

ПУБЛИКАЦИИ

С.П. ШЕВЫРЁВ В ПОЛЕМИКЕ «МОСКОВСКИХ ВЕДОМОСТЕЙ» О «РАФАЭЛЕВСКИХ КАРТОНАХ»

Публикуемые статьи подготовлены для пятого тома издания «С.П. Шевырёв. Полное собрание литературно-критических трудов» под общей редакцией А.Н. Николюкина (СПб.: Росток), в который войдут работы за 1846–1854 гг. русского литературного критика, теоретика искусства, историка литературы, поэта, общественного деятеля славянофильских убеждений, ординарного профессора и декана Московского университета, академика Петербургской Академии наук Сергея Петровича Шевырёва (1806–1864).

В предыдущем номере «Литературоведческого журнала»¹ были опубликованы две статьи С.П. Шевырёва 1851 г. о выставке, проходящей в Московском университете: «Рафаэлевские картоны, принадлежащие А.Д. Лухманову» и «Рафаэлевские картоны ковров Ватиканских. *Статья 2*», которые тут же вызвали в «Московских ведомостях» жаркую полемику. Несогласие с мнением автора выразили коллекционер, меценат, историк искусства гр. С.Г. Строганов и русский цензор, публицист Н.Ф. фон Крузе, упрекнувшие С.П. Шевырёва в несостоятельности теоретических выкладок. Нет смысла приводить их аргументы, так как каждое из выступлений подвергается С.П. Шевырёвым детальному разбору и сопровождается контраргументами в публикуемых ниже статьях. Помимо этих статей, читательскому вниманию предлагается заключительная статья на данную тему – «Рафаэлевские картоны ковров Ватиканских. *Статья 3-я*», в преамбуле к которой Шевырёв констатирует: «Вопрос о Рафаэлевских картонах возбудил самое живое

¹ См.: Литературоведческий журнал. 2022. № 2(56). С. 125–150.

участие во всем Московском обществе. В гостиных и в публичных собраниях переводили и толковали слова Вазари».

О том же пишет издатель журнала «Москвитянин», профессор Московского университета М.П. Погодин, подводя итоги спора, занимавшего публику «в высшей степени», и вкратце излагая его содержание². Он отмечает, что в своем исследовании, основанном на исторических данных, Шевырѐв приходит к заключению: принадлежащие Лухманову живописные холстины не могли быть скопированы с ковров позднее 1527 г., так как именно в этом году была уничтожена половина ковра, изображающего ослепление волхва, а значит, могли служить моделью для тканья ковров аррасских. Погодин подчеркивает слова Шевырѐва «могли», «гипотеза», «рафаэлевские, а не Рафалевы» и при этом замечает, что автор статей знакомил публику с содержанием ковров, определял их значение в истории итальянской живописи, ссылаясь на мнения «первоклассных ученых, писавших об этом предмете»³. Две статьи Шевырѐва «имели то действие, что вся публика Московская пожелала познакомиться с знаменитыми произведениями, и любопытные всех классов, *в продолжение месяца, собирались толпами в залы Университетские*»⁴. По мнению издателя «Москвитянина», нельзя было не «возблагодарить почтенного автора, который умел возбудить общий интерес публики, и к чему – к изорванным, бледным холстинам!» Однако «Московские Ведомости», считает Погодин, явно становятся на сторону графа Строганова с его гипотезой о том, что «холстины» должны быть копиями с Гамптон-куртских картонов. Несостоятельность этого предположения и доказал Шевырѐв в своем ответе. Несомненно, Погодин отдает предпочтение форме, в которой ведет полемику Шевырѐв, и отмечает, что в отличие от «почтенного профессора» граф Строганов выражает свое мнение «очень поверхностно, темно, в отношении историческом и художественном», к тому же не беспристрастно: «Видно было психологически, что ему никак не хочется оставить за Лухмановскими картонами никакого достоинства: в таком только расположении мог он проговориться, что у него “гора сва-

² Погодин М.П. Два слова о полемике в Московских Ведомостях // Москвитянин. – 1851. – № 12. Июнь. Кн. 2. – Московские известия. – С. 47–49.

³ Там же. – С. 47.

⁴ Там же. – С. 48.

лилась с плеч», когда не нашел он страшного для себя доказательства со стороны Иордана о подлинности картонов. Кто любит истину, для того она дороже своего мнения. Почему было ему бояться доказательств Иордановых?»⁵. В своем ответе Строганову Шевырёв подробно объяснил, почему нельзя было «прибегнуть к суду Иордана, который уехал из Москвы, прежде чем картоны явились на сцену полемики, и повторил, что вопроса о подлинности картонов он не думал никогда решать окончательно»⁶, так как решение этого вопроса должно остаться за опытными художниками.

Второй оппонент Шевырёва также не вызывает благосклонности Погодина. «И вот явилось на арену новое лицо, художник, если не знаменитый и не опытный, то по крайней мере пятнадцатилетний», – саркастически отзывается Погодин о Н.Ф. фон Крузе, подозревая и его в предвзятости.

Окончанием полемики, разыгравшейся на страницах «Московских Ведомостей», стала третья статья Шевырёва, в которой он, пишет Погодин, «разрешил все узлы, вновь завязанные, вопроса исторического, и представил те новые наблюдения, которые он, несмотря на полемику, продолжал делать, сличая картоны и с рисунками ковров Ватиканских, и с рисунками картонов Гамптон-куртских. – Окончив решение вопроса исторического, Профессор предложил свои художественные наблюдения над произведениями в отношении к рисунку, светлотени, перспективе воздушной, линейной, архитектурной, колориту, сочинению, расположению и выражению, по началам теории живописи и с указаниями на известные произведения Рафаэлены. На том и остановилось дело»⁷.

