные тона“ так, чтобы не было резкого контраста с потолком. Все орнаменты принято золотить, фон же обычно делается белым, жемчужным, синим и т. д.

Тип обработки стен и потолков, о котором говорит Ф. Милициа, мы находим в заново отделанных к 1778 году помещениях королевского дворца в Милане, в отделке которых деятельное участие принимает Альбертолли, исполняя всю скульптурную орнаментальную часть; фрески в центре потолков писали Трабаллези²⁰⁹ и Кноллер.²¹⁰

В эти же годы строится и отделяется королевская вилла в Монце (1777—1780) и палаццо — Бельджиозо д'Эсте в Милане.²¹¹ В центре потолка помещалась фреска, обычно написанная на какую-нибудь мифологическую тему. Остальное убранство потолка было из стюка и делилось по большей части на ряд геометрических полей. Таков потолок (рис. 48) одной из комнат палаццо Бельджиозо д'Эсте.²¹² Его декорировка показывает, что строго архитектурная композиция потолка, где вставные панно служили для заполнения места между скрещивающимися балками перекрытия, также не была распространена в Италии, она заменялась более декоративной и плоскостной. В Италии конца XVIII века не встречаются и архитектурного типа росписи на потолках; известно, как решительно возражал против применения этого вида декоративной живописи Ф. Милициа в своих сочинениях. У нас же они встречаются в работах такого мастера, как Гонзаго. Следует отметить в обработке перекрытий то же отличие итальянских потолков от русских, которое было указано при сравнении с Францией, — это украшение потолка орнаментом из стюка, применявшегося у нас лишь в немногих дворцах.²¹³ То же должно быть сказано и об обработке стен.

Из сочинений Ф. Милициа видно, что росписи стен в это время придавали большое значение. Она исполнялась обычно фреской. Итальянские художники в этом отношении сохранили традиции мастеров Возрождения. У нас, наоборот, больших фигурных композиций на стенах почти не писали. Пейзажные же изображения на стенах, появившиеся в русских росписях в конце XVIII века и пользовавшиеся особенной любовью в первом десятилетии XIX века, в декоративной живописи Италии играют незначительную роль.

Что касается самого характера плафонов, которые помещались в итальянских дворцах в центре потолка, то следует отметить глубинное построение их композиции. Эти черты характерны для центрального тондо ротонды королевскойвиллы в Монце, выполненного Андреа Аппиани, впоследствии знаменитым фрескистом наполеоновской эпохи (роспись закончена в 1792 году).

Из сказанного можно сделать пока следующее заключение: итальянское внутреннее убранство конца XVIII века отличалось от одновременного русского, во-первых, тем, что большие фигурные композиции на стенах, как это было типично для Италии, встречались в России как исключение; зато здесь пользовался любовью пейзаж, который в росписях



Рис. 49.
 Андреа Аппиани. „Провозглашение Наполеона первым консулом“.
 Роспись зала кариатид.
 Королевский дворец. Милан.

Италии занимал подчиненное положение; во-вторых, тем, что иллюзорно-архитектурного типа живопись на потолках продолжала у нас существовать и тогда, когда в Италии от нее отказались; наконец в Италии был излюбленным материалом для орнаментальных частей стюк, применявшийся у нас сравнительно редко.

Итальянская и русская декоративная живопись начала XIX века

При Наполеоне для Италии наступил новый период: она оказалась под его властью, в разных ее частях во главе герцогств и королевств были поставлены родственники Наполеона или близкие ему люди. В 1805 году французский император был провозглашен королем Италии. В ближайшие годы Франция и Италия были тесно связаны и в культурном отношении. Первенствующую роль при этом играла Франция,—это сказывается и в области искусств. Французские архитекторы делают проекты перестроек дворцов Италии, итальянские мастера посылаются учиться в Париж и т. п.

Для большинства дворов Италии законодателями художественных вкусов были те же Персье и Фонтен. Так, по их планам „à la française“ отделялась вновь в 1811—1812 годах часть зал палатцо Питти во Флоренции, где жила сестра Наполеона Элиза.

В эпоху Наполеона, как и до этого, делается много декоративных работ из стюка, но это было не единственным средством украшения помещений. Орнаментальный курс Флорентийской Академии готовил именно тогда много художников для работ гризайлью, деятельность которых распространялась по всей Италии и выходила даже за ее пределы.²¹⁴

Наиболее существенные различия в русских и итальянских росписях начала XIX века будут относиться, однако, не к средствам выражения, а к самому характеру живописи в связи с ее ролью в архитектурном ансамбле в целом.

В Италии были хорошие фрескисты-монументалисты, являвшиеся представителями классической школы, как Бенвенути в Тоскане (1769—1849), Сабателли (1772—1850) в Милане и др.

Одним из лучших фрескистов считался Андреа Аппиани (1754—1817) — первый художник императора в Италии. Наряду с Кановой²¹⁵ и Давидом²¹⁶ он был наиболее убежденным представителем неоклассицизма.²¹⁷ Его работы так же показательны для Италии, как работы Д. Б. Скотти для России начала XIX века.

„При той головокружительной высоте и том непрочном основании, на которых он стоял, Наполеон уже не мог выдерживать медленных походов. Ему необходимы были быстрые успехи, блистательные победы, завоеванные с боя мирные трактаты“. ²¹⁸ Художники должны были увековечить эти победы, поддерживать героическое настроение, особенно в Италии, где войны за французские интересы не могли вызвать особенного подъема. Не случайно Андреа Аппиани носил звание первого художника императора, — задача прославления империалистских войн Наполеона выпала на его долю. В зале кариатид в королевском дворце в Милане написан под рельеф на парапете галереи знаменитый фриз из двадцати одной сцены, посвященный наполеоновской эпопее. Он помещен на место в 1807 году. В том же дворце Аппиани была сделана роспись Тронного зала, изображающая апофеоз Наполеона.

Итальянский историк искусства Бенедетти, ²¹⁹ анализируя фриз мастера, указывает, что он не во всех композициях выдержал тип барельефа; в общем же эти композиции изящны, подвижны, живописны и сохраняют при этом величественность и благородство, которые соответствуют теме и отвечают стилю архитектуры. ²²⁰

Сцена этого фриза — провозглашение Наполеона первым консулом (рис. 49) — является показательной для характеристики творчества Аппиани. Сравнение этой росписи с аналогичными работами Скотти покажет, насколько итальянский мастер менее строго держится принципов фризовой композиции. Только главные фигуры помещаются по одной прямой, вся правая часть композиции построена на уходящих в глубину диагоналях; живописно переданы горы на горизонте и ряды войск в глубине. Перед зрителем разворачивается широкое пространство. Композиция не уравновешена, центр не подчеркнут. При всем своем увлечении античностью Аппиани все же изображает исторических лиц в современных им костюмах.

Нейтральный фон без каких-либо попыток передать глубину, нарочито подчеркнутая рельефность в построении композиции характерны для русских работ первого, второго и начала третьего десятилетий. Наша архитектура этого времени с ее стремлением к выявлению плоскости не могла быть украшена пространственного типа росписями, как только что описанная композиция Аппиани или как построенные по диагонали в глубину сцены сражений того же фриза.

Помимо такого типа росписей, как фриз Аппиани, исполненный гризайлью, в Италии были распространены фрески на стенах в виде фигурных композиций, в красках, с пейзажными фонами. Примером могут служить росписи, сделанные Аппиани для дома Прина в 1802 году. Аппиани по существу никогда не порывал окончательно с традицией монументальной живописи конца XVIII века. Художники Италии начала XIX века не отказывались ни от решения пространственных проблем, ни от диагонального построения композиции, ни от изображения пейзажей на фоне фигурных панно.

Аппиани не является в этом отношении исключением. Приведем для примера работу другого известного мастера Италии этого времени — Бенвенути (рис. 50). Его роспись люнетов в зале Геракла в палаццо Питти во Флоренции, исполненная около 1812 года, отличается теми же чертами. Иллюзорное впечатление, создаваемое живописью, что стена имеет углубление в виде ниши, еще усиливается от контраста с близ лежащими частями свода, декорированного плоским орнаментом из золоченого стюка.

Приведенные в главе II слова Ф. Милиция, в которых он рекомендует заполнение пространства стен между колонн иллюзорными, перспективно-построенными композициями, показывают, из каких традиций росли Аппиани и Бенвенути. Они могли продолжать их держаться, так как архитектура Италии начала XIX века не отказалась от такого понимания стены и ее заполнения. В Италии в это время очень мало строили заново, преимущественно лишь отделывали помещения уже существовавших построек, почему приходилось считаться с архитектурой выполненных ранее зданий. Необходимости в коренной ломке традиций не было, так как это не вытекало органически из всего художественного развития Италии в целом и не было связано ни с какими новыми потребностями дворцового строительства. Быт больших и маленьких дворов Италии, несмотря на то, что у власти были другие лица, по существу почти не изменился; в России рост ее могущества, появление новых элементов в экономике и в классовой структуре общества привели в конечном итоге к переходу от усадебного строительства к строительству городских ансамблей.



Рис. 50.
 П. Бенвенути. Роспись люнета в зале Геракла.
 Палаццо Питти. Флоренция.

Резюмируя сказанное о русских и итальянских росписях начала XIX века, следует еще раз подчеркнуть, в чем заключается их основное отличие друг от друга. В Италии классицизм в росписях XIX века был прямым продолжением классицизма XVIII века. У нас же декоративная живопись этих двух периодов по своим принципам различна. Отсюда вытекают все особенности, отличавшие русские росписи классицизма XIX века от итальянских того же времени. В наших росписях, в зависимости от основных принципов архитектуры в первой четверти XIX века, подчеркивается плоскость стены и потолка. Весь характер живописи, композиция, красочная гамма и даже техника исполнения изменялись в зависимости от этого. У нас отсутствовали пространственного типа композиции на стенах и почти не имелось их на потолках. В Италии они доминировали.

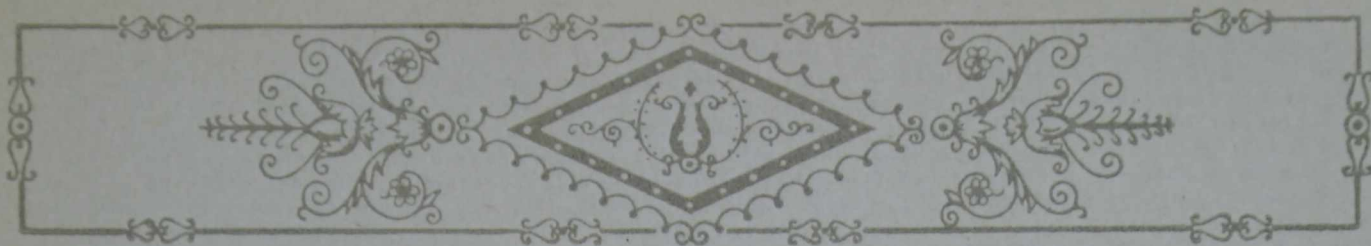
У нас на стенах не было больших фигурных композиций, кроме фризов. Росписи ротонды Таврического дворца являются исключением. Для Италии они были типичны. У нас росписи большей частью делались гризайлью, особенно на стенах. Исключение составляли отдельные декоративные группы или фигуры, написанные маслом на фоне белого искусственного мрамора. В Италии на потолках и стенах писали обычно композиции в красках.

У нас применялась главным образом клеевая краска, которой писали по штукатурке, или живопись маслом по искусственному мрамору. В Италии все росписи исполнялись в большинстве случаев в технике фресковой живописи.

Эта самобытность русского классицизма может быть объяснена, во-первых, тем, что все мастера, работавшие над его созданием, как было показано, решали эту задачу коллективными усилиями, а не индивидуально, а в этот коллектив входили представители нескольких социальных групп; во-вторых, тем, что мастера классицизма умели понять особенности развития русской культуры и отразить их в своем творчестве. Это качество мастеров классицизма является для нас особенно ценным. Несмотря на то, что им приходилось работать для двора и крупного дворянства, которые в то время были их единственными заказчиками, они вкладывали в свое искусство гораздо большее внутреннее содержание, чем это требовалось их высокопоставленным заказчикам, — чувства и переживания русского народа с его героизмом и любовью к родине, которые так ярко сказались в Отечественной войне, когда нужно было защитить свою родину от врагов. И не случайно тот из мастеров, который умел черпать в этой сокровищнице, создал подлинно великие произведения искусства. Так, Кваренги, один из крупнейших архитекторов не только России, но и Запада, почти ничего не строивший у себя на родине, дал такие блестящие образцы своего творчества в России. Не случайно такой мастер, как Гонзаго, пользовавшийся известностью на Западе, приехав в Россию, остался у нас навсегда; он умел понять и полюбить скромную северную природу и использовать в своем искусстве ее богатые красочные возможности, ничем не уступающие ярким тонам южной природы. Его гениальные творения неразрывно связаны с усадебным строительством России.

Аналогичные факты мы наблюдаем не только в области архитектуры и декоративной живописи, но и во всех областях искусства, где крупнейшие мастера сумели включиться в общее русло развития русской культуры, а не навязывали ей извне чуждые ей элементы. Так, Фальконе, прославившийся у себя на родине главным образом фигурками шаловливого амура, купальщицы, и т. п., сумел в России создать такое подлинно монументальное произведение, как конную статую Петра I, в которой он отразил прогрессивное значение деятельности Петра для России.

Однако Фальконе скоро покинул Россию. Многие же талантливые художники-декораторы в процессе творческой работы настолько ассимилировались с русской художественной средой, что нашли здесь свою вторую родину. Это относится почти ко всем крупным художникам-декораторам иностранцам — Гонзаго, Виги, Карло Скотти, Феррари и др. Еще в большей степени это касается детей некоторых из них, приехавших в Россию в юные годы, как, например, Д. Б. Скотти. В своих декоративных росписях этот чуткий и даровитый художник сумел найти наиболее яркое выражение своеобразия русского классицизма. Вся эта плеяда художников хорошо понимала особенности национального русского стиля и в совместной работе с русскими художниками выразила его самобытность в своей творческой деятельности.



**СЕМЕЙСТВО ХУДОЖНИКОВ СКОТТИ.
КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ОБ ОСТАЛЬНЫХ ХУДОЖНИКАХ-ДЕКОРАТОРАХ
ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА**

Крайняя разбросанность и запутанность материала о многих мастерах, работавших над созданием росписей классицизма, приводят к необходимости дать о них, по архивным и литературным материалам, краткие сведения биографического порядка. О некоторых же художниках, творческая личность которых была до сих пор совсем не выяснена, было необходимо набросать хотя бы краткий очерк пройденного ими пути. Об остальных даны в хронологическом порядке самые краткие сведения.

В данном очерке будет освещено лишь творчество тех из мастеров, работа над которыми велась автором в этой первой части его труда.

Семья художников Скотти

О семье художников Скотти до сих пор в литературе существуют крайне неточные сведения. Представители этой семьи, работавшей долгое время в России, принадлежат к двум разным поколениям; их постоянно путают между собой, хотя они являются совершенно разными художественными индивидуальностями, выражающими в своем творчестве различные этапы развития декоративных росписей классицизма.

Запутанность и неясность, которые существуют в имеющихся у нас сведениях о художниках Скотти,²²¹ заставили автора предпринять подробный разбор касающихся их архивных и других материалов, которые приводят к следующему.

Впервые в наших архивных материалах фамилия Скотти упоминается в 1784 году. Указом 26 октября этого года велено зачислить на службу в Кабинет е. и. в. живописца Скотти с 1 мая 1784 года с жалованьем 2240 рублей и сверх того на квартиру, дрова и свечи 300 рублей.²²² Приехавшим в Россию в 1784 году по приглашению Кваренги²²³ был Иосиф Скотти, о чем мы узнаем из контракта его брата Карла Скотти, вызванного после смерти Иосифа заменить его на службе в Кабинете.²²⁴ Иосиф Скотти умер летом или осенью 1785 года, так как его имя встречается еще в переписке Марии Федоровны весной этого года, а 25 февраля 1786 года вышел приказ о принятии на службу в Кабинет Карла Скотти,²²⁵ причем в контракте указывается, что к нему назначается в ученики оставшийся сиротой сын его брата, с жалованьем 300 рублей.

Вся эта семья происходила из Лайно в районе озера Комо в Северной Италии, недалеко от теперешней швейцарской границы. Из окрестностей озера Комо вышло много талантливых архитекторов, скульпторов и живописцев. Сама страна имела мало возможностей для применения художественных сил своих сыновей, и потому очень многие из них работали не только в разных частях Италии, но и отправлялись искать работу за границу. Эта же участь выпала и на долю семьи Скотти. Художественные традиции мастеров этого района связаны с Миланом, почему о Скотти в некоторых источниках и говорится как о мастерах из этого города.²²⁶

1. Иосиф Скотти (1729—1785) был сыном художника-декоратора Пьетро Скотти, работавшего в Людвигсбурге в Вюртембергском герцогстве.²²⁷ Его старший брат Бартоломео был там же придворным живописцем. Иосиф Скотти сделал свою карьеру также при Вюртембергском дворе, куда был приглашен в 1762 году как театральный живописец.²²⁸

По приезде в Россию, по поручению Кваренги он совместно с другими художниками расписывает модель Казанской церкви в Софии в Царском Селе (мавзолей Ланского) и павильон „концертный зал“ в Екатерининском парке; ²²⁹ затем он работает в Павловском и Гатчинском дворцах. Об этом мы узнаем из письма Марии Федоровны ее управляющему Кюхельбекеру, написанного весной 1785 года. ²³⁰ В апреле 1785 года также из писем Марии Федоровны ²³¹ мы узнаем о болезни сына Скотти и о том, что к нему она направляет придворного врача. Такое внимание Марии Федоровны к Скотти и предпочтение в дальнейшем, отдаваемое ею при заказах на живописные работы членам семьи Скотти, объясняется, вероятно, тем, что эта семья была связана с любимым ею Вюртембергским герцогством. Смерть помешала Иосифу Скотти создать в России крупные произведения, а то немногое, что он сделал, до нас не дошло.

