

75C1

Б-44

В. БЕЛИВСКАЯ

**РОСПИСИ
РУССКОГО
КЛАССИЦИЗМА**



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
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

u



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.

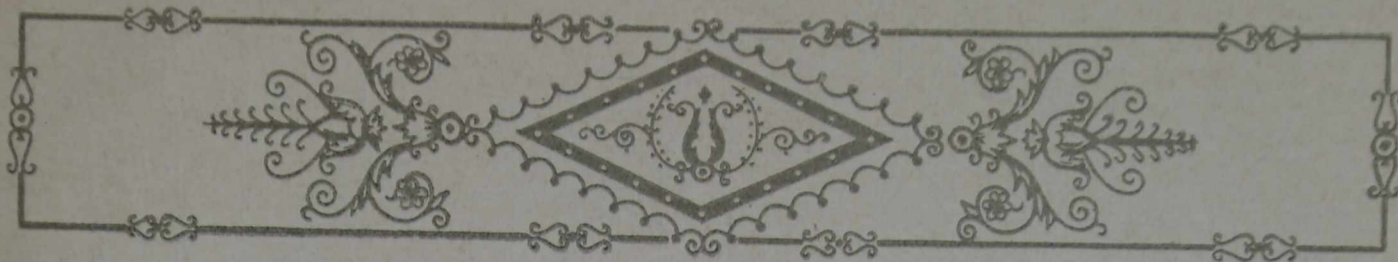
Советская наука, таким образом, и в этой области положила начало серьезному изучению культурного наследия прошлого. Но сделано пока еще недостаточно: не написаны обобщающие работы, нет монографий о наиболее крупных художниках-декораторах.¹ Особенно мало в этом отношении изучена первая половина XIX века.

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.

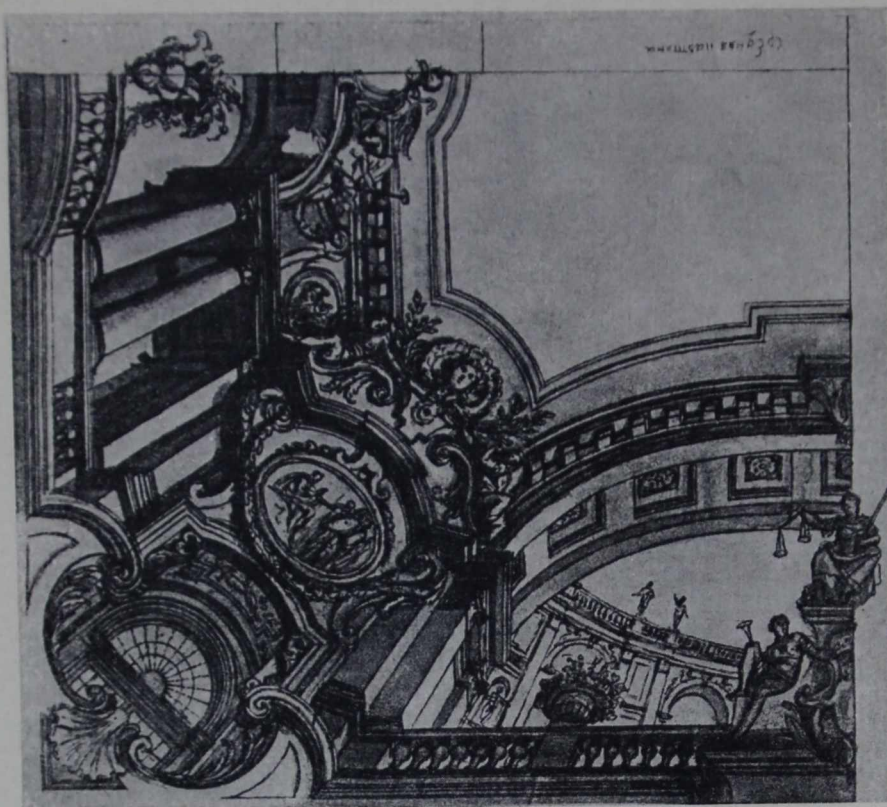


Рис. 1.
Д. Валериани. Рисунок для плафона зала Растрелли
в б. Строгановском особняке.

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.