Ответ на возражение Графа С.Г. Строганова, по вопросу о Рафаэлевских картонах

Статьи мои о Рафаэлевских картонах, представленных на суждение всему Московскому обществу, вызвали мнение противоположное, выраженное в прошлом нумере Московских Ведомостей Графом С.Г. Строгановым. Судя по Французской фразе, заклю-

⁵ Погодин М.П. Два слова о полемике в Московских Ведомостях // Москвитянин. – 1851. – № 12. Июнь. Кн. 2. – Московские известия. – С. 48.

⁶ Там же. – С. 49.

⁷ Там же.

чающей эту статью, я право не знаю, какое побуждение заставило Графа взяться за перо: мною же руководствует одно побуждение – любовь к искусству и его произведениям, и чувство истины, в котором я никому не уступлю. Судя по другому сравнению Лухмановских холстин с Пенелопиной тканью, которая так неприятна была для женихов Пенелопы, вопрос об них для моего противника кажется неприятным; но так как он занимает всю Москву и картоны продолжают привлекать тысячи зрителей, из всех сословий, то я признаюсь, никак не могу, не во гнев моему противнику, отказаться от этой чудной живописной ткани, и при этом ничего в виду не имею, кроме вопроса исторического и художественного, и все возражения принимаю и делаю только в этом смысле.

Сначала о вопросе историческом. – Вместо того, чтобы из статей моих извлекать свой произвольный тезис и доказывать несостоятельность моих силлогизмов, следовало бы, кажется, прежде всего обратить внимание на главную основу исторических доказательств, на слова Вазари, мною приведенные в самом начале исследования об участии, постигшей картоны по окончании ковров: «I quali furono mandati in Fiandra a tessersi, e finiti i panni, vennero a Roma» (которые (т.е. картоны) были посланы во Фландрию для тканья, и по окончании ковров приехали в Рим). – Оппонент не обратил на эти слова никакого внимания, как будто бы они не существовали. – Он приводит другие слова из Вазари, выкидывая из них то, что противоречит его мнению, и придавая им смысл произвольный. Вазари говорит: *Rafaello fece in propria forma e grandezza tutti di sua mano i cartoni coloriti* (слово в слово: Рафаэль сделал в настоящую форму и величину *все* своею рукою картоны раскрашенные). Оппонент выкидывает слово *все*, в этом случае столько важное, а Итальянское слово *fece* (сделал) переводит словом: нарисовал. Поступая так с текстом свидетельства и с Итальянским языком, можно всегда, разумеется, заставить их говорить в свою пользу.

Кто же, по мнению оппонента, *раскрасил* картоны, нарисованные Рафаэлем? – *Джиованни де Удино*, отвечает оппонент. Это, вероятно, опечатка. Ученик Рафаэля, помогавший ему в картонах, назывался *Джиованни да Удине* по имени городка Удине, откуда был родом. Как прежде слово *fece* оппонент перевел произвольно словом: *нарисовал*, так здесь слово *dipinse* переводит произвольно

словом: *раскрашивал*, тогда как оно значит: живописал. Но разве оппоненту моему неизвестны другие слова Вазари, который говорит, что и Франческо Пенни много помогал Рафаэлю при живописании большей части картонов для ковров капеллы Папской? Разве неизвестно ему, исследовавшему этот предмет обстоятельно, что Катрмер де Кенси и другие истинные знатоки дела находят явные следы кисти Джулио Романо на картонах Гамптонкуртских? Оппонент же признает, что *раскрашивал* (!) картоны из учеников Рафаэля только Джованни *де Удино!*

Замечу кстати, что слово *dipingere* никогда не принимается в тесном смысле раскрашиванья, а в обширном смысле живописания, объемлющего и рисунок и колорит. Для рисованья есть слово *disegnare*, для раскрашиванья *colorire*, – и потому Вазари, если бы захотел сказать то, что угодно из слов его понять моему оппоненту, то выразился бы так об Рафаэле: *Disegnò i cartoni coloriti da Giovanni da Udine*, а об Джованни да Удине: *Colorì i cartoni disegnati da Rafaello*⁸. Предположение, что холстины, назначенные быть моделями для ковров, Вазари назвал бы картинами, а не раскрашенными картонами, совершенно неуместно, ибо под именем картины разумеется окончанное живописное произведение, а не модель, которая служит средством для другого.

Гр. Строганов полагает, что необходимо было оставить Рафаэлевские картоны в Аррасе для того, чтобы по ним ткать ковры для Императора Максимилиана, для Генриха VIII и других венценосцев; но чем же докажет он мне, что эти ковры тканы были в Аррасе, а не в Италии, где уже находились подобные фабрики, одна славилась в Милане, другая в Мантуе, где, как известно, жил по смерти Рафаэля лучший ученик его, Джулио Романо, третья в Урбино, в родном городе самого Рафаэля, учрежденная еще при

⁸ Итальянский язык живописной техники имеет свои тонкости и трудности, с которыми должен быть знаком желающий заниматься историею искусства. Мой оппонент, излагая своими словами мое мнение о картонах, выразился так: первые, исполненные по холсту *a la prima* (т.е. *alla prima*), а *tempera*, как будто бы это было одно и то же. Не желая, чтобы мне приписали такие выражения те, которые не припомнят моей статьи или не прочли ее, я считаю за нужное объяснить. Живописью *a tempera* называют живопись, которой краски, до изобретения масляной живописи, разводились преимущественно на желтке яичном, а ныне разводятся на клею.

его жизни? С каких образцов могли быть вытканы ковры, некогда украшавшие славную церковь Мадонны Лореттской, место поклонения всей Италии? А эти ковры изображали те же семь сюжетов, за исключением смерти Анании.