2. Карл, или Карло Скотти,—брат Иосифа, был зачислен на службу в Кабинет с 25 февраля 1786 года с жалованьем в 2600 рублей, причем ему было выдано на проезд из Италии жалованье брата со дня его смерти и оговорена выдача 150 червонных на обратный проезд. ²³² Из этих весьма выгодных условий контракта можно сделать вывод, что Карл Скотти был в это время мастером, пользовавшимся достаточной известностью.

Как видно из записи о смерти Карла Скотти, он родился в 1746 или 1747 году, следовательно, ему было тридцать девять лет, когда он приехал в Россию. Карл Скотти не воспользовался тем пунктом контракта, где говорится об оплате ему обратного проезда из России: он остался здесь со всей своей семьей и нашел в России свою вторую родину. 6 мая 1801 года Карл Скотти был уволен в отставку вместе со своим учеником, ²³³ и ему была назначена пожизненная пенсия в 900 рублей в год. ²³⁴ Размер пенсии также говорит о том, что Скотти высоко ценили как художника.

Из монументальных работ Карла Скотти до нас ничего не дошло, по крайней мере, до настоящего времени не удалось обнаружить его достоверных работ. В Русском Музее в секции рисунков есть его подписанный эскиз, сделанный сепией и тушью, ²³⁵ изображающий плафон церкви, с собственноручной надписью мастера, объясняющей его сюжет. По своему характеру этот эскиз примыкает к росписям середины XVIII века.

В 1786 году Карл Скотти продолжает прерванные смертью его брата работы в Павловском дворце. Мария Федоровна в марте 1786 года писала Кюхельбекеру: „Я жду окончательного ответа от Скотти, чтоб сообщить Вам об его отъезде“ ²³⁶ (из Петербурга в Павловск). Помимо указанных в главе II работ, Скотти в 1797 году исполняет плафон парадных сеней дома в Останкине, а также работает в другой подмосковной—Быкове ²³⁷ и в этом же году пишет серию „исторических плафонов маслом и фреской“ в переделываемых Бренна комнатах Зимнего дворца. ²³⁸ В 1803 году, вероятно, ему, а не Д. Б. Скотти, который тогда только начинал свою художественную деятельность, была поручена такая ответственная работа, как роспись Большого театра в Петербурге. ²³⁹

3. Пьетро Скотти (1768—1838). Первые сведения, которые мы имеем о будущем художнике,—это указание в письмах Марии Федоровны о болезни „юного Скотти“. Следующее упоминание о нем имеется в контракте Карла Скотти, где говорится о зачислении к нему в ученики сына умершего брата; правда, имя этого сына не упоминается, но тем не менее не может быть сомнения, что это именно Пьетро Скотти. Имена, родство и дата других Скотти, живших в это время в Петербурге, точно установлены нами, таким образом, остается лишь неизвестным, чей сын был Пьетро Скотти и как звали Скотти, работавшего с дядей Карлом в качестве его ученика; совершенно очевидно, что эти два лица можно считать за одно. Но есть и еще ряд доказательств этому. Во всех официальных бумагах по Кабинету до 1801 года говорится о Карле Скотти и его ученике,—о других Скотти в это время нет и речи, так как ни один из них еще не достиг достаточной известности и их деятельность еще только начиналась. Очень ценные сведения в доказательство нашего положения дает Георг в своем списке художников, живших в 1793 году в Петербурге. ²⁴⁰ Он называет Карла и Петра Скотти, живописцев из Милана. Таким образом, Пьетро и был племянником и учеником Карла.

В 1784 году, в год приезда отца Пьетро в Петербург, ему было шестнадцать лет, следовательно, определение Марии Федоровны „юный Скотти“, говорящее о подростке, вполне подходит к Пьетро. В 1786 году, когда ему было около восемнадцати лет, он был принят учеником к дяде и оставался им до 6 мая 1801 года, ²⁴¹ т. е. пятнадцать лет.

Ближних родственников у него в Италии не осталось. Дети Пьетро росли, учились и остались навсегда в России, и до сих пор в Ленинграде живут его отдаленные потомки, вспоминающие по рассказам своего предка художника.

Фигура Пьетро Скотти как художника не легко поддается выяснению. Кроме Таврического дворца не имеется точно зафиксированных его работ, а из его росписей в Таврическом дворце сохранилась живопись только в двух комнатах. Пьетро Скотти работал обычно совместно с кем-нибудь из других мастеров (например, Медичи). Этот последний писал по большей части фигурные композиции. Поэтому думается, что в совместной работе обоих мастеров роль „фигуриста“ выполнял Медичи, а Пьетро был по преимуществу мастером-орнаменталистом. Однако в комнатах 49 и 50 Таврического дворца им написаны небольшие фигурные сценки, музы и Аполлон.

Художник не имел, повидимому, никакого официального звания. Под договором на работы в Зимнем дворце от 15 июня 1833 года ²⁴² стоит его скромная подпись „Pierre Scotti“ и рядом подпись его сотоварища: „Academico Barnaba Medici“. Если бы у Пьетро также было это звание, он, вероятно, не преминул бы упомянуть о нем.

Живопись комнаты 49 (рис. 21) показывает, что Пьетро Скотти был художником с тонким чутьем, умевшим понять замысел архитектора и серьезно продуманным подбором красочных сочетаний повысить эмоциональную и образно-смысловую выразительность украшаемого им помещения.

4. Джованни Батиста Скотти (Jean Baptiste Scotti). Биографические данные. Родился (судя по книге записи умерших католической церкви св. Екатерины) в 1776 или 1777 году и умер 1 ноября 1830 года. Таким образом, год его смерти 1832, указанный во всех словарях, оказывается неверным. В этой записи



Рис. 51.
 Д. Б. Скотти. „Цирк олимпийских игр.“
 Рисунок. Сепия, белила, перо.
 Гос. Русский Музей.

сказано, что „Ioannes Scotti“, сын Карла и внук Пьетро Скотти, умер 1 ноября на 54 году своей жизни и похоронен 5 ноября на Волковом кладбище. После его смерти остались вдова, дочь и двое сыновей. Эта дата смерти Д. Б. Скотти подтверждается еще одним документом. В делах Академии Художеств²⁴⁸ есть отношение С.-Петербургского губернского правления от 20 июля 1832 года с запросом о том, в каком ведомстве служил Д. Б. Скотти. Из этого интересного для нас документа, подтверждающего указанную дату его смерти, можно выяснить, почему произошла ошибка относительно его года смерти, и установить еще некоторые факты из жизни художника.

Из следующей выписки из текста указанного документа видно, что Джованни Батиста „Скотти состоял при оном Кабинете по 29 марта 1832 года, по кончину, последовавшую в 1830 году, и получал из кабинета по 3000 рублей.. По высочайшему повелению от 29 марта 1823 года он получал из Кабинета его величества жалование оному живописцу Скотти по 3000 в год..“

Ввиду того, что текст написан очень нескладно, была допущена ошибка, и годом смерти Д. Б. Скотти стали считать 1832 год. В заблуждение ввела описка, сделанная составителем отношения, где он вместо „с 29 марта 1823 года“ написал „по 29 марта 1832 года“. Из данного документа видно, что Д. Б. Скотти был принят на службу в Кабинет довольно поздно, когда ему было уже сорок шесть лет, а до этих пор работал по договорам. С этого года на подписях Д. Б. Скотти появилось следующее дополнение к его обычной подписи: „художник-декоратор Д. Б. Скотти на службе его императорского величества в Кабинете“. В этом документе также сказано, что Д. Б. Скотти перешел в русское подданство, а после его смерти приняла русское подданство и его жена.

Совершенно неверно сложившееся среди историков искусства мнение, что Д. Б. Скотти приехал в Россию уже будучи известным художником. Такой взгляд мог установиться, так как было известно, что в Россию

в XVIII веке был приглашен известный живописец Скотти; однако эти сведения относились не к Д. Б. Скотти, а к его дяде или отцу. Сам же Джованни Батиста попал в Россию десятилетним мальчиком и всю свою жизнь прожил в России. В 1806 году он принял русское подданство. Этот поступок показывает, что Д. Б. Скотти считал своим отечеством Россию. Переход в русское подданство в данном случае не был вызван материальными соображениями, так как Д. Б. Скотти в это время не состоял на государственной службе.

Хотя и нет указаний, что Д. Б. Скотти учился у своего отца, но иначе и не могло быть; если учеником Карла Скотти был его племянник, то не может быть никаких сомнений, что он был учителем своих двух сыновей.²⁴⁴ Так как и тот и другой не имели, таким образом, никакого официального диплома, то они представили в 1807 году свои работы в Академию Художеств для получения звания „назначенного“, которое и было утверждено за обоими братьями 2 сентября того же года. В 8-м пункте протокола торжественного собрания Академии Художеств сказано: „По представленным работам приняты в „назначенные“ два брата Скотти, один по живописной картине—плафон, представляющий богородицу во славе, и другой по представленной перспективной живописной картине“.²⁴⁵

Кондаков²⁴⁶ считал, что Д. Б. Скотти представил картину „Богородица во славе“, на самом же деле ему принадлежала перспективная живописная картина. Это видно из приложенной к этому делу копии свидетельства, в получении которого расписался Д. Б. Скотти. В ней сказано, „что оно дано Академией Художеств Ивану Скотти в том, что он по представлению живописной картины прошлого 1807 года сентября 2-го дня принят собранием Академии в назначенные“.²⁴⁷ В этом документе перед „живописной картиной“ той же рукой, тем же почерком и теми же чернилами вставлено сверху: „перспективной“. Свидетельства другого брата нет.

Таким образом, Д. Б. Скотти получил первое звание за перспективную картину, каких он много писал в эти годы, и писал мастерски, о чем говорят пейзажные панно Таврического дворца и др. Наоборот, в эти годы в работах его брата не встречается перспективных изображений, зато среди его рисунков имеются написанные на религиозные сюжеты и сделанные как раз в первое десятилетие XIX века (Государственный Русский Музей; среди них есть и мадонна 1805 года).

В 1814 году, в июне, „назначенному“ по живописи историческому живописцу Скотти задается на звание академика программа — представить юного римлянина Андрокла, вынимающего у льва занозу.²⁴⁸ Повидимому, Скотти не выполнил, по неизвестным для нас причинам, эту программу, так как в делах Академии не сохранилось материалов, подтверждающих получение им звания академика. Ни на одной из его подписей под официальными документами не стоит „academicо“, как это пишут перед своим именем Медичи или Торичелли.

Художественная деятельность Д. Б. Скотти

Трудно установить, когда началась самостоятельная деятельность молодого Скотти. Вероятно, его первыми работами могут считаться пейзажи Овальной комнаты в Гатчинском дворце, которая отделялась в середине 90-х годов. Их сходство с работами Джованни Батиста в Таврическом дворце служит доказательством этого. Ряд черт, отличающих эти пейзажи, заставляет видеть в них не произведения законченного, уверенного в себе мастера, каким был в это время Карл Скотти, а работу начинающего художника. Второй значительной работой Д. Б. Скотти, вероятно, можно считать плафон на мифологическую тему, находившийся в нижнем этаже Михайловского замка, о котором упоминает Коцебу.²⁴⁹

В 1802—1803 годах Д. Б. Скотти работает в Таврическом дворце, на половине Марии Федоровны. Уже в эти годы он пробует свои силы в разных жанрах живописи; пишет и мифологические панно, и пейзажи, и орнаментику в технике „en colorite“ и под лепку; манера письма молодого мастера в это время уже уверена, смела, разнообразна. Он обнаруживает хорошее знание перспективы и способности художника-декоратора, но, видимо, слабее в изображении фигур: рисунок и пропорции тела в его работах часто неверны.

Д. Б. Скотти близок в своих исканиях к классическим канонам Винкельмана и Рафаэля Менгса, но у него еще живет много понимания и вкуса к живописи в „естественном колорите“, к световым эффектам и к передаче пространства. Эти черты его росписей вполне отвечают характеру архитектуры тех зданий, которые он украшает. Вместе с архитекторами и другими живописцами Д. Б. Скотти работает над созданием своего стиля декоративных росписей, соответствующих особенностям русской архитектуры этой поры. В 1803 году ему приходится работать в Павловском дворце по возобновлению его после пожара. Д. Б. Скотти расписывает там будуар Марии Федоровны и ряд других помещений.

Любопытна подпись, сделанная молодым художником, начинающим понемногу заменять своего знаменитого отца. Он пишет: „Ego: Ioanne Baptiste pinxit et comp.“ (очевидно „Composit—В. Б.). Anno 1803 Scotti“. (Я Жан Батист рисовал и компоновал), — этим он хотел сказать, что вся роспись сделана им самостоятельно, а не по эскизу его отца, как, вероятно, это делалось не раз раньше.

Касаясь работ молодого Скотти, нельзя не остановиться на нескольких дошедших до нас его рисунках, относящихся к первому десятилетию XIX века.

В Русском Музее, в секции рисунков, хранится работа нашего мастера, которая значится как эскиз для занавеса Большого театра в Петербурге.²⁵⁰

Архивных данных, подтверждающих это определение, пока не обнаружено, но в литературных источниках встречаются на это указания.²⁵¹ Этот рисунок имеет подпись и дату 1807 года, сделанную справа на столбе, кроме того, внизу имеется еще надпись: „дирк Олимпийских игр“. „Подарок, сделанный на память архитектору, советнику на действительной службе е. и. в. Л. Р-ко (Луиджи Руска) его покорнейшим слугою Ж. Б. Скотти. 1807 г. 20 февраля“ (рис. 51).

Этот эскиз интересен тем, что Скотти сочетает тут элементы классицизма с проникающими в искусство этого времени новыми чертами. Композиция дается не в виде фриза, а решена пространственно; однако мастер не мог отказаться ни от кулисообразного расположения зданий с двух сторон сцены, ни от подчеркнутости

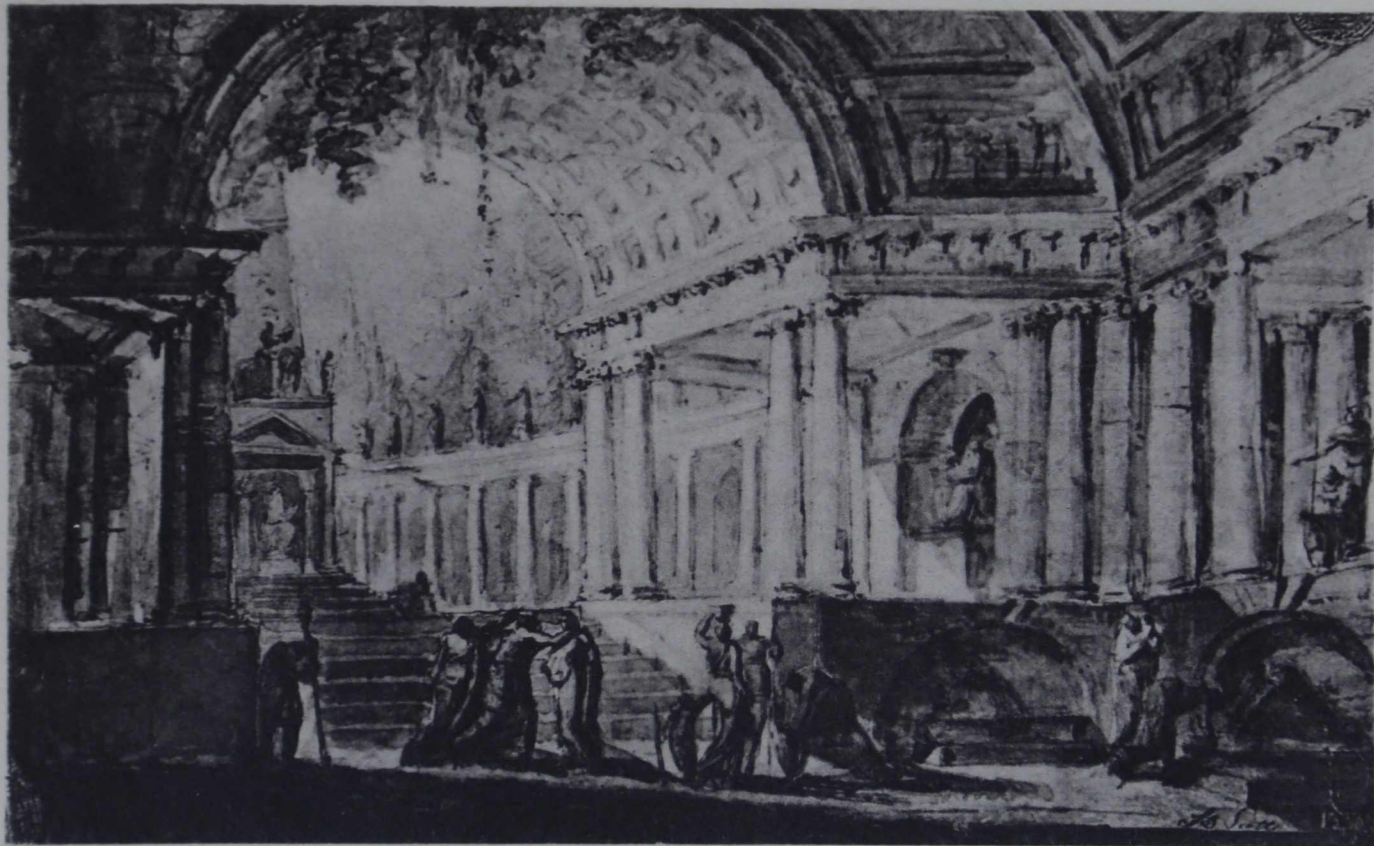


Рис. 52.