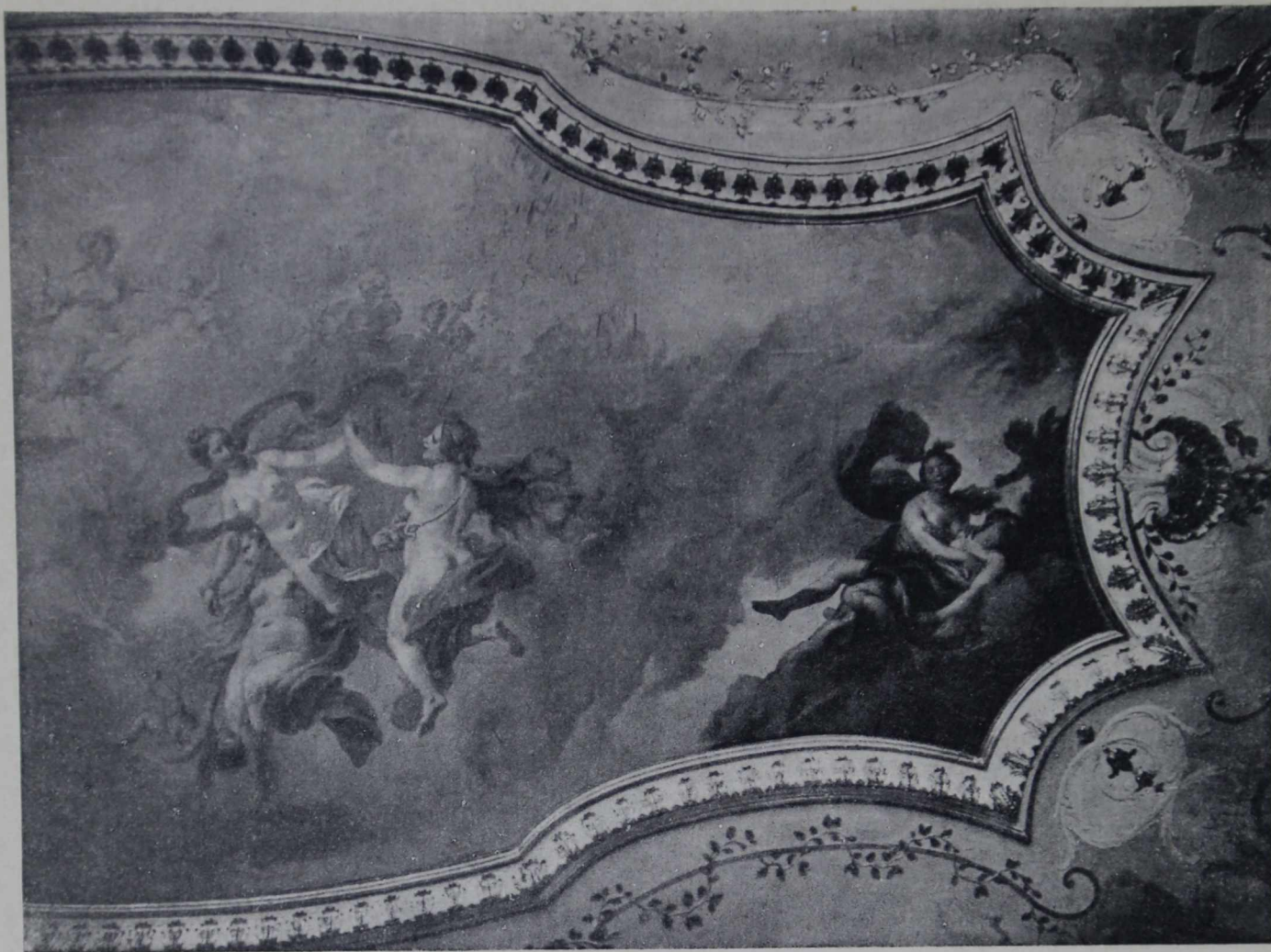


Рис. 3.
С. Торелли. „Венера и грации“. Часть росписи плафона зала Муз.
Китайский дворец. Ораниенбаум

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.

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 Appiani“, 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 Елисавете“, С.-П.-г., 1910 г., прилож. VII, стр. 42 (оригинал по-итальянски).

²⁸ Увольнение живописца Валесини по представлению Кваренги 24 октября 1790 г. ГАНХ, „Известные 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 библ. 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 6. Царскоесельск. 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 „канцелярии 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 Джованни 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 искусствах“, 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, „Забятая 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 рамах, 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. 6-6.
- 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 Бедеким 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 „здешний 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, ведущую 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“. Оповестительно 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 Гривайлю 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 mœurs 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 Боломье, 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 P. 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 театральным 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. Экетаж 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 коллекционеров“, 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.-Ptbg“. 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.—6“. 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