Гр. Строганов признает исторические доказательства, приведенные мною против мнения, что эти холстины скопированы с ковров Ватиканских, неопровержимыми; но прибавляет, что этого мнения никогда не бывало. Не знаю, как противнику моему, а мне за-подлинно известно, что этого мнения держались действительно некоторые художники и отличные знатоки искусства. Конечно, историческое обстоятельство, приведенное мною, было им неизвестно, и потому нельзя обвинять их слишком строго в таком предположении.

Замечу только важное обстоятельство, что те же самые художники и отличные знатоки искусства *бесспорно* признавали всю живопись Лухмановских холстин *живописью одной руки*; Граф же Строганов находит на них следы особых приемов, принадлежащих трем или четырем Английским художникам.

Будучи не в праве, по непреложности исторических доказательств, признать эти холстины за копии с ковров Ватиканских, как признавались оне прежде, Гр. Строганов признает их за копии с картонов Гамптонкуртских, сделанные, как сказано выше, тремя или четырьмя Английскими художниками. — Но увидим, устоит ли это мнение против новых данных, которые я предложу на суд людей, беспристрастно наблюдающих решение вопроса.

На картоне Гамптонкуртском, изображающем смерть Анании, по лестнице всходят две фигуры: старик и, вероятно, дочь его, получившие милостыню от Апостолов; окно изображено двойным, и в одной из половинок человеческая фигура. Если бы Лухмановская холстина была копиею с Гамптонкуртского картона, эти фигуры были бы на ней, а их нет, и вместо двойного окна с фигурою видно одно окно без фигуры. Другое обстоятельство: с правой стороны от зрителя, женщина, в белом тюрбане и в зеленом платье, стоящая подле Еврея, несущего пожитки, на картоне Гамптонкуртском держит на плече ношу: на холстине Лухмановской этой ноши у нее нет. Можно ли предположить, чтобы копист осмелился сделать такие изменения, копируя с картонов великого мастера? Ясно, что такие изменения мог сделать только сам мастер

и прибавил все то на картонах, чего не было на холстине, которая, по всей вероятности, была первым его опытом в этих холстинных моделях для тканой живописи.

На холстине, изображающей ослепление волхва Вариисуса, есть по левую сторону от зрителя статуя в нише и под нею цоколь, состоящий из украшений одноцветной камееобразной живописи (en camaïeu). На картоне Гамптонкуртском этой статуи нет: откуда же взялась бы она на Лухмановской холстине, если она есть копия с Гамптонкуртского картона?

На этой же самой холстине есть Латинская надпись о обращении в Христианскую веру Проконсула Сергия. Этой надписи на Гамптонкуртском картоне нет: откуда же бы взялась она? Не угодно ли моему противнику потрудиться над разрешением этих новых вопросов, и обратить все эти обстоятельства в пользу своего произвольного предположения?

Все эти данные служат ясными, неопровержимыми доказательствами в пользу оригинальности Лухмановских картонов для всякого человека, который может и хочет судить хладнокровно и беспристрастно.

Оппонент мой высчитывает копии с картонов Гамптонкуртских и употребляет слово: *подобные*. Действительно, еще при Карле I, Даниэль Мигенс сделал копии с картонов на картонах же — и оне находятся в Ноле (Knole) в графстве Кентском, в имении Герцогини Дорсет. Торнгиль также, еще в начале XVIII века, списал эти картоны на картонах же, и они в 1800 году поступили, по завещанию Герцога Бедфордского, в Королевскую Академию в Сомерсетгузе. Одно из Оксфордских училищ владеет копиями того же Торнгилля, сделанными в четверть против обыкновенной величины. Людовик XIV, потеряв надежду приобрести картоны Англии, поручил живописцам Минару, Булонью, Бланше и другим списать копии с шести картонов, чтобы по ним выткать гобелени. В соборной церкви в Мо хранится шесть копий, подаренных Мариєю Лещинскою. — Знаю все эти известия об копиях с картонов; но знаю и то, что все эти копии сделаны были на картонах же; а Гр. Строганов слово: *подобные*, принимает в смысле подобия не картонам, а холстинам, и положительно утверждает, что все эти копии сделаны были на холсте, не имея на то решительно никакого основания, кроме того, которое сам же в начале

отвергнул, а именно, что в подобных копиях нуждались некоторые шпалерные заведения.

Но здесь-то и встречается нас опять самый важный пункт в вопросе, на который вовсе не хотел обратить внимания оппонент мой и который он, как предыдущий, обошел совершенно.

«Боже мой! – восклицает он. – Зачем же должен был Рафаэль употребить холстину, не позволяющую ему быть совершенным?». – С этим вопросом всего бы лучше следовало, если бы то было возможно, отнести к Папе Льву X, который заказал Рафаэлю модели для тканых ковров и поставил его в необходимость употребить холстину, для того, чтобы дать ткачам модель тканой живописи. Если, по словам же Графа Строганова, *«в подобных копиях нуждались некоторые шпалерные заведения»*, – то как же бы не нуждалась в них фабрика Араццо в то время, когда дело это было еще совершенно новым и когда хотели произвести чудо искусства?

Но это чудо, описанное с таким восторгом у Вазари, не повторялось в Аррасе более потому, что подобных холстинных моделей уже не было на его фабриках.