Д. Б. Скотти. Архитектурный пейзаж. Акварель. Гос. Русский Музей.



Рис. 53.
Д. Б. Скотти. Мифологическая сцена.
Акварель. Гос. Русский Музей.

того переднего плана. Группа укротителей коней на арене цирка в своем движении дана по диагонали, начинающейся от выхода на арену и заканчивающейся в правом нижнем углу эскиза, причем художник построил эту группу пространственно. Фигуры даны в разных поворотах, а не только с видом на них в фас и профиль, отчего создается более живое и естественное впечатление. Новым является для нашего мастера и сильное движение и напряженная мускулатура.

В противоположность бурному движению в нижней части композиции, в верхней части зрители даны в традиционных статуарных позах. Эта часть сцены в Олимпийском цирке освещена ровным, ясным светом. Более, чем это было раньше, мастер стремится передать воздушную перспективу, ступенчатая контуры людей и построек вдали.

Контрасты света и тени в освещении арены, блики света на телах укротителей и лошадях использованы Скотти для создания волнующего, напряженного впечатления. Эти приемы нередко применялись в искусстве художников романтизма, и, повидимому, Скотти не оставался равнодушным к этому передовому в то время художественному течению, о чем говорят и его пейзажи, рассмотренные выше, в главе III.

Наличие точно датированных работ Скотти в ранний период его творчества дает возможность отнести к первому десятилетию XIX века и его две подписанные, но не имеющие даты акварели, находящиеся в Русском Музее. Они были, вероятно, сделаны как эскизы для декоративных панно. Первая из них ²⁵² (рис. 52) по манере письма примыкает к архитектурным пейзажам Таврического и Павловского дворцов. Композиция строится также по диагонали вглубь и должна производить впечатление наброска, случайно выхваченного из окружающей действительности и запечатленного на бумаге. Мастер обнаруживает здесь такой же, как и в пейзажных панно Таврического дворца, интерес к передаче освещения, игры светлых и темных пятен. Как известно, пейзажные росписи на стенах и потолках дворцов исчезают со второго десятилетия, поэтому вряд ли эта акварель могла быть сделана Скотти в более позднее время.

К тому же периоду следует отнести и другую акварель секции рисунков Русского Музея ²⁵³ (рис. 53).

На фоне пейзажа справа, под деревом, сидит юная богиня, возможно, Флора. К ней Амур подводит двух робеющих девушек. Они идут из глубины, их фигуры стройны, удачно переданы; робость и смущение в их позах и нерешительных жестах; не менее удачны поза и взгляд юной богини, ободряющей их. Бледные, нежные краски зелени, светлые одежды девушек отвечали общему настроению сценки и соответствовали сентиментально-трогательным настроениям, популярным в искусстве того времени. Здесь Скотти стоял на высоте всех требований сентиментализма начала XIX века. ²⁵⁴

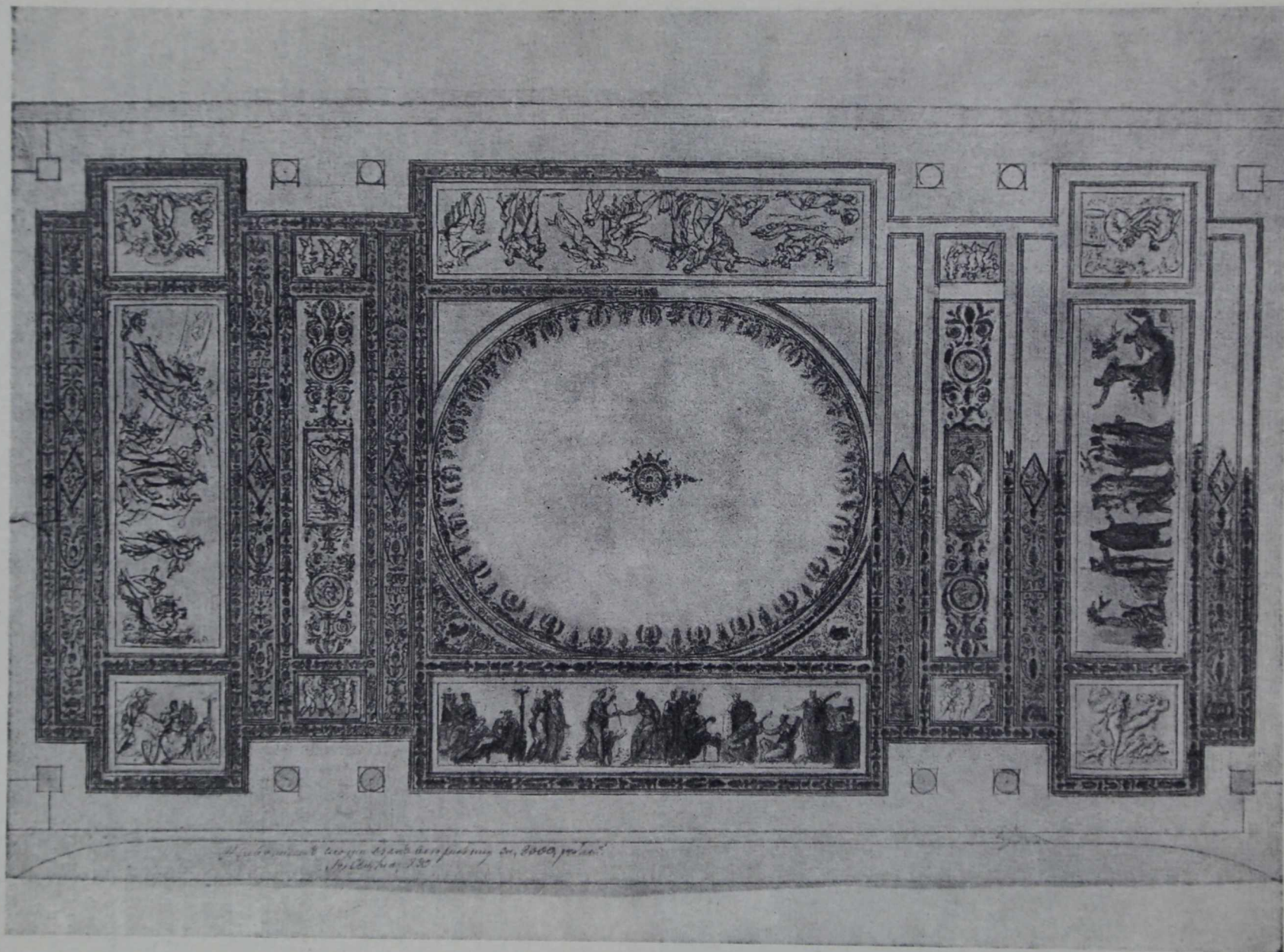


Рис. 54.
Д. Б. Скотти. Проект росписи потолка для одного из зал б. Зимнего дворца.
1830 г. ЛИИЖТ.

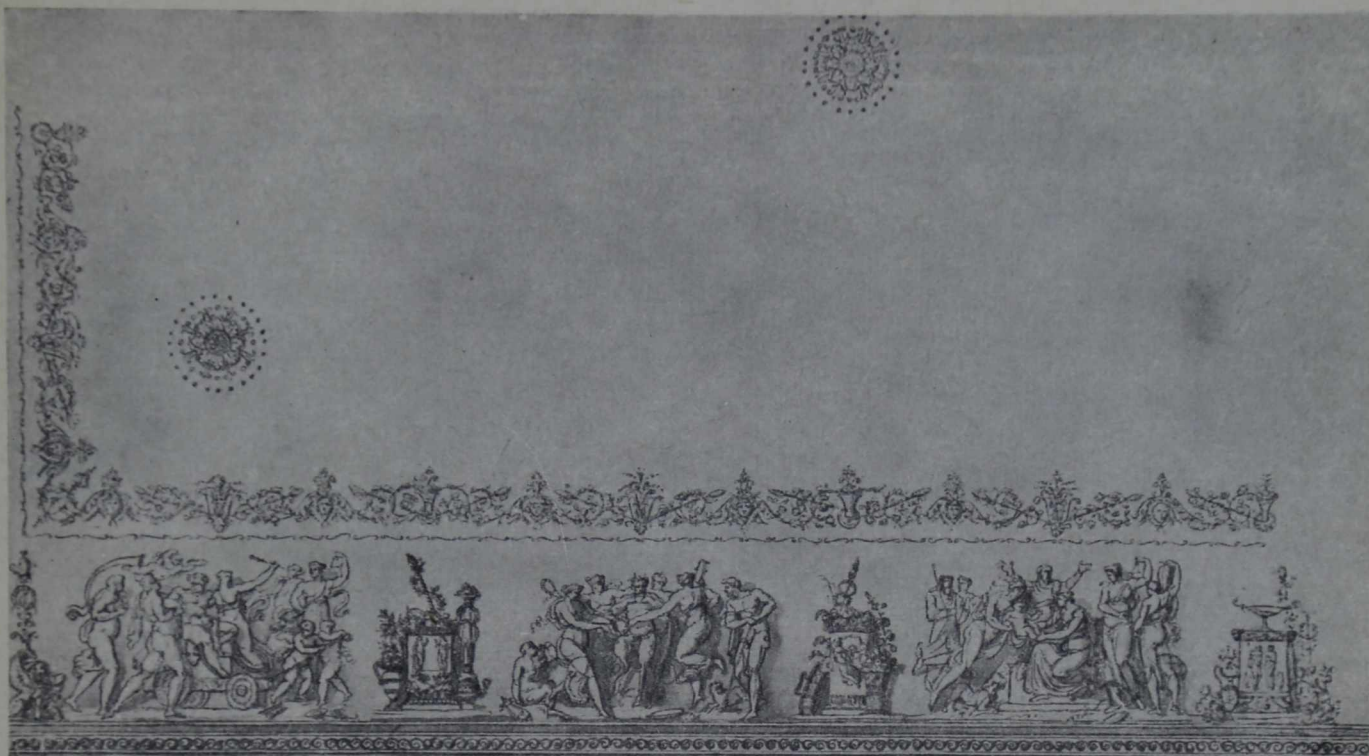


Рис. 55.
Д. Б. Скотти. Проект росписи потолка столовой в б. Зимнем дворце (?).
ЛИИЖТ.

Второе десятилетие XIX века и первая половина третьего являются расцветом творческой деятельности Д. Б. Скотти. В это время он выполняет свои наиболее крупные работы, в них он создает новый тип росписи, обусловленный характером архитектуры первой четверти XIX века, украшая на этот раз не перестраиваемые дворцы, а вновь возводимые сооружения.

Началом второго десятилетия, по всей вероятности, можно датировать роспись синей гостиной в Екатерининском флигеле в Петергофе. Точных архивных данных о времени ее осуществления не имеется. В 1817 году Скотти расписывает залы б. Аничкова дворца.²⁵⁵

В сентябре 1818 года он составляет эскизы для росписи нового дома в имении Строгановых в Марьине.²⁵⁶ В библиотеке Института железнодорожного транспорта есть подписные эскизы Д. Б. Скотти к этим росписям²⁵⁷ (рис. 30). В 1819 году им исполнена живопись в ротонде (рис. 36 и 37), галерее и в зимнем саду в Таврическом дворце. В 1822 году он работает вместе с другими художниками в Елагином дворце, расписывая синюю гостиную.

Около 1823 года создана живопись Колонного зала (рис. 34) и других помещений Горного института. Около этого же года, повидимому, расписан потолок Колонного зала б. особняка Нарышкиных (рис. 38 и 39). С мая 1824 года наш мастер работает в переделываемых архитектором Стасовым комнатах Константина Павловича в Екатерининском дворце, которые затем были назначены Марии Федоровне: голубой приемной (вместе с Виги) и розовой (белой) гостиной или *chambre de Compagnie*, как ее называет Скотти (ныне „карельский кабинет“ (рис. 41)).²⁵⁸ На половине Михаила Павловича он расписывает кабинет, уборную, камердинерскую.²⁵⁹ Летом 1824 года Д. Б. Скотти начал работать по росписи парадного вестибюля б. Михайловского дворца.

К этим же годам 1824—1825 относится, вероятно, и роспись особняка Мятлевых, впоследствии Бобринских (Географический музей), приписываемая Скотти. Эта атрибуция для росписей некоторых комнат особняка (угловой зал, выходящий в сад) кажется весьма убедительной, так как они близки манере письма достоверных работ Д. Б. Скотти этого времени.²⁶⁰

Можно считать, что второй, наиболее блестящий период деятельности Скотти кончается в середине третьего десятилетия. За эти полтора десятка лет им созданы лучшие его росписи, наиболее полно отражающие те идеи, которыми были проникнуты гениальные создания русских зодчих. Эта органическая связь работ Д. Б. Скотти с архитектурой заставила и его с начинающимся упадком стиля классицизма в архитектуре пойти по нисходящей линии развития. Его росписи в Зимнем дворце в 1827 и 1828 годах,²⁶¹ поскольку о них можно судить по описанию, сделанному самим Скотти, обнаруживают уже черты, говорящие об этом снижении. Чрезмерное увлечение золотом, большое количество орнаментации, напыщенные аллегорические сюжеты, — все это означает начинающийся упадок декоративной росписи. Еще резче это ощущается в работах Д. Б. Скотти по Коттеджу в Петергофе, где он расписывал лестничную клетку и несколько комнат в 1828 году



Рис. 56.
 Д. Б. Скотти. „История Вакха и Ариадны“.
 Рисунок для росписи потолка столовой в б. Зимнем дворце (?).
 ЛИИЖТ.

(рис. 42); иллюзорно написанные залы, окна, балюстрады, — все это идет вразрез с тем, что создавал мастер до этого времени. Правда, технически он хорошо справился со своей задачей, но это течение было для мастера чуждым, навязанным извне; его личные вкусы не изменились, и, где это возможно, он остается все тем же убежденным сторонником классицизма, каким он был все годы своей деятельности. Об этом говорят, например, его рисунки, сделанные для живописи в Зимнем дворце в 1830 году, т. е. в год его смерти²⁶² (рис. 54—56). К последним годам жизни Д. Б. Скотти относятся, по всей вероятности, и его работы в б. Юсуповском особняке²⁶³ и даче Энгельгардта.²⁶⁴

Д. Б. Скотти, как было уже сказано, приписывали почти все крупные декоративные росписи этого времени; конечно, это значительно преувеличено, но сделанный перечень работ его говорит о том, что действительно во внутренней отделке почти каждого крупного здания, строившегося в первой трети XIX века, он принимал участие. Еще ряд декоративных росписей в Ленинграде и в его окрестностях можно на основании манеры их письма приписать Д. Б. Скотти (такова, например, живопись потолка конференц-зала Академии Наук и др.). Дальнейшее изучение, вероятно, расширит набросанную нами картину его деятельности, но уже и того, что известно из работ мастера, довольно, чтобы убедиться, что Д. Б. Скотти был одним из популярнейших и плодотворнейших мастеров-декораторов эпохи зрелого классицизма.

Как чуткий художник, он отзывался на новые художественные течения, перерабатывая их применительно к требованиям, предъявляемым архитектурой к декоративным росписям. В этом отношении он отличается особенной чуткостью, недаром же расцвет его творчества неразрывно связан с периодом огромного подъема, который мы наблюдаем в русской архитектуре классицизма в первой трети XIX века. Он работает с крупными зодчими этого времени: Ворониным, Руска, Росси, Стасовым, позднее — Монферраном (с последним у него бывали иногда некоторые несогласия). Характер деятельности Д. Б. Скотти как художника-декоратора заставлял его все время двигаться вперед, следовать за всеми этапами развития русской архитектуры и, улавливая различия в художественном облике отдельных ее крупнейших представителей, с которыми ему приходилось работать, учитывать эти особенности, создавая свои росписи. Нельзя поэтому винить художника, что в конце его деятельности, вместе с начавшимся упадком архитектуры классицизма, и творчество Д. Б. Скотти тоже переживает период упадка.

Все сказанное о деятельности Д. Б. Скотти рисует нам его как интереснейшего художника-декоратора своего времени, отразившего в своем творчестве продолжительный и блестящий период русской декоративной живописи.

Краткие биографические сведения об остальных художниках-декораторах эпохи классицизма

1. Бернаскони Джузеппе (1769—1839). В 1811 году представил проект росписи стен медико-хирургической академии,²⁶⁵ в 1822 году пишет живописные цветные медальоны в Екатерининском дворце в г. Пушкине,²⁶⁶ в 1823 году расписывает Константиновский дворец в Павловске; в 1825 году делает цветы на стенах, дверях и мебели в опочивальне Марии Федоровны в Екатерининском дворце.²⁶⁷ Ему приписывают и роспись гостиной в Белой башне (г. Пушкин).



Рис. 57.
А. Виги. Рисунок для росписи потолка кабинета в б. Елагином дворце.
Сепия, перо. Гос. Эрмитаж.

В 1832 году получил звание свободного художника.²⁶⁸

2. Брандуков Федор — мастер, много работавший в Екатерининском дворце под руководством Стасова. Он же переписывал и живопись павильона „Концертный зал“. ²⁶⁹ С конца 1821 по май 1822 года он ведет работы в личных комнатах Александра I в Екатерининском дворце, где им расписаны передняя, сводчатая проходная, кабинет Александра I, приемная и написаны по „французским обоям“ „барельефы“ в камердинерской. ²⁷⁰ Живопись приемной сделана по старому рисунку, как это говорит в своем счете сам Брандуков, также и роспись потолка в кабинете. В пометке на этом счете архитектора Стасова указано, что роспись этих комнат делал первоначально Торичелли. Для ванной Марии Федоровны Брандуков делал букеты на коленкоре и работал в проходной комнате. В это же время под его руководством велись и малярные работы в Екатерининском дворце.

3. Виги Антонио (1764—1845), согласно тому, что сам художник пишет о себе в письме к президенту Академии Художеств А. С. Строганову, ²⁷¹ был приглашен из Рима в Петербург по распоряжению Павла I для исполнения исторических картин для вновь построенного Михайловского замка. Дата его приезда, таким образом, падает на 1799 или 1800 год, так как ряд его рисунков в альбоме, хранящемся в отделе рисунков Государственного Эрмитажа, помечен: „Рим 1798 г.“, а в 1801 году Коцебу в своем описании Михайловского замка ²⁷² говорит уже о живописи, выполненной там этим мастером.

Кроме Михайловского замка, Виги работал в Елагином дворце в 1822 году (рис. 57), в Михайловском дворце (Русский Музей) (рис. 43), в Зимнем дворце в 1827—1828 годах; в 1832 году он исполнял роспись потолка Александринского театра. Повидимому, он работал и в б. Юсуповском особняке.

В творчестве Виги чувствуются отзвуки работ Тьеполо — последнего крупного монументалиста-декоратора Венеции, навсегда оставшегося для Виги идеалом, которому он, за редкими исключениями, остается верен до конца жизни (рис. 58). В его рисунках можно найти зарисовки или очень близкие подражания как отдельным фигурам Тьеполо, ²⁷³ так и целым композициям. ²⁷⁴ В 1830 году Виги ездил в Венецию едва ли не для того, чтобы вдохновиться чудесными творениями своего любимого мастера, прежде чем браться за роспись потолка Александринского театра, исполненную им с большим мастерством (см. главу IV).

Темы, которые интересуют Виги, очень разнообразны: среди его рисунков есть архитектурные пейзажи, (например, вид дворика, где сушится белье), сцена бурного собрания, возможно, посвященного революционным событиям в Европе, этюды детей, религиозные и исторические сцены (например, рисунки к Илиаде, помеченные 1807 годом). В этих исторических сценах, которые были, вероятно, предназначены для украшения архитектурных сооружений, требующих такого типа живописи, Виги является уже не поклонником феерической кисти Тьеполо, а строгим классиком. Повидимому, он писал и портреты; к 1814 и 1817 годам относятся его наиболее реалистические рисунки, среди которых, быть может, есть и этюды для портретов. ²⁷⁵ Подробнее декоративные работы Виги рассмотрены выше, в II и IV главах.

Дошедшие до нас работы Виги, особенно его рисунки, говорят, что он был интересным мастером, заслуживающим специального исследования.



Рис. 58.
А. Визи. Проект росписи плафона.
Сепия, перо, карандаш. Гос. Эрмитаж.

4. Гонзаго Пьетро (1751—1831) родился в Беллуно (Венецианские Альпы). Учился в Венеции, куда попал в 1768—1769 годах,²⁷⁶ у известного художника Карла Библиены, а затем у других театральных декораторов в Венеции и Милане. В 1789 году он получает приглашение приехать в Россию; точная дата его приезда не установлена. В работе его „Информация моему шефу, или надлежащее пояснение театрального декоратора по поводу его занятий своей профессией“,²⁷⁷ напечатанной в Петербурге в 1807 году, освещена его деятельность как художника до приезда в Россию.

Несмотря на большую известность Гонзаго как художника-перспективиста, он являлся все же, главным образом, театральным живописцем: до нас дошло большое количество его рисунков, относящихся к его театральной деятельности (собр. Эрмитажа, Русского Музея, Павловского дворца-музея и др.). Особую ценность представляют его декорации для театра в с. Архангельском под Москвой,²⁷⁸ уцелевшие благодаря счастливой случайности. Чрезвычайно интересны для нас и теоретические воззрения Гонзаго, где он является решительным сторонником реализма. По его определению, живопись — „это всегда портрет человека, общества, собрания, битвы, толпы в тех обстоятельствах и в той ситуации, в которой их видел в действи-“²⁷⁹

тельности, или так, как создал их правдоподобный тип в своем воображении“.

Умер Гонзаго в Петербурге.

5. Дадоновы Яков и Василий — специалисты по писанию гирлянд цветов — считались лучшими мастерами в этой области декоративной живописи. Они исполняли их в большинстве дворцов, где были такого рода работы. Дадоновы работали по рисункам Росси в Михайловском дворце,²⁸⁰ в столовой в Белой башне²⁸¹ в Александровском парке г. Пушкина. Монферран называет их „известными по сей части живописи“.²⁸²

К сожалению, имеющийся архивный материал о братьях Дадоновых очень незначителен, поэтому сейчас о них приходится лишь упомянуть. Дальнейшие исследования, несомненно, могут выявить художественное лицо этих мастеров.

6. Данилов Федор (1740—1806). С 1765 года считается подмастерьем; ряд лет работает в Зимнем дворце; в 1784 году расписывает в г. Пушкине некоторые помещения Концертного зала в парке,²⁸³ в 1785—1787 годах работает в Павловском дворце. В 1789 году получает звание „назначенного“, а в 1794 году — академика.²⁸⁴ В 1805 году уволен в отставку с пенсией 800 рублей.²⁸⁵ Из его декоративных работ до нас не дошло ни одной. Художественный облик этого известного в свое время мастера для нас, поэтому, остается неясным.

7. Джакомо Антонио делла (годы рождения и смерти неизвестны). Конкретный облик этого мастера выяснился благодаря изысканиям Е. Н. Глезер и К. А. Большевой при работе по паспортной документации Английского дворца в Петергофе.²⁸⁶ Этот венецианец приехал в Россию в 1787 году как „живописец орнаментов“ для работ под „дирекцией“ Кваренги.²⁸⁷ Кроме Английского дворца Джакомо работал в Зимнем дворце,²⁸⁸ в 1796 году в Александровском дворце в г. Пушкине,²⁸⁹ в Екатерининском дворце²⁹⁰ и в „Концертном зале“ там же.²⁹¹ Подробный анализ его работ в Английском дворце дан в главе II.

8. Медичи Барнаба (1778—1859). В 1811 году получил звание академика за роспись рекреационного зала Академии Художеств;²⁹² в 1823—1824 годах работает в Павловском дворце в комнатах Марии Федоровны в нижнем этаже, расписывает перекрытие в библиотеке Росси²⁹³ и вместе с П. Скотти заключает договор на роспись Михайловского дворца; в том же году он получает по счетам за выполненную работу в личных комнатах Марии Федоровны в Екатерининском дворце,²⁹⁴ где он расписывал потолок малиновой гостиной и

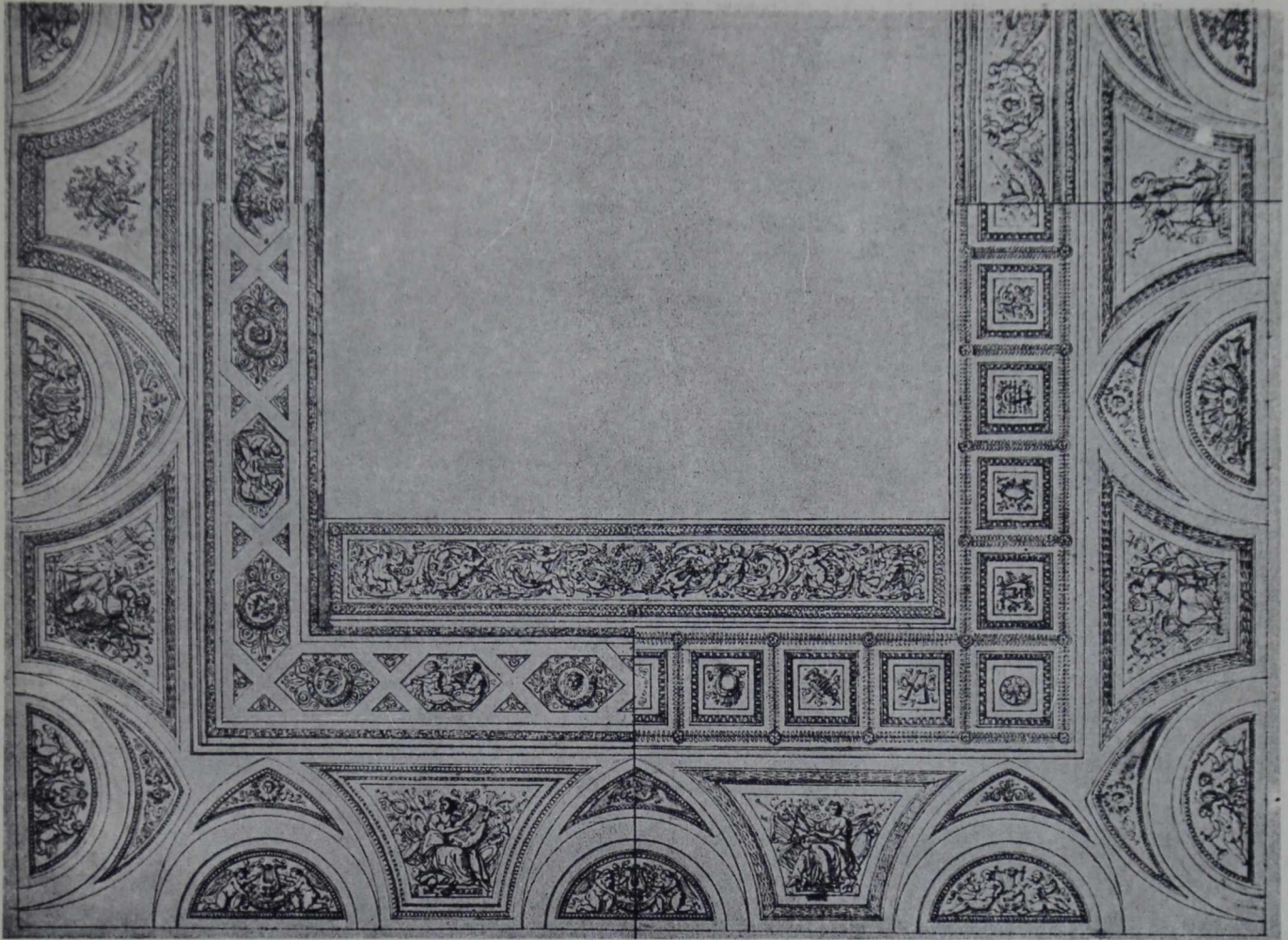


Рис. 59.
Б. Медичи. Проект росписи потолка Концертного зала в б. Зимнем дворце.
1830 г. ЛИИЖТ.

библиотеки, опочивальню, камердинерскую (сейчас росписи в ней не сохранились) и туалетную (кабинет с крестовым сводом). Таким образом, этикетаж дворца-музея, приписывающий эти работы, за исключением спальни, кисти Д. Б. Скотти, не подтверждается архивным материалом.²⁹⁵

В 1825 году Медичи делает роспись Константиновского дворца в Павловске; в 1827—1828 годах работает в Зимнем дворце,²⁹⁶ в 1830 году опять участвует в работах в Зимнем дворце; (в библиотеке ЛИИЖТ²⁹⁷ есть рисунок для росписи Концертного зала Зимнего дворца, исполненный им в 1830 году (рис. 59). По всей вероятности, им сделана в 1830 году роспись плафона танцевальной комнаты в Юсуповском особняке (рис. 60). В 1832 году делает роспись зала собраний в сенате.²⁹⁸ В 1833 году Медичи совместно с П. Скотти исполнил роспись Фельдмаршальского и Тронного зал (рис. 44) и проходной комнаты в Зимнем дворце. В 1838—1839 годах работает на мызе Знаменской в Петергофе, в Александрии и на ферме, на половине будущего императора Александра там же.²⁹⁹

Медичи написал много фигурных композиций, главным образом, исполненных под лепку. Диапазон его творчества несколько уже, чем Д. Б. Скотти и А. Виги. Он был по преимуществу рисовальщик и, повидимому, отосился равнодушно к колористическим задачам.

9. Меттенлейтер Яков (1750—1825) был модным художником при дворе Павла и Марии Федоровны. Он пробовал свои силы в разных отраслях живописи: писал портреты, религиозные картины, сцены во „фламандском вкусе“, а также исполнил ряд плафонов для царских резиденций. В 1797 году им сделан плафон „Триумф Венеры“ павильона Венеры на „Острове любви“ в Гатчинском парке, в 1800 году он закончил плафоны галереи Рафаэля в Михайловском замке („Храм Минервы“,³⁰⁰ „Прометей, оживляющий человека“ и „Прилежание и Леность“). Им же исполнены плафоны картинной галереи в Павловском дворце и картины в люнетах туалетной Марии Федоровны там же.³⁰¹ Его колорит несколько слащав, но он умелый художник; композиция его плафонов еще близка декоративной живописи середины XVIII века.

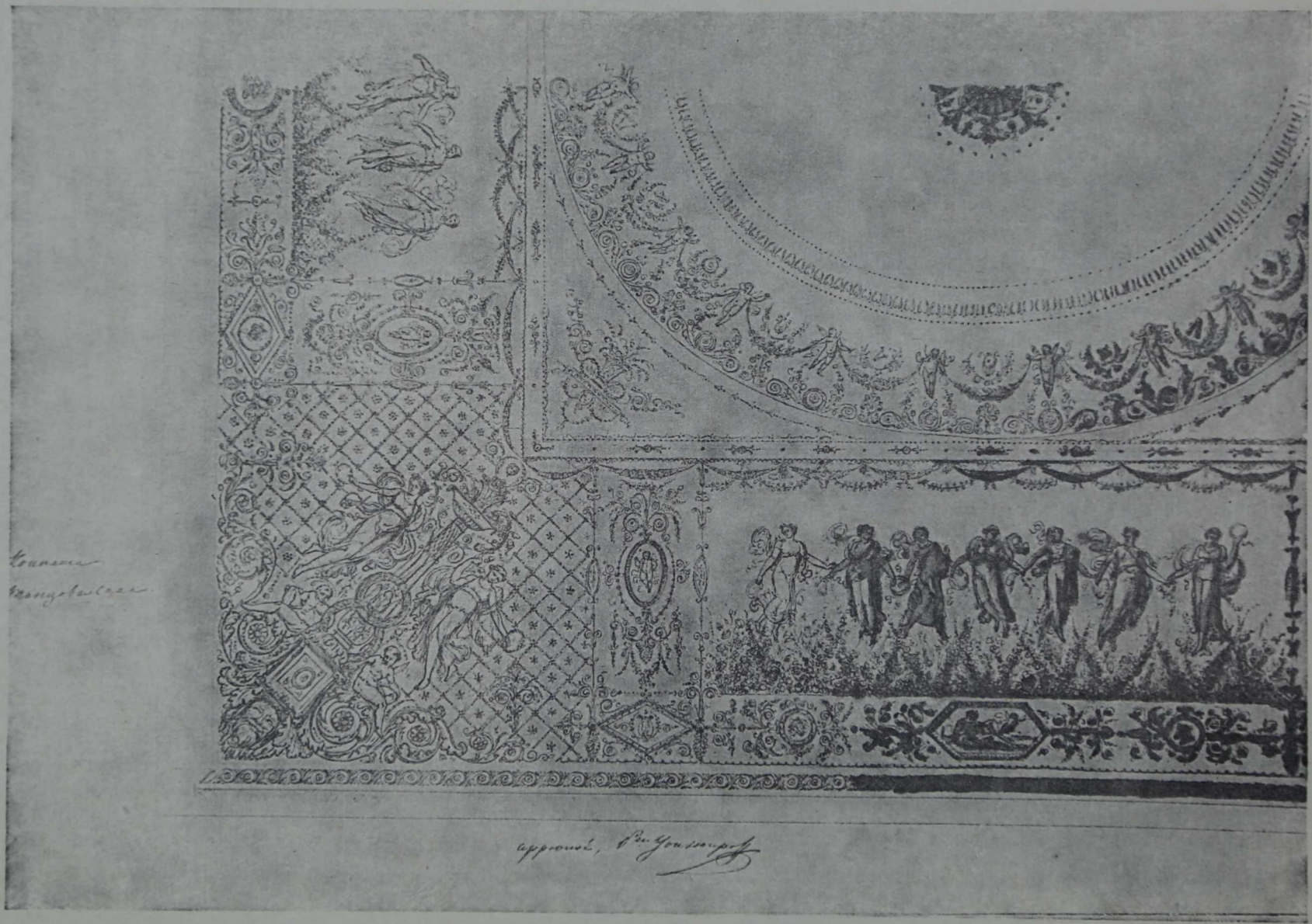


Рис. 60.
Проект росписи потолка Танцевальной комнаты для б. Юсуповского особняка (Обл. дом учителя).
ЛИИЖТ.