Если удивился мой противник тому, что Рафаэль был поставлен в необходимость написать изображения тканых ковров на сквозной холстине, и не испугался такой задачи, подвергаясь опасности, что через 337 лет будут отвергнуты его произведения не только незнающими, но и самыми знатоками мастерства живописного, – то как же я должен удивиться предположению Гр. Строганова, что копист, для того, чтобы снять копию с картонов Рафаэля, взялся за эту холстинную сквознину, где невозможно исправить ни одного приема кисти? – Если кажется невозможным Гр. Строганову, чтобы великий живописец, на высшей степени своего развития, решился импровизировать по холстине, когда поставлен был Папою Львом в эту необходимость, – то как же считает он возможным, чтобы копист, для произведения верной и отчетливой копии, для того, чтобы достигнуть того действия, какого по единогласному признанию всех людей беспристрастных достигают эти холстины, взялся за такой материал, на котором творить импровизируя можно, а копировать уже решительно нельзя, ибо копия не может быть, конечно, импровизациею: вдохновение кописта зависит от оригинала, а чтобы к нему прибли-

зиться, он должен работать на твердом материале, где поправка была бы непременно возможна.

Впрочем, любопытно бы было предложить такую задачу современным художникам, и если бы я был богат, то признаюсь, пожертвовал бы частью своего имущества, и вызвал бы на состязание всех знаменитых живописцев времени, предложив им скопировать на сквозной холстине, хотя например Исцеление хромого?

Мысль о гениальной неуловимой черте Рафаэля, приводимая Графом Строгановым из слов Брюллова, есть мысль до того общая всем живописцам и изучающим искусство, что, мне кажется, не нужно было беспокоить Брюллова на одре смертельной его болезни, для того, чтобы узнать ее. Но признаюсь, никак не мог бы я понять, каким образом великий наш художник решился, все в живописи, кроме абриса, и композицию и группировку, и даже колорит, все, все, назвать одною техникою и *шарлатанством* (!) — колорит, эту душу живописи, которой не создаст никакая техника! — если бы весьма кстати тут же не упомянул Гр. Строганов о болезненном состоянии художника, которым только можно и объяснить такое странное увлечение в словах его. При этом позволю себе выразить совершенное противоречие Гр. Строганову в том, что будто бы Брюллов следовал рабски Венецианской школе: кто знает эту школу, тот конечно согласится со мною, что нет ни малейшего родства между ее колоритом и колоритом Брюллова; всякой, кто следил за первым развитием нашего славного художника в Италии, знает также, что прежде всего на него сильно действовала школа Караччей, и особенно картины Аннибала.

Напрасно, ссылаясь на замечание мое о том, что Рафаэль в холстинах своих имел в виду более эффект колорита, и принимая частный случай в жизни Рафаэля за общее, Граф Строганов обвиняет меня в том, что я приписываю Рафаэлю не его воззрение на искусство. В четырех публичных лекциях моих об Рафаэле, я представил его воззрение на искусство, и те слушатели, которые почтили меня полным своим вниманием во время всего моего курса, конечно, не разделят с Гр. Строгановым его против меня обвинения, и не решатся сказать об ученом, трудившемся добросовестно, чтобы он увлекался чем-нибудь, противным началам теории искусства и чувству истины.

Что касается до истории Лухмановских холстин в России, я передал то, что сохранилось в преданиях устных. Хотя в биографии Графа Ягужинского, написанной Бантъш-Каменским, не сказано, чтобы он был в Риме, но никто не может доказать, чтобы действительно он в Риме не был. В Вене жил он долго, а из Вены в Рим рукой подать. От чего ж бы не приобрел он холстин и через Савву Рагузинского, с которым был в непрерывных сношениях? Что касается до памяти Ягужинского, будто бы обесчещенной подозрением в подкупе Папских слуг, то для приобретения или удержания сокровищ искусства, мало ли какие хитрости употреблялись и употребляются. Припомним, как с нами поступали в Риме, как Римской Губернатор Фалконьери в 1718 году отнял силою у Юрия Кологривова статую Таврической Венеры, им купленную для Петра Великого, и сколько стоило труда Государю Петру выручить ее у Папы Климента XI!

Пожалуй, для того, чтобы поддержать свое предубеждение, можно из братьев Гобеленей, основавших фабрику в Париже, сделать и город или местечко Гобелины; можно превратить и Смоленск в Савоньер (Savonnerie?), сославшись на недоумение Голикова, как объяснить в письме Петра Великого Смоленские картины; но вместо того, чтобы мечтою перелетать из Смоленска в Савоньер, вернее было бы навести справку не во Франции, не так далеко, а здесь же, и в том же Голикове развернув 217 и 218 страницы XIII тома и Дополнений, где вся загадка разрешена тем, что вместо Смоленских картин следует читать не великолепных Савоньерских, а просто *с маленьких картин*⁹.

Можно, пожалуй, и Графиню Ягужинскую, которую помнят еще многие старожилы в Москве и которая действительно жила в своем селе Сафорине, или Сафрине, в полуторе версте от Рахманова на Троицкой дороге, превратить в Графа Савву Владиславича Рагузинского и тем себя успокоить, но кого же могут убедить такие доказательства?

Совершенно соглашаюсь с моим противником в одном только: не советую А.Д. Лухманову везти своих холстин в Лондон, потому что, любя искусство и ценя выше всего истину, я не в со-

⁹Приводим самые слова Голикова: «В котором, т.е. письме Петра В., между прочим стоит сие слово: *а с Смоленских картин вели сделать куферштихи*; но сие описка писца, а надлежит читать, вместо *с Смоленских, с маленьких картин*».

стоянии из вопроса художественного сделать вопрос моего личного предубеждения или пристрастия, а любя отечество, желаю, чтобы эти сокровища, которых достоинство узнала уже вся Москва, остались навсегда с нами, и чтобы какой-нибудь богатый Английский Лорд, купив их, не закабалил в своем неприступном замке и не сделал бы на них надписи, которая горька была бы моему Русскому сердцу и моей любви к искусству: *вывезены из Москвы в 1851 году.*

С. Шевырѐв

Апреля 19-го, 1851.

Р.С. Картоны будут выставлены еще в Воскресенье, понедельник и вторник с десяти часов утра, в новом доме Университета.