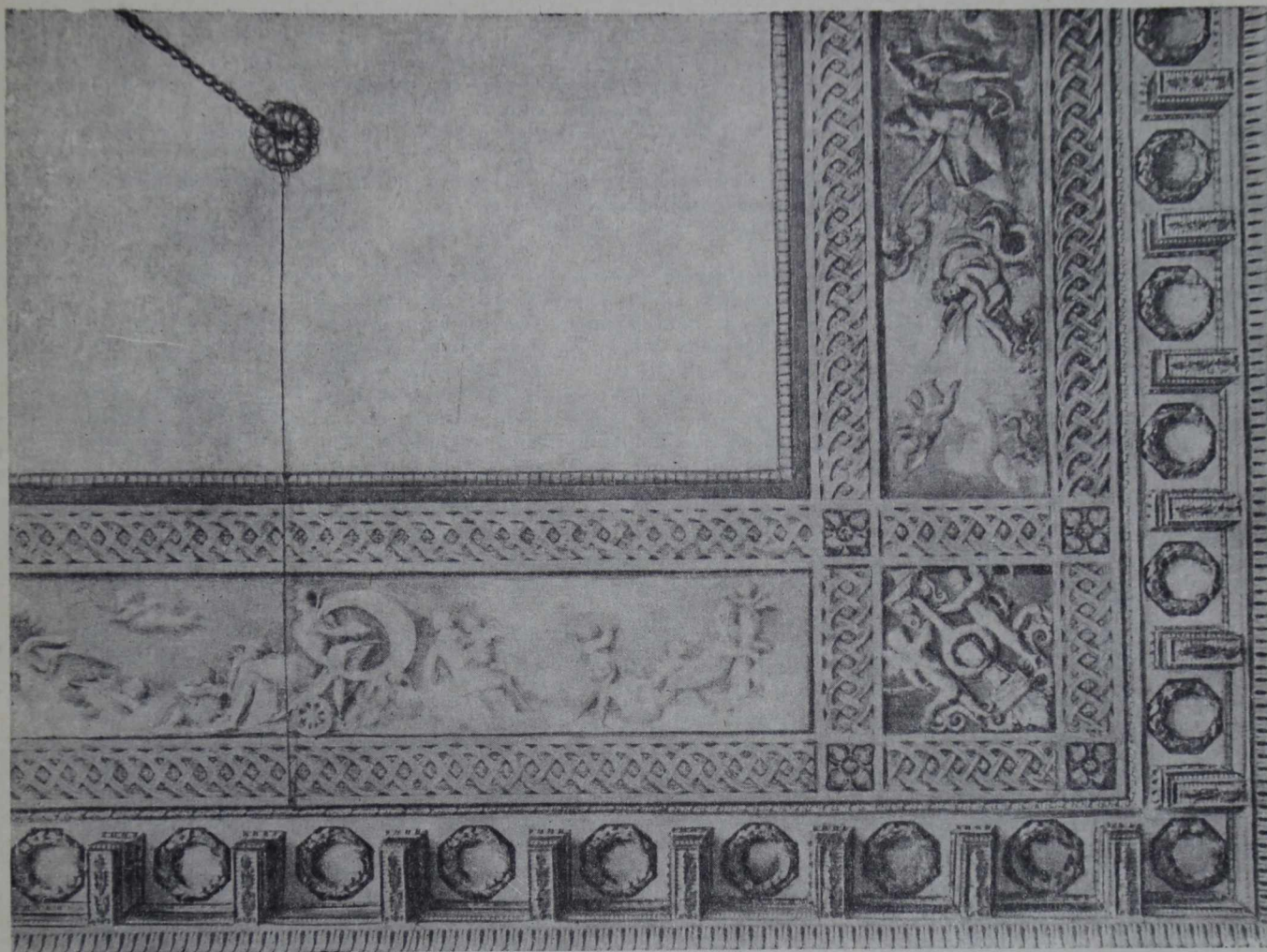


Рис. 61.
Роспись потолка приемной Александра I.
Екатерининский дворец; и. Пушкин.

10. Торичелли Фридолино в 1810 году совместно с Д. Б. Скотти расписывает парадные залы Адмиралтейства,³⁰² в 1811 году получает звание академика за роспись рекреационной залы Академии Художеств, сделанную совместно с Медичи. В 1817 году Торичелли расписывает приемную на половине Александра I в Екатерининском дворце; (в 1822 году роспись переписана по старому рисунку Брандуковым (рис. 61).

Эта работа, повидимому, ошибочно приписана Д. Б. Скотти в этикетаже дворца-музея, так как архивные данные на это не указывают. На счете Брандукова 1822 года говорится о возобновлении росписи этой комнаты и потолка кабинета Александра I по старым рисункам, и тут же Стасовым сделана приписка, что „за живопись по сим комнатам в 1817 году было заплачено живописцу Торичелли 6850 руб.“³⁰³ В 1837 году Торичелли умер. В Русском Музее есть четыре проекта его росписей плафонов (№ 18421, 18428, 18429, 18467), три из них подписные, а на одном имеется надпись, что исполнял этот рисунок Торичелли; в трех из них преобладают мотивы гротесков, акварель № 18428 близка по типу к работам первого десятилетия XIX века. В издании „Историческая выставка архитектуры“ Торичелли ошибочно приписан ряд проектов росписей, ничего общего с подписными работами художника не имеющих.³⁰⁴

11. Феррари Джакомо (1747—1807) — архитектор и живописец декоративных росписей, родился в Торрекьяра (провинции Пармы).³⁰⁵ Учился в Пармской Академии у Петито, поклонника античности и новых методов преподавания в области искусства.

В 1773 году Феррари получил в Пармской Академии премию за проект площади города. С 1775 года он является профессором Пармской Академии. Период его учебы и начало деятельности в Парме падает на то время, когда там складывался классицизм конца XVIII века. Там же, вероятно несколько раньше, учился один из борцов за новый стиль — Джокондо Альбертолли; таким образом, Феррари занимается у художника, увлеченного античностью, и вращается в художественных кругах, где выковывались новые воззрения.

В середине 90-х годов Феррари приезжает в Россию; 22 июля 1795 года помещен именной указ „о назначении выписанному из Италии через архитектора Кваренги живописцу Феррари жалованья 1000 рублей в год, и на квартиру 300 рублей и на проезд до Петербурга 100 червонцев.⁸⁰⁶ В 1796 году он работает вместе с художником Антонио делла Джакомо во вновь построенном Александровском дворце в б. Царском Селе.⁸⁰⁷ Живопись эта не сохранилась. Во второй же половине 90-х годов он принимает участие в живописных работах в Останкине под Москвой.⁸⁰⁸ В 1802—1803 годах он расписывает ряд помещений в Таврическом дворце, в том числе и его театр.

Когда в 1804 году Руска поручается восстановление пострадавшего от пожара Стрельнинского дворца, Феррари вместе с Щербаковым исполняет в нем живописные работы.

О манере письма Феррари было сказано при разборе росписей Таврического и Стрельнинского дворцов.

Из архитектурных работ Феррари приписывают постройку башни б. Городской Думы на Проспекте 25 Октября (между 1800—1806 годами) и дома при лютеранской церкви св. Петра.⁸⁰⁹

В творчестве Феррари, судя по дошедшим до нас образцам его живописи в Таврическом и Стрельнинском дворцах, в период его полной зрелости еще сильны живописные традиции. Он предпочитает технику письма „en colorite“, хотя отдает неизбежную дань и росписи под лепку, но старается, где это возможно, делать ее в теплых красках, избегая серого цвета. Так, например, музы в театре написаны им в розоватых, переходящих в коричневатые тона. Иногда он пишет серо-зеленые фигуры под металл на густовишневом фоне, оживляя таким путем композицию (панно Мраморного зала в Стрельнинском дворце) и т. п. Любовь к ярким, радостным или нежным, светлым краскам, в зависимости от назначения того помещения, которое он украшает, характерна для Феррари.

Он любит также игру света и тени на фигурах, их подвижность (всадник в одной из комнат в Стрельне и фигуры танцующих девушек на потолке театра в Таврическом дворце). Эти черты в работах Феррари являются отголосками традиций Пармской школы. Нельзя обойти молчанием и некоторое влияние на него эпигонов школы Леонардо, что сказалось в облике женских лиц с подобием „леонардовской улыбки“ на губах (рис. 18).

В его образах есть попытки подойти и к русскому фольклору, передать романтику борьбы русских витязей со степными кочевниками (одна из комнат во дворце в Стрельне). Во всадниках, переданных в движении, в пестрых одеяниях, напоминающих иногда русские рубахи, и в немного восточном типе лиц чувствуется желание мастера понять и осмыслить новый для него образ. Особенно удачна по настроению сцена с убитым воином и стоящим над ним с поникшей головой его верным товарищем — боевым конем.

Любил Феррари и природу; ему нравилось писать идиллические сельские пейзажи с тихой гладью вод, нежнозеленеющими лугами, далекими горизонтами и цепью небольших холмов вдали (комнаты 5 и 43 Таврического дворца (рис. 27).

Остается еще сказать, что Феррари отличается и умением понять архитектора, выявить его замысел и с большим вкусом расписать порученное ему помещение, тем более, что он и сам был архитектором. Об этом мы можем судить по его живописи в комнате 43 Таврического дворца и по росписи театра (там же).

Современники ценили Феррари как живописца, к его имени обычно ими прилагался эпитет „известный“. 12. Щербаков Федор Афанасьевич (1758—1831). Первое упоминание о его работах мы встречаем в 1798 году, когда он работал в Зимнем дворце.⁸¹⁰ В следующем году он исправляет живопись в Каменноостровском и Зимнем дворцах⁸¹¹ и в то же время обучает рисованию учеников, порученных ему гофинтендантской конторой,⁸¹² в 1802—1803 годах он работает в Таврическом дворце, в 1804 году — в Стрельнинском⁸¹³ и Таврическом, в 1805 году — в Таврическом, Стрельнинском⁸¹⁴ (роспись парадной лестницы) и Каменноостровском.⁸¹⁵ В 1819 году, когда он расписывал церковь в Таврическом дворце,⁸¹⁶ он имеет чин титулярного советника и именуется живописным мастером.⁸¹⁷

Из работ Щербакова до нас ничего не дошло; таким образом, его художественная личность оказывается неуловимой. Год его смерти и рождения устанавливается на основании приводимой в „Петроградском некрополе“ надписи на его могиле.⁸¹⁸ Что касается времени его учения, — пока не удалось найти об этом периоде его жизни никаких архивных данных. Вернее всего предположить, что он вышел из учеников гофинтендантской конторы, возможно, работал с каким-нибудь иностранцем, а затем постепенно перешел на самостоятельную работу.



ПРИМЕЧАНИЯ

В примечаниях приняты следующие сокращения: ГАНХ — Государственный Архив Народного Хозяйства в Ленинграде.

ГАВПКБ — Государственный Архив Внутренней Политики, Культуры и Быта в Ленинграде.

ГАФКЭ — Государственный Архив Феодално-крепостнической Эпохи в Москве.

Библи. ЛИИЖТ — Библиотека Ленинградского Института Инженеров Железнодорожного Транспорта.

МВАХ — Музей Всесоюзной Академии Художеств.

ОП — опись.

Д — дело.

Л — лист.

б. — бывший.

Затрудняющие чтение особенности орфографии и пунктуации не соблюдались.

¹ В большинстве случаев в этой книге, за отсутствием общепринятой терминологии, применена та, которую употребляли сами живописцы или архитекторы при определении характера исполняемых ими работ. К числу неустановленных терминов должен быть отнесен и такой, как „художник-декоратор“.

В настоящее время его применяют к живописцам, исполняющим декорации для театра. Нам кажется это не вполне верным. Гораздо точнее будет то название, которое в конце XVIII и первой трети XIX века давали этим мастерам: „театральный декоратор“ (Гонзаго) или „театральный живописец“. „Художником-декоратором“ в то время назывался тот, кто расписывал и украшал здание внутри. Так, под официальными документами и под своими рисунками наиболее известный мастер этого времени в области декоративной росписи Д. Б. Скотти неизменно перед своей подписью пишет: „художник-декоратор“.

² Джузеппе Валериани, известный своими работами по украшению резиденций савойских герцогов, был приглашен в 1742 г. в Россию. С 1745 г. преподавал перспективу в классах Академии Наук. Работал во дворцах Аничковом, Зимнем, Екатерининском (в г. Пушкине), Строгановском и др., исполняя также много декораций для театров. Умер в 1761 г. в Петербурге.

³ Так обычно называется живопись, исполненная маслом на холсте, который прикрепляется к потолку. Прямо по штукатурке у нас в это время больших многофигурных изображений не писали. Стены также редко украшались живописью, помещались лишь картины над дверями (дессюдепорты) или над зеркалами.

⁴ Рисунки и эскизы Валериани изданы в „Старых годах“, 1912 г. май, табл. к стр. 6, 8, 26 и в тексте стр. 7, 9, 10.

⁵ Стефано Торелли (1712—1784) родился в Болонье, учился у своего отца и у Франческо Солимены. С 1740 г. работал в Дрездене придворным живописцем. В 1762 г. переселился в Петербург и занял должность профессора Академии Художеств. Исполнял много декоративных работ для дворцов. Умер в Петербурге.

⁶ Этьенн Морис Фальконе (1716—1791) — французский скульптор, ученик Ж. Б. Лемуана. В 1766 г. по приглашению Екатерины II приехал в Петербург для работы над памятником Петру I. Он сделал гипсовую модель статуи, но не дождался конца ее отливки и в 1778 г. уехал из Петербурга на родину.

⁷ Успенский, „Императорские дворцы“. Изд. Моск. Арх. ин-та 1913, I т., Словарь художников, стр. 167.

⁸ См. многочисленные материалы, приведенные в издании „Русская художественная школа XVIII века“, ОГИЗ, 1934.

⁹ Об А. М. Иванове см. „Мастера искусства об искусстве“ IV, Изогиз, 1937, стр. 61—62. Архип Матвеевич Иванов — сын солдата, учился в Академии Художеств в 1762—1770 гг. Был пенсионером в Париже и Риме.

¹⁰ Чекалевский П. П. (впоследствии вице-президент Академии Художеств, в период написания своей работы — конференц-секретарь), „Рассуждение о свободных художествах“, СПб. 1792.

¹¹ А. А. Писарев родился в 1780 г. в дворянской семье. Дослужился до крупных военных и гражданских чинов. Известен как поэт, переводчик, военный историк и писатель по вопросам искусства.

¹² П. Чекалевский, ук. соч., стр. 59.

¹³ G. Beretta, „Opere di Arriani“, Милан, 1848, стр. 317 и титульный лист.

¹⁴ Цитируем по: „Мастера искусства об искусстве“, Т. IV, М. — Л. Изогиз, 1937, стр. 71—72.

¹⁵ Особо следует упомянуть о художниках-станковистах (В. К. Шебуеве, С. А. Безсонове), которые в некоторых случаях исполняли и декоративные работы. Так, Шебуев в 1833 г. делал роспись купола конференц-зала Академии Художеств. Безсонов, по эскизам других художников-академистов, в 1820 г. исполнил роспись на чугунной лестнице в той же Академии Художеств. С. А. Безсонову принадлежит также плафон картинной галереи Екатерининского дворца в г. Пушкине. Однако монументально-декоративная роспись не являлась основной специальностью упомянутых художников: вся их основная деятельность протекала в другом направлении; поэтому они и выпадают из нашего обзора.

¹⁶ С. В. Безсонов, „Архангельское“. 1937, стр. 49.

¹⁷ К. Виноградов, „Останкино“. М. 1929, стр. 41.

¹⁸ Сборник „Поэты-радищевцы“ под ред. Десницкого, изд. „Советский писатель“, 1935, стр. 114.

¹⁹ И. Урванов, „Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах, сочинено для учащихся художников“, СПб, 1793, стр. 11.

²⁰ Там же, стр. 67, примеч.

²¹ Винкельман, „Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре“. Избранные произведения и письма. Изд. Academia, 1935, стр. 98.