Комментарии

Впервые: *Московские Ведомости*. 1851. № 48. С. 403, 413–415.
Подпись: *С. Шевырѐв*.

Строганов (Строгонов) граф (с 1818) Сергей Григорьевич (1794–1882) – русский государственный деятель, археолог, меценат, историк искусства, коллекционер, московский генерал-губернатор, генерал от кавалерии, попечитель Московского учебного округа (1835–1847).

Пенелопина ткань – крылатое выражение, означающее ловкую хитрость. Связано с поэмой Гомера «Одиссея». Пенелопа, жена царя Итаки Одиссея, двадцать лет ожидала возвращения мужа. Чтобы избавиться от досаждавших ей женихов, пообещала сделать выбор только после того, как закончит ткать покрывало для своего свекра, Лаэрта. Женихи ждали, а Пенелопа каждую ночь распускала все, что успевала изготовить за день. Когда же ее хитрость раскрылась, вернулся Одиссей.

Максимилиан I (Maximilian I; 1459–1519) – король Германии (римский король) с 1486 г., император Священной Римской империи с 1508 г., эрцгерцог Австрийский с 1493 г., реформатор государственных систем Германии и Австрии и один из архитекторов многонациональной державы Габсбургов, распространившейся не только на половину Европы, но и на заморские колонии.

Генрих VIII Тюдор (Henry VIII; 1491–1547) – король Англии с 1509 г., сын и наследник короля Англии Генриха VII, второй английский монарх из династии Тюдоров. С согласия Римской католической церкви, английские короли именовались также «Повелителями Ирландии», однако в 1541 г., по требованию отлученного от католической церкви Генриха VIII, ирландский парламент наделил его титулом «Король Ирландии». Генрих правил как представитель европейского абсолютизма, к концу царствования жестоко преследовал своих действительных и мнимых политических оппонентов.

...церковь Мадонны Лореттской – Святая хижина (Santa Casa) – одна из величайших святынь католического христианства, расположенная в итальянском городке Лорето, близ Анконы. Христиане почитают ее как настоящий дом в Назарете, в котором жило Святое Семейство и Слово стало воплощенным. В XV в. вокруг хижины было возведено святилище, в настоящее время имеющее статус малой базилики. Согласно преданию, равноапостольная Елена во время путешествия по Святым местам нашла в Назарете тот самый дом, где росла и воспитывалась Дева Мария и где произошло Благовещение. Над этим домом она повелела выстроить церковь. В 1291 г., когда сарацины изгнали крестоносцев из Святой Земли, ангелы унесли Святой дом по воздуху в безопасное место, в город Терсато в Иллирии, на берегу Адриатического моря (ныне Трсат, Хорватия). Легенда рассказывает, что Богородица явилась епископу Иллирии, чтобы объяснить появление крохотного здания длиной всего 8,5 м, шириной 3,8 м и высотой 4,1 м. Затем, в 1294 г., ангелы перенесли дом через Адриатическое море в леса близ Реканати (область Марке), и, наконец, в 1295 г. – на холм в Лорето, где он находится и поныне.

...есть Латинская надпись о обращении в Христианскую веру Проконсула Сергия – надпись гласит: «L. SERGIUS PAVLIVS / ASIAE PROCOS: / CHRISTIANAM FIDEM / AMPECTITVR. / SAVLI PREDICATIONE» («Сергий Павел, проконсул Азии, принимает христианскую веру через проповедь Саула»).

Мигенс Даниэль – вероятно, Даниэль Майтенс (ок. 1590–1647/48), известный в Англии как Даниэль Митенс Старший – голландский художник-портретист, центральные годы своей карьеры проработавший в Англии при Карле I.

...в Ноле (Knole) в графстве Кентском, в имении Герцогини Дорсет – Ноул-хаус (Knole House) – дворянская усадьба в парке площадью 4 кв. км, расположенном близ Севенокса на западе графства Кент. Король Генрих VIII отобрал поместье у Томаса Кранмера, а в 1566 г. его владельцем стал двоюродный брат Анны Болейн – Томас Сэквилл (1536–1608), потомки которого носили в XVI–XIX вв. титулы графов и герцогов Дорсет.

Торнгиль – сэр Джеймс Торнхилл (Thornhill; 1675/1676–1734) – английский художник.

...Торнгиль также, еще в начале XVIII века, списал эти картоны на картонах же, и они в 1800 году поступили, по завещанию Герцога Бедфордского, в Королевскую Академию в Сомерсетгузе – сэру Джеймсу Торнхиллу был предоставлен королевский ордер на изготовление копий с картонов Рафаэля «Деяния апостолов» во дворце Хэмптон-Корт. Торнхилл хотел, чтобы его копии были в центре академического обучения, и в 1800 г. копии были приобретены Королевской академией (дар Фрэнсиса Рассела, 5-го герцога Бедфорда (Russell; 1765–1802)), где они и служили именно этой цели. Первое здание, которое занимала Королевская академия художеств, располагалось на улице Пэлл-Мэлл в центре Лондона, в Сент-Джеймском квартале. В 1780 г. Академия переехала в перестроенное для нее здание Сомерсет-хаус на Стрэнде. Сейчас в здании Сомерсет-хаус размещается Институт искусства Курто. В 1837 г. Королевская академия снова сменила адрес, на этот раз обосновавшись вместе с Национальной галереей на Трафальгарской площади в новом здании. Наконец в 1867 г. Королевская академия художеств переехала в роскошный Бёрлингтон-хаус на Пикадилли, где она располагается по сей день.

Минар – Пьер Миньяр, также Миньяр Римский (Mignard; 1612–1695) – французский живописец академического направления времен правления «короля-солнца» Людовика XIV, младший брат Николя Миньяра. Имел прозвище Римский, чтобы отличаться от брата. В 1657 г. был вызван ко двору Людовика XIV. Соперничая с Лебреном, Миньяр стал главой Академии Святого Луки в Париже, противостоящей Королевской Академии. В 1687 г. король пожаловал ему дворянское достоинство, а в 1690 г., после смерти Лебрена, Миньяр стал главным придворным художником, директором королевских художественных музеев и мануфактур, членом

и профессором Парижской Академии живописи и скульптуры, а затем ее ректором и канцлером. Николя Миньяр, также Миньяр Авиньонский (1606–1668), – французский исторический живописец.

Булонь – Валентен де Булонь (de Boulogne; 1591–1632) – французский художник эпохи барокко, представитель караваджизма.

Бланише Луи-Габриель (1705–1772) – живописец.

...*В соборной церкви в Мо хранится шесть копий, подаренных Мариєю Лещинскою* – Мария Катерина София Фелиция Лещинская (1703–1768) – королева Франции, супруга короля Людовика XV. Дочь бывшего короля польского и великого князя литовского Станислава Лещинского и Екатерины Опалинской. Она была большой любительницей музыки и живописи и покровительницей многих художников. Епархия Мо (Meaux), расположенная в регионе Иль-де-Франс, входит в метрополию Парижа. Кафедральным собором епархии Мо является римско-католическая церковь Святого Стефана.

Брюллов Карл Павлович (Брюлов, до 1822 г. – Брюлло; 1799–1852) – русский художник, живописец, монументалист, акварелист, представитель классицизма и романтизма. Автор жанровых и исторических полотен.

...*школа Карраччей* – представляет собой Болонскую школу живописи – одну из крупнейших школ академического искусства в истории западноевропейской живописи, объединяющую несколько поколений художников. Лодовико Карраччи (Carracci; 1555–1619) со своими двоюродными братьями Агостино (1557–1602) и Аннибале (1560–1609) основал новую школу живописи («Академия вступивших на правильный путь»), которая несмотря на насмешки маньеристов старого образца вскоре стала в Италии центром художественного образования.

...*в биографии Графа Ягужинского, написанной Бантыш-Каменским* – имеется в виду статья о П.И. Ягужинском, которая вошла в состав «Деяния знаменитых полководцев и министров, служивших в царствование государя императора Петра Великого» (М., 1813. Ч. 2. С. 143–170), русского историка, тобольского и виленского губернатора Д.Н. Бантыш-Каменского (1788–1850).

Фальконьери Алессандро (Falconieri; 1657–1734) – итальянский куриальный кардинал. Губернатор Рима и вице-камерленго Святой Римской Церкви с 1717 по 1724 г.

Кологривов Юрий Иванович (1680/1697–1754) – денщик Петра I, дипломат, агент по найму мастеров и покупке художественных произведений в Европе для русского двора, архитектор.

Венера Таврическая – античная мраморная статуя, изображающая богиню красоты и любви Венеру (у греков Афродита) перед или после купания. Относится к типу «Венеры Стыдливой», или Целомудренной (и восходит к прославленному древнегреческому оригиналу Афродиты Книдской (350–330 до н.э.), произведению скульптора Праксителя). Датировки статуи спорны. Одни исследователи считают ее оригинальным римским произведением III в. до н.э., другие – повторением греческого бронзового оригинала скульптором неоаттической школы середины II в. до н.э. или даже II в. н.э. Основанием для столь «широкой датировки» являются маньеристичные пропорции, свидетельствующие о вторичности произведения: маленькая голова, слишком короткий торс, геометризация форм груди и чувственная полнота бедер.

Климент XI (в миру Джанфранческо Альбани; 1649–1721) – Папа Римский с 1700 по 1721 г.

... в том же Голикове развернув 217 и 218 страницы XIII тома и Дополнений – Голиков Иван Иванович (1735–1801) – русский историк, предприниматель, надворный советник (1799). Известен главным образом исследованием «Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России» (1788–1789) – одной из первых попыток систематизировать данные о петровских преобразованиях. А в 1790–1797 гг. выпустил 18 томов «Дополнений».

граф *Владиславич-Рагузинский* Савва Лукич (1669–1738) – сподвижник Петра Великого, серб, оказавший существенное влияние на развитие экономики и культуры России, а также на усиление позиций русского государства на международной арене.

Несколько слов по случаю последней статьи Графа С.Г. Строганова

В моем ответе на возражение Графа С.Г. Строганова я представил ясные свидетельства против его предположения, что Лухмановские холстины списаны с картонов Гамптонкуртских. Это доказано убавлением фигур и околичностей на одной холстине, и

приставкою новых фигур на другой, равно и надписью (чего, кажется, мой оппонент не заметил).

Но данные исторические называет он возгласами и доказательствами а priori. Не так смотрят на них многосторонние решители подобных вопросов: ссылаюсь на замечательную полемику, которая происходила недавно по случаю Рафаэлева фреска Тайной Вечери, открытого во Флоренции. Здесь все исторические данные были прежде всего приняты в соображение.

Те же данные, которые собраны мною, по случаю вопроса, занимающего Московское общество, привели к двум положительным и неоспоримым результатам, что эти холстины *не копии с ковров Ватиканских и не копии с картонов Гамптонкуртских.*

За вопросом историческим следует вопрос технический. Возможно ли сделать копии, достигающие такой полноты выражения, на сквозной холстине? Этот вопрос мог бы быть решен состязаньем между современными художниками. Но и здесь нельзя обойтись без пособия исторического. Существуют ли где-нибудь *подобные*, как выразился Гр. Строганов, копии, одинакового достоинства с этими? – В его статье высчитаны были некоторые, но не доказано, чтобы они были писаны на сквозной холстине. Что же касается до свойства красок и до вещества, на котором разведены они, дело не обойдется без пособия анализа химического, и мы надеемся, что наука предложит нам содействие к решению столь любопытного вопроса.