²² И. Урванов, ук. соч., стр. 57—58.

²³ Benedetti, „Palazzi e ville reali d'Italia. Firenze“, 1913, том II, стр. 136.

²⁴ Сведения о наиболее крупных художниках, имена которых упомянуты в тексте, см. в приложении.

²⁵ ГАНХ, дела гофинт. конт. оп. 133/567, д. 13, стр. 93. Оригинал на французском языке.

²⁶ См. об этом III главу.

²⁷ Письма Скотти, опубликованные в книге А. Бенуа „Царское село при Елизавете“, С.-П.-г., 1910 г., прилож. VII, стр. 42 (оригинал по-итальянски).

²⁸ Увольнение живописца Валесини по представлению Кваренги 24 октября 1790 г. ГАНХ, „Изустные повеления“, оп. 356/1347, д. 4024, стр. 390.

²⁹ ГАНХ ф. Мин. дв. „Именные указы“, оп. 352/1343, д. 3910, 1795 г., стр. 143; ГАФКЭ, оп. 497, д. 64991, л. 196, 1784 г.

³⁰ Отзыв Бренна о том, что Карл Скотти и его ученик нужны для работы во дворцах. 27 февраля 1797 г. ГАНХ ф. Мин. дв. „Именные указы“, оп. 352/1343, д. 3913, стр. 220.

³¹ За работу в Тронном зале Зимнего дворца Скотти просил 16 000 руб., а должен был согласиться исполнить ее за 12 000 руб. (ГАНХ, ф. гофинт. конт., оп. 159/593, л. 31, стр. 204). То же было и при заключении договора на живописные работы в комнатах Екатерининского дворца и др.

³² ГАВПКБ. „Дела Академии Художеств“, д. 63. Для удобочитаемости текстов орфография приводимых подлинников и цитат и пунктуация их не везде соблюдены.

³³ ГАНХ, ф. гофинт. конт., оп. 163/597, 1833 г., д. 16, стр. 7, 8, 9. На хранящемся в библиотеке ЛИИЖТ рисунке для плафона этого зала (№ 18371) указано: „Высочайше утвержденный рисунок для плафона в новой комнате Петра I, кроме средних картин, кои должны быть взяты из истории Петра Великого и в одежде того времени, а не римской. 22 июля 1833 года в Царском Селе“.

³⁴ ГАНХ, ф. гофинт. конт., оп. 159/593, д. 31, стр. 36.

³⁵ Так, в договоре Д. Б. Скотти с художниками и малярами на роспись в Коттедже обусловлено, что „они обязались художнику Скотти произвести живописные работы из всех материалов господина Скотти по данным от него рисункам и по указанию его“ (см. Петергофск. дворц. управл. 1828 г., дело 478, стр. 160). Предварительно обычно выполнялись рисунки в натуральную величину. Ср., напр., письмо Д. Б. Скотти к В. П. Стасову от 27 июня 1824 г., опубликованное А. Бенуа (ук. соч., прил. VII, стр. 42).

³⁶ В. В. Чернявский, „История здания Петроградского Горного института“. „Горный журнал“, 1923, № 11, стр. 733, примеч. 31.

³⁷ ГАНХ, ф. гофинд. конт., оп., 159/593, д. 31, стр. 37, 90, 195.

³⁸ Там же, стр. 93 и 211—212.

³⁹ См. контракт К. Скотти. ГАНХ, оп. 352/1343, д. 3901, стр. 117—119. Петергофск. дворц. управл., д. 478, стр. 158. Павловск. городск. управл., д. 4692, стр. 8 и др.

⁴⁰ Бенуа, прилож. VII, стр. 42. Джулио Романо—итальянский художник второй половины XVI века, последователь Рафаэля.

⁴¹ ГАНХ, ф. Мин. дв. „Именные указы“, оп. 352/1343, д. 3913, стр. 600—601.

⁴² А. Бенуа, ук. соч., прилож. VII, стр. 44.

⁴³ Номера комнат Таврического дворца даны по обмерам 1912 г. См. подробнее в примеч. 106.

⁴⁴ А. Бенуа, ук. соч., прилож. VII, стр. 41, и ГАНХ „Дела б. Царскосельск. дворц. управл.“, д. 1986, стр. 77.

⁴⁵ Нужно оговорить, что в документах того времени не делали различия между словом „потолок“ и „плафон“. Под плафоном подразумевалась тогда не только живопись на холсте, украшавшая потолки, но любая роспись потолка.

Термины „панно“ и „поля“ также считались синонимами и относились к одному и тому же виду орнаментации. Так, известный архитектор Монферран в одном из документов (ГАНХ, ф. гофинд. конт., оп. 159/593, д. 31, стр. 178) пишет: „для прикрытия трещин, имеющихся на трех полях (панно)“.

- ⁴⁶ ГАНХ, ф. гофинт. конт., оп. 159/593, д. 31, стр. 205—208.
- ⁴⁷ См. введение, стр. 8.
- ⁴⁸ См. Г. Г. Гримм, „Архитектура перекрытия русского классицизма“. Академия Архитект., М. 1939, стр. 6.
- ⁴⁹ Собрание Государственного Эрмитажа, № 9681. Издан Г. Г. Гримм, ук. соч., стр. 54.
- ⁵⁰ А. Коцебу, „Краткое описание Михайловского дворца 1801 года“, „Русский архив“, 1870, стр. 979.
- ⁵¹ Иван Иванович Бельский (1719—1799) происходил из мастеровых детей, учился у И. Я. Вишнякова. С 1743 г. числится в „канделарии от строений“, в 1749 г. признан подмастерьем, в 1760 — мастером. Из этих кратких сведений видно, какой трудный путь пришлось пройти Бельскому, чтобы занять соответствующее своим способностям и знанию место в художественной среде столицы. Он много работал в разных дворцах. До нас дошел его плафон парадной спальни Елизаветы Петровны в Екатерининском дворце (в г. Пушкине), сделанный в 1766 г.: он изображает аллегории естественных наук. По своему колориту и рисунку этот плафон напоминает центральную часть плафона третьей антикамеры Екатерининского дворца, что подтверждает существующее мнение, что русскими мастерами (имена которых не указаны в архивных материалах), работавшими над выполнением этого плафона, были именно братья Иван и Алексей Бельские. По характеру своего творчества оба Бельские еще примыкают к мастерам середины XVIII века. Что ими создано в последнее десятилетие века и как изменилась их манера письма, не может быть, к сожалению, установлено за отсутствием данных. О Бельских см. Успенский, „Императорские дворцы“, т. I. Словарь художников, стр. 16—19, 20—23 и др.
- ⁵² Дуайен Габриэль Франсуа (род. 1726 г., ум. в Петербурге в 1806 г.) приехал в Россию в 1795 г., писал плафоны для царских резиденций, как то: для Георгиевского зала Зимнего дворца, для Гатчинского дворца и др.
- ⁵³ А. Коцебу, ук. соч., стр. 979.
- ⁵⁴ Собрание Государственного Эрмитажа, № 20936.
- ⁵⁵ Там же, № 20942.
- ⁵⁶ L'Académie Impériale des Beaux Arts à St. Petersburg. Ptb. 1807, стр. 142—143.
- ⁵⁷ Джовани Батиста Питтони (1687—1767) — венецианский мастер. С 1758 г. — президент венецианской Академии Художеств. В Китайском дворце в Ораниенбауме имеется его плафон в кабинете Ротари. В собрании Гос. Эрмитажа и Гос. Музея Изобразительных искусств им. А. С. Пушкина также есть его работы.
- ⁵⁸ Якопо Гуарана (1720—1807; дата его смерти у разных авторов не совпадает) работал в Венеции. Последователь Тьеполо. В Китайском дворце в Спальне Екатерины II находится его плафон „Китайское жертвоприношение“. Им же был выполнен плафон для будуара в том же дворце.
- ⁵⁹ ГАНХ, ф. Мин. дв. „Именные указы“, оп. 356/1347, 1791 г., д. 4025, стр. 100.
- ⁶⁰ Поскольку эти работы, давно уже снятые со своих мест, ныне всегда рассматриваются как станковые вещи и как таковые уже получили освещение в специальной литературе, мы ограничиваемся здесь лишь упоминанием о них.
- ⁶¹ „The Works in Architecture of Robert and James Adam“, London, т. I, 1778, стр. 4—5.
- ⁶² George Richardson, „Livre de plafonds composés d'après les grotesques antiques“, Londres, 1776.
- ⁶³ В собрании Государственного Эрмитажа. Изданы у В. Талепоровского. „Чарльз Камерон“, М. 1939 г., стр. 114, 116 и 118. Ср. также чертежи „Лионской гостиной“ (изданы там же, стр. 119—120).
- ⁶⁴ „The Works in Architecture“, стр. 5, примечание.
- ⁶⁵ „Principy di Architettura civile“. Bassano, 1785, т. I, стр. 330.
- ⁶⁶ Коцебу, Краткое описание Михайловского замка 1801 г.“. „Русский архив“, 1870, стр. 977.
- ⁶⁷ Там же, стр. 980.
- ⁶⁸ Вследствие сырости в галерее, росписи, повидимому, периодически подвергались реставрациям. Так уже в 1807 г. Гонзаго получает по счету „за исправленную живопись перспективы в колоннаде у дворца“ (ГАНХ, Павловск. городск. управл., 1807 г., д. 5387, октябрь).
- ⁶⁹ „Рассуждение о свободных художествах“, стр. 163.
- ⁷⁰ „Informations à mon chef“, St.-Petersbourg, 1807, стр. 58.
- ⁷¹ Там же, стр. 27.
- ⁷² Там же, стр. 25.
- ⁷³ См. воспроизведение у В. Н. Талепоровского „Чарльз Камерон“. М., 1939, стр. 173.
- ⁷⁴ „Memorie degli architetti antichi e moderni“. Издание четвертое, том I. Bassano, 1785, „Pittura“, стр. LIX.
- ⁷⁵ „La musique des yeux et l'optique théâtrale, opuscules tirés d'un plus grand ouvrage anglais sur les sens commun“. St. Ptb. 1807, стр. 42.
- ⁷⁶ Там же, стр. 27—31.
- ⁷⁷ „Informations à mon chef“, стр. 30—31.
- ⁷⁸ ГАФКЭ, разр. XIV, д. 261 о Таврическом дворце, часть II, стр. 3.
- ⁷⁹ Успенский, „Императорские дворцы“, т. I, Словарь художников, стр. 73—76.
- ⁸⁰ ГАВПКБ, дела правл. Академии Художеств, д. 4, 1789 г.
- ⁸¹ Разрез в собрании Государственного Эрмитажа, № 9676.
- ⁸² Там же, № 9734.
- ⁸³ „Среди коллекционеров“, 1924 г. июль — август, „Забытая пригородная усадьба XVIII века Жерновка на Охте“.
- ⁸⁴ Семен Федорович Щедрин (1745—1804) — известный русский пейзажист второй половины XVIII века. Сын солдата Преображенского полка, с 1760 г. — воспитанник Академии Художеств, вскоре по окончании учения отправлен пенсионером в Париж и в Рим. С 1776 г. назначен преподавателем в пейзажный класс Академии Художеств. Он состоял также при „Кабинете“ для „писанья видов дворцов и садов“. В 1798 г. назначен адъюнкт-ректором Академии. См. о нем М. С. Коноплева, „Семен Федорович Щедрин“. — „Материалы по русскому искусству“. Худож. отд. Гос. Русского Музея, Л. 1928, т. I, стр. 113—160.

- ⁸⁵ Издана в „Старых годах“, 1914 г. июль—сентябрь, табл. к стр. 152.
- ⁸⁶ М. С. Коноплева, ук. соч., стр. 156 (список работ).
- ⁸⁷ Там же.
- ⁸⁸ Воспроизведен в журнале „Столица и усадьба“, 1915 г., № 35, стр. 7.
- ⁸⁹ Пейзажи в нарисованных рамках, находившиеся прежде на стенах гостиной того же дома, датировались исследователями (см. „Среди коллекционеров“, 1924, № 7—8, стр. 39) на сорок-пятьдесят лет позднее центрального изображения. Против этой датировки можно возразить, что именно в те годы пейзажи на стенах писали очень редко. Пейзажи могли быть сделаны самое позднее в первом десятилетии XIX века; насколько можно судить по фотографиям, они близки по типу именно пейзажам Стрельнинского и Таврического дворцов, исполненным в первом десятилетии XIX века.
- ⁹⁰ Кваренги был выполнен проект павильона у пристани в парке усадьбы (Собр. Государственного Эрмитажа, № 13629 и 13630). Постройка сохранилась в руинах. На чертеже Кваренги пометка: „для Донаурова“.
- ⁹¹ ГАНХ, ф. Мин. дв., оп. 352/1343, 1794, д. 56, стр. 52.
- ⁹² Reimers „L'Académie Impériale“..., стр. 146.
- ⁹³ Записки, 1795, стр. 173.
- ⁹⁴ Собрание Государственного Эрмитажа, № 9734. Издан Г. Г. Гримм „Архитектура перекрытий русского классицизма“, стр. 31, рис. 6-б.
- ⁹⁵ Паспорт по Английскому дворцу в Петергофе, составленный Е. Н. Глезер и К. А. Большевой, в материалах Отдела охраны памятников при Управлении по делам искусств при Ленсовете. Росписи реставрированы в 1936 г.
- ⁹⁶ Все росписи в нижних комнатах Гатчинского дворца очень грубо подновлены при ремонтах во второй половине XIX века.
- Так как все росписи в то или иное время подвергались реставрациям и частично даже подновлялись, то при анализе отдельных работ в дальнейшем это будет специально оговариваться только в тех случаях, когда эти подновления внесли значительные изменения в характер живописи.
- ⁹⁷ „Information à mon chef...“, стр. 89.
- ⁹⁸ Там же, стр. 91.
- ⁹⁹ Ф. Энгельс, „Внешняя политика русского царизма“. Соч., т. XVI, II часть. Партиздат ЦК ВКП (б), 1936, стр. 20.
- ¹⁰⁰ ГАНХ, б. ф. Мин. дв., оп. 133/567, д. 2, стр. 1.
- ¹⁰¹ Там же, „Именные указы“, оп. 36/1629, д. 201, стр. 180—181.
- ¹⁰² Биография Луиджи Руска очень мало известна. Родился он в 1758 г. в Аньо, около Лугано, в Ломбардии. По данным Тиме-Беккера, он был учеником Туринской Академии. Дата его приезда в Россию точно неизвестна. Тиме-Беккер называет 1782 г. Луиджи Руска был, вероятно, сыном каменных дел мастера Джеронимо Джованни Руска, выписанного Бецким из Лугано в 1766 г. в Петербург. Тогда он мог приехать в Россию вместе с отцом и потом быть отправленным им для обучения в Италию. Возможно также, что он обучался в России, о чем говорят слова „здесь мастер“ в одном из документов (ГАНХ, ф. Мин. дв., „Именные указы“, оп. 352/1343, 1786 г., д. 48, стр. 305). Из того же указа мы узнаем, что в 1786 г. Луи Руска, каменных дел мастер, зачислен на службу в Кабинет. В 1818 г. он возвращается в Италию через Париж. Умер в 1822 г. в Валенце. Thieme-Becker, „Allgemeines Künstler-Lexikon“, Т. 29, 1935, стр. 219.
- ¹⁰³ ГАНХ „Именные указы“, оп. 36/1629, д. 201, стр. 180—181.
- ¹⁰⁴ ГАНХ д. Мин. дв., „высочайшие повеления“, оп. 36/1629, д. 180, стр. 97.
- ¹⁰⁵ О парадных залах, которые в связи с их назначением должны были по своему внутреннему убранству сильно отличаться от других помещений, будет сказано в следующей главе, так как от росписей 1803 г. в них ничего не уцелело.
- ¹⁰⁶ Работавшая под руководством В. А. Щуко бригада художников в 1912 г. перед тем, как снимать росписи, произвела обмер всех помещений; были сделаны зарисовки в красках живописи плафонов, сняты кальки с различных деталей росписи, и исполнен ряд копий. Все эти материалы хранятся ныне в музее Академии Художеств. Номера комнат, упоминающиеся в тексте, даны согласно той нумерации, в порядке которой бригадой был распределен и зарегистрирован весь живописный материал.
- ¹⁰⁷ ГАНХ, ф. Мин. дв., оп. 133/567, д. 3, стр. 125 и 198.
- ¹⁰⁸ ГАНХ, ф. Мин. дв., опись 133/567, д. 4, стр. 98.
- ¹⁰⁹ ГАФКЭ, ф. гофинт. конт., № 70332, оп. 76/188, д. 914, разр. I, стр. 188.
- ¹¹⁰ Феррари получает за живописные работы по Таврическому дворцу—23 сентября 1802 года—1000 руб. (ГАНХ, ф. гофинт. конт., оп. 133/567, д. 3, стр. 156—159), 21 января 1803 г.—500 руб. (там же, д. 4, стр. 49) и 18 марта 1803 г.—600 руб. (ГАФКЭ—ф. гофинт. конт. 1803 г., 70330, стр. 102).
- ¹¹¹ ГАНХ ф. гофинт. конт., оп. 133/567, д. 3, стр. 158. Интересно, что так его называет Руска, один из друзей семьи Скотти.
- ¹¹² ГАНХ, ф. Мин. дв., оп. 133/567, д. 4, стр. 99.
- ¹¹³ Там же, „Именные указы“, оп. 36/1629, д. 216, стр. 1, Указ от 1 января 1804 г. ГАФКЭ, ф. Мин. дв., „постановление присутствия“ гофинт. конт., январь 1804 г., № 70342, стр. 2 и 12.
- ¹¹⁴ Руска получил за них в награду бриллиантовый перстень. (Там же, „Именные указы“, оп. 36/1629, 1804 г., д. 209, стр. 71.)
- ¹¹⁵ Оплата живописных работ Щербакова и Феррари, ГАФКЭ, 1804 г., апрель, № 70345, стр. 49; август, № 70349, стр. 32; октябрь, № 70351, стр. 10 и 110.
- ¹¹⁶ В 1938 г. в здании произведена расчистка живописи. Один из плафонов при переделках перенесен в другое помещение.
- ¹¹⁷ а) П. Свиньин, „Достопамятности С.-Петербурга“, часть III, 1818, стр. 72; б) Пушкирев, „Описание С.-Петербурга“, 1839, стр. 178 и др.