За вопросом техническим следует вопрос художественный. Напрасно обвиняет меня оппонент в том, что я совершенно принял на себя его решение. Я решал до сих пор только вопрос исторический. В вопросе художественном, конечно, первое слово принадлежит великим знатокам мастерства живописного. Мне лично известно мнение только одного Тончи, которое было в их пользу.

Гр. Строганов удивляется, почему Иордан, посевший на изучении Рафаэля, во время пребывания своего в Москве, не сказал ни слова об этом важном предмете, и прибавляет, что у него гора свалилась с плеч, когда он, окинув глазами статью мою, не увидал на ней имени Иордана.

Не могу не взойти по этому случаю в некоторые подробности всего события. Ф.И. Иордан и И.К. Айвазовский промедлили несколько времени в Москве и почли вниманием своим обе мои

первые лекции: слова, которыми они приветствовали меня, останутся навсегда в душе моей одною из приятных наград за публичный мой труд. Последняя зимняя дорога торопила Иордана в Петербург, а Айвазовского в Крым.

После третьей лекции, А.Д. Лухманов, через Е.Д. Тюрина, изъявил желание со мною познакомиться и предложил мне выставить картоны. Я обрадовался случаю узнать их подробнее, потому что имел об них смутное понятие. Еще в 1827 году, до моего путешествия в Италию, я видел один из них, и с тех пор, не будучи знаком с Г. Лухмановым, не имел к тому случая. Слышал только, что они отвозятся в Лондон, в одно время с славною коллекциею Долгоруковских рисунков. Картоны были выставлены на моей 4-й лекции. Иордана тогда уже не было в Москве; не то, конечно, к нему первому я обратился бы за советом и за решением художественного вопроса. Сожалею крайне, что славный наш гравер, едва ли даже знающий о существовании самых картонов, не мог подать первого опытного своего голоса; но обвинение, которое простирает на меня в этом случае Граф Строганов, я обращаю к нему же. Если он прежде занимался изучением этих картонов, то почему же сам не обратился прямо к Иордану? Почему не спросил об нем на моей 4-й лекции, и тогда бы узнал, что художника не было уже в Москве.

Приятно было для меня самого узнать эти картоны; еще приятнее, чрез мои лекции, сделаться посредником между прекрасными произведениями, чьи бы они ни были, остававшимися до тех пор в совершенной неизвестности, и целою Москвою, которая ежедневно, тысячами и более, стекалась для того, чтобы их видеть, и не могла довольно налюбоваться ими.

Гр. Строганов ожидал, что я явлюсь перед ним с 1.200 произведений Рафаэля, с его подражателями, как он называет их, добросовестными и недобросовестными, с разбором спорных произведений Рафаэля, с целою фалангою граверов, и проч. и проч., и хотел принять меня «на этом поле, ежели не с опасением, то по крайней мере с серьезною готовностію». Результаты изучения этих сокровищ, в продолжение почти четырех-летнего моего пребывания в Италии, я представил Московскому обществу.

Но и в этом требовании не могу, по чувству истины, не указать на некоторые неверности исторические. Андрей дель Сарто

не был всегда добросовестным подражателем Рафаэля, как думает Гр. Строганов. Кто знает его биографию, тот помнит, как он помог Октавиану Медичи обмануть не только Герцога Мантуанского Фредерика, но и самого Джулио Романо, любимого Рафаэлева ученика, портретом Папы Льва X, который скопировал с Рафаэлева и выдал за оригинал. Джулио Романо подражал Рафаэлю, но был, как говорит Вазари, подражателем самым своенравным. Сажа, которую употреблял он вместо черной краски, затемнила многие произведения его учителя – и отозвалась даже в нижней части Преображения, не совсем dokonчанной Рафаэлем. Лессюѐр изучал Рафаэля, но ограниченно, потому что сам никогда не был в Италии, однако никто не назовет его подражателем Рафаэлю. В числе подражателей, так называемых недобросовестных, совершенно забыт главный из них, Иннокентий да Имола, который передражничал Рафаэлевы картины, а поставлен Баньякавалло, но с тем вместе нисколько не указана причина его недобросовестности, как прекрасно указал на нее Вазари этими словами: *Ma s'egli avviene che da superbia e da presumersi chi concorre meni alcuna volta troppa vampa di sè, si scorge in ispazio di tempo quella virtù che cerca, in fumo e nebbia risolversi; atteso che mal può crescere in perfezione, chi non conosce il proprio difetto e chi non teme l'operare altrui. Vasari. Vita di Bartolommeo Vagnacavallo*¹⁰.

Без истории живописи, нельзя сделать шагу в подобных моему изысканиях, нельзя сказать слова без ошибки. Если бы мы давно взялись за изучение истории живописи в связи с эстетикою, – не уезжали бы от нас в Лондон ни драгоценная коллекция Долгоруковская, ни Лухмановские картоны ковров Ватиканских.

Выставка сих последних дала возможность мне сделать над ними наблюдения исторические: их представил я в первой статье моей; указать на значение художественное и на содержание самих произведений, чтобы сделать их доступными всему обществу: это я сделал во второй моей статье; наконец произвести наблюдения художественные, которые добросовестно делаются не скоро, но медленно: результат их я представлю в третьей статье.

¹⁰ Если случится, что кто из гордости и из самомнения задумает слишком много о себе, тот заметит в течение времени, что вся его доблесть рассеется дымом и туманом, ибо не может тот идти к совершенству, кто не знает собственных недостатков и кто пренебрегает делом другого.