¹¹⁸ Негатив фототеки Института истории материальной культуры Академии Наук, III/5451. Местонахождение оригинала осталось невыясненным.

¹¹⁹ ГАНХ, ф. Павловск. городск. правл., 1804 г., д. 4475, л. 1. Роспись была впоследствии еще раз возобновлена.

¹²⁰ Воспроизведены в изд. „Художественные сокровища России“, 1904 г., стр. 308 и у Гримм Г. Г., ук. соч., стр. 150.

¹²¹ Она открыта в 1938 г. сотрудниками Павловского дворца-музея над дверью, ведущей в спальню Марии Федоровны.

¹²² Текст подписи см. далее на стр. 100.

¹²³ Исполнял ли Д. Б. Скотти росписи на половине Павла, пока, за неимением архивных материалов, сказать трудно. Живопись фриза Коврового кабинета заставляет предполагать, что роспись этой комнаты была сделана позднее. Манера письма близка Д. Б. Скотти. Мастер работал во дворце и во втором десятилетии (ср. там же, 1817 г., д. 8357). Эта роспись могла быть сделана им тогда.

¹²⁴ Эскиз к этой росписи издан в книге „Чертежи А. Н. Вороникина“, Изд. Академии Архитектуры, М. 1938 г. (№ 60, стр. 82), с ошибочной атрибуцией Вороникину. Сравнивая этот рисунок с подлинными работами Д. Б. Скотти, а также сличив почерк, которым сделана подпись на нем, с автографами Скотти, можно высказаться за авторство Д. Б. Скотти для этого эскиза.

¹²⁵ ГАНХ, ф. Павловск. городск. правл. 1805 г., д. 4692. „Щот живописного мастера Карла Скоттия“. Опычательно он расписывает в марте и апреле, туалетную — в октябре.

¹²⁶ ГАНХ, ф. Павловск. городск. правл., 1806 г., д. 5032.

¹²⁷ ГАНХ, ф. Павловск. городск. правл., 1823 г., 10244, л. 8.

¹²⁸ Система росписи Таврического дворца, выделяющая архитектурную конструкцию помещения, в этом отношении также принципиально отлична от помпейских росписей.

¹²⁹ План и размер театра опубликован в издании „Recueil des dessins de différents bâtimens construits à Saint-Petersbourg et dans l'intérieur de l'empire de Russie par Louis Rusca“, St. Petersburg, 1810.

¹³⁰ Изданы у И. Э. Грабаря, „История русского искусства“, т. III, стр. 477, в журнале „Столица и усадьба“ (в статье „Старинные театры Петербурга“, 1914, № 7, стр. 7, 5) и др. Живопись на холстах, снятая при перестройке театра, находится в собр. МВАХ.

¹³¹ „Столичный вандализм“, 1908, июнь, стр. 342—344.

¹³² Гризайлью называется живопись, исполненная белой и черной красками и серыми тонами, происходящими из их смешения. Это название присвоено главным образом таким произведениям, которые подражают рельефам. Так как в природе оттенки различных тонов зависят от источника света, рефлексов, материала вещи, то мастера классицизма считали возможным заменять черную краску синей или коричневой, и т. п., и исполняли свои работы коричневым и белым тоном или синим и белым и др.

¹³³ Мелеагр—один из героев греческой мифологии.

¹³⁴ Карл Маркс и Фридрих Энгельс, „Немецкая идеология“. Партиздат, 1934, стр. 37.

¹³⁵ Урванов, ук. соч., стр. 39—40

¹³⁶ Винкельман, „Избранные произведения“. „Academia“, 1935, стр. 98.

¹³⁷ П. Чекалевский, ук. соч., стр. 135.

¹³⁸ И. Урванов, ук. соч., стр. 89.

¹³⁹ И. Урванов, ук. соч., стр. 94.

¹⁴⁰ И. Урванов, ук. соч., стр. 96.

¹⁴¹ И. Урванов, ук. соч., стр. 22.

¹⁴² И. Урванов, ук. соч., стр. 33.

¹⁴³ И. Урванов, ук. соч., стр. 34.

¹⁴⁴ И. Урванов, ук. соч., стр. 4.

¹⁴⁵ И. Урванов, ук. соч., стр. 11.

¹⁴⁶ И. Урванов, ук. соч., стр. 33, примеч.

¹⁴⁷ Писарев, ук. соч., стр. 21.

¹⁴⁸ Там же, стр. 21.

¹⁴⁹ Например, один из пейзажей Комитетской комнаты Таврического дворца (№ 182). Эти пейзажи монохромны и написаны в синевато-сером с зелеными оттенками тоне, соответствующем общей красочной гамме комнаты. Размеры пейзажей — от 70 до 85 см высоты на 170 см ширины, — написаны клеевой краской на холсте. Ныне в собр. МВАХ.

¹⁵⁰ Писарев, ук. соч., стр. 152—154.

¹⁵¹ Писарев, ук. соч., стр. 133.

¹⁵² И. Урванов, ук. соч., стр. 43.

¹⁵³ Кроме перечисленных, до нас дошли еще пейзажи на потолке одной из комнат дворца в Стрельне, которые относятся также к сельским видам. К сожалению, они сильно переписаны, и поэтому в настоящее время автора их установить невозможно. Пейзажи украшали и потолок 45 комнаты Таврического дворца.

¹⁵⁴ Собрание Государственного Эрмитажа (№ 9671—9674).

¹⁵⁵ См. „Столица и усадьба“, 1914, № 21, стр. 9—10; 1915, № 28, стр. 9; 1915, № 35, стр. 9—10.

¹⁵⁶ Reimers, „L'Académie Impériale des Beaux Arts à St. Petersburg“. St. Ptb. 1807, стр. 110.

¹⁵⁷ СПб, 1819, стр. 19.

¹⁵⁸ № 1, стр. 9.

¹⁵⁹ Ф. Энгельс, „Внешняя политика русского царизма“, Соч., т. XVI, ч. II, стр. 21.

¹⁶⁰ „История русского искусства“, т. III, стр. 548.

¹⁶¹ Довнар Запольский, „Обзор новейшей русской истории“. Киев, 1912, т. I, стр. 175—176.

¹⁶² Энгельс, ук. соч., стр. 29.

¹⁶³ „Захаров и его Адмиралтейство“, „Старые годы“ 1911, декабрь, стр. 60. Атрибуция и датировка даны на основе архивных материалов.

¹⁶⁴ Архивных данных о времени выполнения этих росписей пока не найдено.

¹⁶⁵ ГАНХ, ф. Павловск. городск. правл., д. 6089.

¹⁶⁶ Там же, д. 10154, стр. 36, 46, 110.

¹⁶⁷ „Павловск. Очерк истории и описание 1777—1877 г.“, СПб, 1877.

¹⁶⁸ ГАФКЭ, ф. Мин. дв. дворц. учрежд. № 11321, оп. 450/512, д. 2687, карт. 1166, стр. 35. Успенский ссылается еще на другие материалы этого архива. („Императорские дворцы“, 1913, т. II, стр. 319).

¹⁶⁹ Марьино расположено близ станции Ушаки Октябрьской жел. дор. Проекты Скотти, подписанные и датированные, хранятся в библиотечке ЛИИЖТ (№ 18370).

¹⁷⁰ ГАНХ, ф. гофинт конт., оп. 133/567, д. 13, стр. 1—7, 91 и сл.

¹⁷¹ „Елагин дворец“, изд. С-Петербургского общества архитекторов, стр. 9. Хотя в тексте указывается просто фамилия Скотти, манера письма данной росписи с несомненностью позволяет говорить, что эта работа именно Д. Б. Скотти.

¹⁷² В. В. Чернявский, „История здания Петербургского Горного института. Горный институт за 150 лет. Краткий исторический очерк“. „Горный журнал“, 1923, № 11, стр. 725 и примечание 31 к стр. 725. Атрибуция дана на основании договора, заключенного с Д. Б. Скотти (Архив Горного института, № 4515, д. 97).

¹⁷³ На потолке имеется подпись Скотти (слева на постаменте в сцене, изображающей Аполлона и муз).

¹⁷⁴ ГАНХ, ф. Кабинета, оп. 341/501, д. 110, разр. 1, св. 3251, стр. 261 и 264.

¹⁷⁵ ГАНХ, „Дела б. Царскосельск. дворц. управл.“, № 1986, стр. 21, 27, 49.

¹⁷⁶ ГАНХ, ф. гофинт конт., оп. 159/593, д. 31, стр. 37, оп. 163/597, д. 16, стр. 1—24.

¹⁷⁷ ГАВПКБ, „Дела Академии Художеств“, д. 54, стр. 1—2.

¹⁷⁸ Раньше этого года она не могла быть написана, так как под договором на эту работу стоит после подписи Скотти: „au service de sa Majesté Impériale au cabinet“, куда он был назначен лишь в 1823 году; но так как зал переделывался в 1821 году, то вряд ли живопись потолка могла исполняться много позже 1823 г. Живопись другого зала в этом же здании, сделанная Д. Б. Скотти, погибла в 1854 г. (В. Чернявский, ук. соч., стр. 727).

¹⁷⁹ Чернявский, ук. соч., стр. 725.

¹⁸⁰ Роспись зала Адмиралтейства обычно считается исполненной Д. Б. Скотти и Торичелли в 1810 г. Однако характер росписи заставляет сомневаться, что эта датировка правильна. За неимением архивных данных, нельзя утверждать категорически, но все же можно высказать предположение, что дошедшая до нашего времени роспись не первоначальная, а, вероятно, была возобновлена тем же Скотти в более позднее время. Судя по стилистическим признакам, она сделана в начале третьего десятилетия XIX века, так как она близка живописи вестибюля Михайловского дворца. К тому же она совершенно не отвечает проектам и типу обработки, которые мы знаем у Захарова в 1810 г., когда она могла быть сделана лишь с его утверждения.

¹⁸¹ ГАВПКБ, „Дела Академии Художеств“, 1832 г., д. 54, стр. 1—2. Эскиз плафона издан в „Ежегоднике имп. театров“ за 1901—1902 гг. на табл. к стр. 16, как „плафон зрительного зала Александрийского театра в первоначальном его виде“. Так как этот эскиз не соответствует описанию плафона, имеющемуся в архивных делах Академии Художеств, то это определение, очевидно, ошибочно.

¹⁸² В натуре плафон театра не сохранился, будучи неоднократно полностью переписан во второй половине XIX века. Заново он был написан к столетию театра в 1932 году.

¹⁸³ В альбоме рисунков Виги в Государственном Эрмитаже (№ 20248).

¹⁸⁴ Погрешности в рисунке этой росписи следует отнести за счет позднейших реставраций.

¹⁸⁵ И в этой сцене наблюдается также неправильность рисунка, — например, в непропорционально маленькой фигуре женщины на переднем плане и в рисунке коня, у которого сильно вздута шея и отсутствуют передние ноги. Эти недостатки могут быть отнесены также, конечно, за счет позднейших реставраций.

^{185а} Это ценное указание сделано проф. М. В. Доброклонским, за которое автор и приносит ему глубокую благодарность.

¹⁸⁶ Надо сказать, что и в других росписях Д. Б. Скотти, так же как и большинство художников того времени, стремился провести в жизнь этот принцип; так, группы и фигуры потолка в вестибюле б. Михайловского дворца даны освещенными падающим со стороны окон светом. Исключением является находящаяся против окон живопись. Здесь художнику пришлось дать свет падающим не прямо en face, а немного справа. Это вызвано тем, что передать иллюзию рельефа мастер мог, только дав тени за фигурами на фоне, при освещении же прямо в лоб никаких теней на фоне не могло быть.

В Колонном зале б. особняка Нарышкина сцены потолка, поперечных сторон и сцены над окнами даны освещенными тоже из окон, и лишь в сценах, находящихся против окон, освещение несколько условно.

¹⁸⁷ Ныне в музее города. Издан в альбоме „Историческая выставка архитектуры“ (стр. 273).

¹⁸⁸ В описи ф. Мин. дв. (№ 2688) упоминается рисунок к этой росписи (№ 69) „Esquisse pour les ornements des plafonds du jardin“ — „par le Peintre Decorateur Jean B. Scotti“, но самого рисунка обнаружить не удалось.

¹⁸⁹ Слащавые краски этих панно, не свойственные Скотти, объясняются тем, что их писал не сам мастер. (Письмо Скотти к Стасову от 24 сентября 1824 г., опубликованное А. Бенуа, „Царское Село при Елизавете“, прилож. VII, стр. 44).

¹⁹⁰ А. Бенуа, ук. соч., стр. 220.

¹⁹¹ ГАНХ, ф. Петерб. дворц. управл., д. 478, 1828 г., стр. 158, 162.

¹⁹² ГАНХ, ф. гофинт. конт., оп. 159/593, д. 31.

¹⁹³ „L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation par C. N. Ledoux. Paris, 1804, т. I.

¹⁹⁴ „Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome“. Paris, 1798, стр. 6.

- 195 „Recueil de décorations intérieurs“, Paris, 1812, стр. 6—7.
- 196 „Château de la Malmaison“ изд. Charles Foulard. Paris.
- 197 „Hôtel Beauharnais“, Librairie centrale d'Art et d'Architecture, Paris.
- 198 Предполагают, что эти панно писал Пьер Приудон (французский художник, родился в 1758 г., умер в 1823 г.) или его ученик Буафремон.
- 199 Percier et Fontaine. Recueil de décoration intérieure, Paris, 1812, стр. 34.
- 200 Там же, табл. 25.
- 201 Там же, табл. 61.
- 202 Луи Жироде—французский художник, родился в 1767 г., умер в 1824 г.
- 203 „Les arts en Toscane sous Napoléon“. Paris, 1901, стр. 130.
- 204 Энгельс, „Внешняя политика русского царизма“. (Маркс и Энгельс, Соч., т. XVI, ч. 2-я, стр. 24).
- 205 „Percier et Fontaine“, ук. соч.
- 206 Там же, текст к таблице 58, стр. 40.
- 207 Родился в 1742 г., в Болонье, учился в Академии в Парме. С 1775 г. профессор Миланской Академии. Издал свой курс лекций по орнаменту, рекомендуемый во всех художественных школах. Работал по украшению орнаментами из стюка королевского дворца в Милане и дворца Бельджийозо там же, королевской виллы в Монде, палатцо Питти во Флоренции и др. Умер в 1839 г. Thieme-Becker, „Künstler-Lexikon“, I, стр. 221—222.
- 208 Bassano, 1785, т. II, стр. 172.
- 209 Флорентийский художник, 1727—1808 г.
- 210 Мартин Кноллер родился около Инсбрука в 1725 г., умер в 1840 г.
- 211 „Ornamenti diversi inventati, disegnati ed eseguiti da Giocondo Albertolli; „Alcuni decorazioni“, Milano, 1787.
- 212 Ук. соч., табл. XVI.
- 213 У нас лепная орнаментация потолков была применена лишь частично в б. Михайловском замке и в парадных комнатах Гатчинского дворца.
- 214 Р. Marmottan, „Les Arts en Toscane sous Napoléon“, Paris, 1901, стр. 144.
- 215 Канова Антонио (1757—1822) — итальянский скульптор, представитель неоклассической школы.
- 216 Давид Жак Луи (1748—1825)—глава школы живописи эпохи Французской буржуазной революции и Наполеона I.
- 217 Benedetti, „Palazzi e ville reali d'Italia“, Firenze, 1913, т. II, стр. 141.
- 218 Энгельс, „Внешняя политика русского царизма“. Соч., т. XVI, ч. 2-я, стр. 20.
- 219 Так как почти нет изданий, посвященных творчеству Аппиани, с хорошими иллюстрациями, приходится ссылаться в их описании на иностранных исследователей.
- 220 Benedetti, ук. соч., т. II, стр. 143.
- 221 Примером неточностей, характерных для вопроса о семье Скотти, могут служить данные, сообщаемые в словаре Наглера, — как известно, очень солидном издании. („Neues allgemeines Künstler - Lexikon“, том XVI, „München, 1846, стр. 181). Наглер называет имена Пьетро и Карла Скотти, отца и сына, которые в начале XIX века пользовались известностью как декоративные живописцы. Он указывает, что они работали в Михайловском замке, где написали копии с рафаэлевских ватиканских лоджий; Карл стал впоследствии театральным живописцем и профессором Академии в Штуттгарте и умер там в 1815 году. Наглер, как будет видно из дальнейшего, ошибается, называя Петра и Карла отцом и сыном, приписывая Карлу участие в работе над копиями с рафаэлевских фресок и, наконец, утверждая, что Карл уехал из Петербурга в Штуттгарт и умер в 1815 г. (Как видно из записей в книге умерших католической церкви св. Екатерины, он умер 3 апреля 1823 года, в Петербурге, 76 лет от роду и был похоронен на Волковом кладбище.)
- 222 ГАНХ, ф. Мин. дв., „Именные указы“, оп. 352/1343, д. 46/3899, стр. 21 и 253.
- 223 ГАФКЭ, 1784 г., оп. 497, д. 64991, л. 196, приказ 523.
- 224 ГАНХ, ф. Мин. дв., „Именные указы“, оп. 352/1343, д. 3901, стр. 117.
- 225 Там же.
- 226 Георги, Описание столичного города С.-Петербурга, стр. 573, СПб, 1794.
- 227 Pfeiffer, „Die bildenden Künsten unter Herzog Karl Eugen“. „Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit“ Esslingen, 1907, т. I, стр. 684.
- 228 Там же, стр. 684.
- 229 ГАНХ, ф. Мин. дв., „Именные указы“, 1784 г., оп., 352/1343, д. 46/3899, стр. 260.
- 230 „Павловск. 1777 г. — 1877 г. Очерк истории и описание“, СПб. 1877, стр. 46,526.
- 231 Там же, стр. 529—534.
- 232 См. примеч. 224.
- 233 ГАНХ, ф. Мин. дв., „Именные указы“, оп. 352/1343, д. 3918, стр. 201.
- 234 Там же, д. 3918, стр. 21, 295 и 514.
- 235 № 39005.
- 236 „Павловск“, стр. 538.
- 237 К. Виноградов, „Останкино“, М. 1929, стр. 79—80.
- 238 ГАНХ, ф. Мин. дв., „Именные указы“, оп. 352/1343, д. 3913, стр. 600—601.
- 239 Там же, 1803 г., оп. 356/1347, 4040, стр. 1 и 8.
- 240 Ук. соч. Русское издание, 1794, стр. 573.
- 241 ГАНХ, ф. Мин. дв., „Именные указы“, оп. 352/1343, д. 3918, стр. 201.
- 242 ГАНХ, оп. 163/597, ф. гофин. конт., д. 16, стр. 7.
- 243 ГАВПКБ, „Дела Академии Художеств“, 1832 г., д. 59, стр. 1—3.
- 244 У Д. Б. Скотти был младший брат Доменико (родился в 1780 или 1781 г. и умер в 1825 г. Книга записи умерших католической церкви св. Екатерины). Он пошел по следам отца и деда и стал также худож-

ником. Его деятельность протекала главным образом в Москве. Он пользовался известностью как живописец декоративных росписей и театральный декоратор. В Гос. Русском Музее есть ряд его подписных рисунков.

- ²⁴⁵ ГАВПКБ, „Дела Академии Художеств“, 1807 г., д. 51, стр. 1.
- ²⁴⁶ „Императорская Академия Художеств“. 1764—1914. II т., стр. 182.
- ²⁴⁷ ГАВПКБ, „Дела Академии Художеств“, д. 51, стр. 2.
- ²⁴⁸ Там же, д. 29.
- ²⁴⁹ „Русский архив“, 1870, стр. 994.
- ²⁵⁰ № 4661. Перо, сепия, белила. Размер 50,5 × 68,5. Посвятительная надпись на французском языке.
- ²⁵¹ А. П. Мюллер, „Иностранцы живописцы и скульпторы в России“, М. 1925 г., стр. 51, примеч. 1. См. также „Русский музей“. Худ. отд. Каталог. Изд. Русского Музея, П—д, 1917, № 5130.
- ²⁵² № 19304.
- ²⁵³ № 20184. Размер 11,3 × 19. Подпись Скотти повторена два раза: слева внизу и на верхней плите у источника, но в обратном порядке. Скотти обычно делает из двух букв своего имени монограмму.
- ²⁵⁴ В том же собрании под № 19498 имеется подписной рисунок с изображением Аполлона и муз. Под номером 19499 хранится набросок пером, сепией, — деталь росписи потолка галереи Таврического дворца. Под № 19305 за подписью Д. Б. Скотти имеется рисунок тушью, пером, изображающий историческую сцену. Несколько сомнительна принадлежность Д. Б. Скотти № 37334. Рисунок этой вещи очень слаб, так что если она и принадлежит Скотти, то может быть только его ранней работой. В собр. МВАХ имеются следующие рисунки Д. Б. Скотти: 1) набросок карандашом (№ 1260) с надписью: „Эскиз для спальни комнаты“, имеется подпись и дата: 26 июня 1820 года; 2) акварель — отделка стены; подпись — „Д. Б. Скотти“ (рис. 29); 3) эскиз тушью отделки стены. От подписи осталось только „Par J... Peintre D... 1820 le 15 Novembre“, но характер рисунка несомненно Д. Б. Скотти (№ 18482). Также бесспорно руке Д. Б. Скотти принадлежит рисунок тушью и частично карандашом, № 18448. Сравнение изображенной на нем в виде фриза на стене сцены появления Психеи на Олимпе с документально установленными работами мастера заставляют признать эту работу исполненной Д. Б. Скотти в первой половине 20-х годов XIX века.
- ²⁵⁵ ГАФКЭ, ф. дворц. учрежд., № 11321, оп. 512, д. 2687, карт. 1166, стр. 35. Имя Д. Б. Скотти не указано, но весь характер живописи несомненно его; кроме того, Д. Б. Скотти в это время настолько уже известен, что только о нем и могли говорить, не указывая имени.
- См. также об этом: Успенский, „Императорские дворцы“, т. II, стр. 319, и примечание 597. В дальнейшем ссылки на архивные данные не будут производиться, так как они были помещены в соответствующих главах при анализе росписей.
- ²⁵⁶ Роспись большого зала в столовой погибла при пожаре 1901 г. „Старые годы“, 1910, июль — сентябрь, стр. 168.
- ²⁵⁷ № 18370. Эскизы для росписи танцевальной залы, средней залы и столовой дома в Марьине (тушь). Чертежи по дому в Марьине имеются в коллекции МВАХ. (1—68, № пост. 199).
- ²⁵⁸ ГАНХ, б. Царскосельск. дворц. управл., д. 1986, стр. 49. А. Бенуа, „Царское Село при Елизавете“, Прилож. VII. Этикетаж дворца-музея 1938—1939 г. ошибочно приписывает росписи других комнат Марии Федоровны также Д. Б. Скотти (см. в биографии Медичи).
- ²⁵⁹ ГАНХ, ф. Царскосельск. дворц. управл., д. 1988, ч. II, стр. 78. Раньше это были личные комнаты Екатерины II.
- ²⁶⁰ Изданы у Гримм Г. Г. „Архитектура перекрытий русского классицизма“, стр. 201—207.
- ²⁶¹ ГАНХ, ф. гоф. инт. конт., оп. 159/593, д. 31, стр. 37, 205—208.
- ²⁶² Росписи Скотти в Зимнем дворце погибли в пожаре 1837 г. Некоторое представление о них можно получить ныне только по его рисункам. В библ. ЛИИЖТ под № 18371 среди других рисунков хранится эскиз росписи потолка зала (см. рис. 54) с надписью карандашом: „живописец Скотти взял всю работу за 8000 рублей“. Сравнение этого рисунка с подписными работами Д. Б. Скотти позволяет с уверенностью утверждать, что это работа именно Джованни Батиста. Дата и подпись министра двора указывают, что это эскиз к росписи в Зимнем дворце, в этой же коллекции находится еще один эскиз (сепией и тушью), также относящийся, повидимому, к работам Скотти в Зимнем дворце. Согласно подписи на нем, — это эскиз для росписи „столовой“ (рис. 55). Пятнадцать детальных рисунков для отдельных панно этой росписи хранятся в собр. Русского Музея (№ 18620—18634; см. рис. 56); на одном из них (сцена рождения Вакха) есть подпись рукою Д. Б. Скотти „Jean V...“
- ²⁶³ Ср. рисунок для плафона одной из комнат этого дворца в собр. Музея Города (№ 4514) — очень близкий по своей манере к подписным работам мастера. Дата той росписи определяется следующим образом: на бумаге эскиза стоит водяной знак 1829 г., — Д. Б. Скотти умер в ноябре 1830 г., следовательно, роспись могла быть выполнена только между 1829 и 1830 гг.
- ²⁶⁴ ГАВПКБ, „Дела Академии Художеств“, д. 63.
- ²⁶⁵ А. П. Мюллер, ук. соч., стр. 82.
- ²⁶⁶ ГАНХ, ф. Царскосельск. дворц. управл. 1821—1822 г., д. 1729, стр. 60, 73, 75.
- ²⁶⁷ Там же, 1825 г., д. 1988, стр. 228.
- ²⁶⁸ П. Н. Петров, „Материалы“, С.-П—г, 1864, ч. II, стр. 292.
- ²⁶⁹ А. Бенуа, ук. соч., стр. 220.
- ²⁷⁰ ГАНХ, ф. Царскосельск. дворц. управл., 1821 г., д. 1739, стр. 17 и др.
- ²⁷¹ П. Н. Петров, „Материалы“, ч. I, стр. 590.
- ²⁷² „Русский Архив“, 1870, стр. 977.
- ²⁷³ Государственный Эрмитаж, № 20938 и 20940.
- ²⁷⁴ Таков, например, рисунок Виги, повидимому, к истории св. Бруно (там же, № 20847).
- ²⁷⁵ Например, изображающий молодую мать с ребенком на руках (там же, № 20899 или двух женщин, смотрящих из окна (там же, № 20975).

- ²⁷⁶ „Среди коллекционером“, 1923, ноябрь — декабрь. Статья „Пьетро Гонзаго в Венеции“, стр. 4.
- ²⁷⁷ Перечень теоретических работ Гонзаго дан в книге С. В. Безсонова „Архангельское“, М. 1937, стр. 218, прим. 27, к главе V.
- ²⁷⁸ С. В. Безсонов, ук. соч., стр. 148.
- ²⁷⁹ „Information à mon chef...“, стр. 112.
- ²⁸⁰ ГАНХ, ф. „Кабинета“, оп. 391/501, д. 110, стр. 269.
- ²⁸¹ А. Бенуа, ук. соч., стр. 220.
- ²⁸² ГАНХ, ф. Мин. дв., оп. 159/593, д. 31, стр. 252.
- ²⁸³ ГАНХ, ф. Мин. дв. „Именные указы“, оп. 352/1343, д. 46, стр. 260.
- ²⁸⁴ ГАВПКБ, дела правл. Академии Художеств, 1789 г., д. 4.
- ²⁸⁵ О Федоре Данилове, см. Успенский, ук. соч., т. I, Словарь художников, стр. 73—76.
- ²⁸⁶ Материалы отдела охраны памятников при Управлении по делам искусств при Ленсовете.
- ²⁸⁷ ГАНХ, ф. Мин. дв. „Именные указы“ 1787 г., оп. 352/1343, д. 50, стр. 187.
- ²⁸⁸ Там же, 1791 г., оп. 356/1347, стр. 410, и 1792 г., д. 4026., стр. 155.
- ²⁸⁹ ГАФКЭ, ф. Мин. дв. „Дела Кабинета“, 1796 г., оп. 327, д. 53538, л. 4.
- ²⁹⁰ ГАНХ, 1797 г. ф. Мин. дв., оп. 352/1343, д. 3913, стр. 54.
- ²⁹¹ ГАНХ, 1797 г., оп. 352/1343, д. 3913, стр. 53.
- ²⁹² ГАВПКБ, „Дела Академии Художеств“, 1811, д. 2.
- ²⁹³ ГАНХ, ф. Павловск, городск. управл., д. 10244, л. 8 и сл.
- ²⁹⁴ А. Бенуа, ук. соч., прилож. VII, стр. 35 и сл. ГАНХ, ф. Царскосельск. дворц. управл., 1824 г., д. 1986, стр. 27.
- ²⁹⁵ Д. Б. Скотти действительно расписывал в эти годы кабинет, уборную и камердинерскую, но только на половине Михаила Павловича. (А. Бенуа, ук. соч., прилож. VII, стр. 36 и 42. ГАНХ, ф. Царскосельск. дворц. управл. 1825 г., д. 1988, ч. II, стр. 78 и 84). Манера письма в малиновой гостиной, туалетной и особенно в библиотеке типична для Медичи, не похожа на работы Д. Б. Скотти. Сравнение, например, голов философов работы Медичи в Павловске (в библиотеке России и в личных комнатах Марии Федоровны в Екатерининском дворце) в этом отношении очень убедительно.
- ²⁹⁶ ГАНХ, ф. гофинт. конт., оп. 159/593, д. 31, стр. 116.
- ²⁹⁷ № 18371. За эту атрибуцию говорит сравнение рисунка в библиотеке ЛИИЖТ (рис. 60) с аналогичною росписью на потолке Белоколонного зала Русского Музея (рис. 33).
- ²⁹⁸ „Старые годы“, 1911, февраль, стр. 1—3.
- ²⁹⁹ Отчеты Академии Художеств за 1838—1841 гг.
- ³⁰⁰ Воспроизведен в „Старых годах“, 1911, июль — сентябрь, стр. 82.
- ³⁰¹ Н. Е. Архангельская, „Павловск“. Л., 1936, стр. 54.
- ³⁰² „Старые годы“, 1911, декабрь, стр. 30 и др.
- ³⁰³ ГАНХ, ф., Царскосельск. дворц. управл., 1821 г., д. 1739, стр. 20.
- ³⁰⁴ СПб. 1911 г., стр. 296, 297, 300, 301; рис. на стр. 296. Г. Г. Гримм „Архитектура перекрытий русского классицизма“, стр. 15, определяет, как рисунок Воронихина; рис. на стр. 300 и 301 (Музей Города, № 4513, 4517) по манере письма могут быть определены как работы Д. Б. Скотти.
- ³⁰⁵ Thieme Becker, „Allgemeines Künstler-Lexikon“. Том XI, стр. 453. Reimers, „L'Académie Impériale des Beaux Arts à S.-Pétersbourg“. 1807, стр. 151. Записи книги об умерших католической церкви св. Екатерины за 1807 г., стр. 43.
- ³⁰⁶ ГАНХ, ф. Мин. дв., „Именные указы“, 1795 г., оп. 352/1343, д. 3910, стр. 9.
- ³⁰⁷ ГАФКЭ, ф. „Кабинета“, 1796, оп. 327, 53538, л. 4.
- ³⁰⁸ К. Виноградов, „Останкино“. Краткий путеводитель. М. 1931, стр. 61.
- ³⁰⁹ Reimers „St. Petersburg am Ende seines ersten Jahrhunderts“, 1805, ч. II, стр. 169. Собко (бумаги в рукописном отделении Ленинградской Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, л. 113).
- ³¹⁰ Успенский, „Императорские дворцы“, т. I, Словарь художников, стр. 177. (Большинство из его ссылок проверено автором по подлинным материалам в ГАФКЭ). Ф. Мин. дв., 70290, стр. 148, 229, 251.
- ³¹¹ ГАФКЭ, постановление присутствия гофинт. конт. 70293, стр. 732, 70299, стр. 55, 70302, стр. 4, 49.
- ³¹² Там же, 70299, стр. 5.
- ³¹³ Там же, 70345, апрель 1804 г., л. 49. 70349, стр. 32.
- ³¹⁴ Там же, 70367, стр. 56.
- ³¹⁵ Там же, 70358, стр. 251.
- ³¹⁶ ГАНХ, ф. Мин. дв. гофинт. конт., оп. 133/567, д. 13, стр. 12.
- ³¹⁷ Там же, д. 4, стр. 100.
- ³¹⁸ Том IV, „С.—Θ“. СПб, 1913, стр. 623.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
От автора	3
Введение	5
Глава I. Обстановка и условия, в которых создавались русские росписи классицизма.	10
Глава II. Декоративная живопись двух последних десятилетий XVIII века	17
Глава III. Декоративная живопись в России в первом десятилетии XIX века	36
Глава IV. Русская монументально-декоративная живопись второго, третьего и первой половины четвертого десятилетий XIX века	60
Глава V. Западная декоративная живопись и русские росписи классицизма	84
Приложение. Семейство художников Скотти. Краткие сведения об остальных художниках-декораторах эпохи классицизма.	97
Примечания	111

О П Е Ч А Т К И

<i>Стран.</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
56	3 сверху	(Рис. 23)	(Рис. 24)
86	17 снизу	рис. 16).	рис. 20
103	15 снизу	(рис. 41)	(рис. 42).
104	4 сверху	ЛИИЖТ	<i>Гос. Русский Музей</i>
	5 сверху	(рис. 42)	(рис. 41)

В. Белявская. Зак. 880