Гр. Строганов убедился наконец в том, что г. Лухманов приобрел картоны у Графини Ягужинской. Из всех исследований, произведенных возражателем по случаю этого вопроса, один только результат остается неоспоримо верен, а именно, что Графиня Ягужинская была урожденная Салтыкова. Но чем же этот результат может быть полезен по вопросу о картонах?

Напечатано еще устное свидетельство о том, что картоны куплены были Графом Ягужинским в Стокгольме. Я имел бы право сказать: Граф Павел Иванович Ягужинский никогда не был в Стокгольме; но я этого не скажу, потому что, хотя и не упомянуто о том в биографии его, составленной Бантыш-Каменским, однако нельзя же по ней решить, чтобы он действительно в Стокгольме не был. Был он послом в Копенгагене, а от Копенгагена до Стокгольма, как от Вены до Рима, рукой подать. Только на стороне других преданий: Савва Рагузинский, Юрий Кологривой, которые из Рима непрерывно сносились с Ягужинским, наконец и самый Рим, колыбель искусств, и неистощимая сокровищница изящных произведений, чем Стокгольм никогда не был¹¹. Впрочем, и Стокгольм принадлежит к числу тех же устных преданий, которые все в таком случае совершенно равнозначительны.

Неясное побуждение, вызвавшее Гр. Строганова на этот неприятный для меня спор, напоминает мне невольно ту Французскую пословицу, которою он заключил статью свою: «Господи! сохрани меня от друзей моих, а я сам сумею управиться с моими врагами!». Странное понятие у Французов, у этих устарелых наших учителей, о дружбе, против которой нужно прибегать к милосердию Господню! Что касается до врагов, то Русской человек не так самонадеян как Француз и, хотя не боится их, но не верит в одни свои силы.

В заключение, не могу не сказать, что, со стороны моего оппонента, несправедливо было требовать доказательств художественных, когда он сам делал возражения только данными историческими. Не могу также не выразить благодарности моей Гр. Стро-

¹¹ Правда, что у Королевы Шведской Христины было шесть ковров тканых, доставшихся ей из Мантуи, но были ли они в Швеции, неизвестно. После же обращения ее в Римско-католическую веру, и после смерти ее, последовавшей в 1689 г., вместе со всем ее имуществом, они перешли в собственность церкви Римской.

ганову за то, что он решился вступить в спор по вопросу из науки искусства: какой бы ни был успех, поступок во всяком случае достоин просвещенного любителя.

Комментарии

Впервые: *Московские Ведомости*. 1851. № 50. С. 433–434. Подпись: С. Шевырёв. (На ответ С.Г. Строганова в № 49. С. 422–423.)

Иордан Фёдор Иванович (1800–1883) – профессор гравирования и ректор Императорской Академии художеств. В 1834 г. в Риме занялся изготовлением рисунка с картины Рафаэля «Преображение», которую, по совету К. Брюллова, решил воспроизвести в гравюре огромного размера. Посвятил этой работе двенадцать лет. Оценив высокое качество гравюры, Берлинская, Флорентийская и Урбинская академии признали его своим членом, а Императорская Академия художеств в 1844 г. наградила званием академика.

Айвазовский Иван Константинович (Ованнес Айвазян; 1817–1900) – российский художник-маринист и баталист, коллекционер и меценат. Живописец Главного морского штаба, действительный тайный советник, академик и почетный член Императорской Академии художеств, почетный член Академий художеств в Амстердаме, Риме, Париже, Флоренции и Штутгарте. Айвазовский предпочитал жить и работать на своей родине – в Крыму.

Тюрин Евграф Дмитриевич (1792–1875) – русский архитектор, преподаватель и коллекционер живописи.

...коллекцией *Долгоруковских рисунков* – коллекция князя Владимира Андреевича Долгорукова (1810–1891) – русского военного и государственного деятеля, генерал-адъютанта, генерала от кавалерии, московского генерал-губернатора в 1865–1891 гг. За более чем четвертьвековое управление городом у В.А. Долгорукова сложилась значительная коллекция подарков. От Московского училища живописи, ваяния и зодчества был подарен альбом «События из истории рода Долгоруковых», состоявший из двенадцати рисунков, выполненных преподавателями и учениками училища. Наибольший интерес представлял рисунок В.Г. Перова «Князь Г.Б. Долгоруков при защите Троице-Сергиевой лавры». Коллекция была завещана Румянцевскому музею («Долгоруков-

ский зал»). В настоящее время находится в Государственном историческом музее в Москве.

Андреа дель Сарто (Andrea del Sarto), настоящее имя Андреа д'Аньоло (Andrea d'Agnolo; 1486–1530) – итальянский живописец и рисовальщик флорентийской школы периода Высокого Возрождения. Внес важный вклад в развитие флорентийского маньеризма.

Оттавиано Медичи (Ottaviano de' Medici; 1484–1546) – итальянский политик. Во Флоренции был сенатором с 1532 г. Сын Оттавиано Медичи Алессандро был кардиналом, а с 1605 г. – Папой (Лев XI).

Федерико II Гонзага (Federico II di Mantova; 1500–1540) – маркграф и первый герцог Мантуи (с 1519 г.), строитель палаццо дель Те, архитектор Джулио Романо – см. выше.

Лёсюёр Эсташ (*Lesueur* или *Le Sueur*; 1616–1655) – французский художник стиля барокко, один из основоположников (член-учредитель) французской Академии живописи и архитектуры, традиционно считающийся одним из основателей классической французской живописи.

Инноченцода Имола (Франкуччи) (Innocenzo da Imola (Francucci) (1490/1494–1550/1557) – итальянский живописец. Сформировался под влиянием Рафаэля.

...в биографии его, составленной Бантыш-Каменским – см. выше.

Кристина (Kristina; 1626–1689) – правящая королева Швеции, одна из трех женщин, похороненных в соборе Святого Петра в Риме.

Ответ Г-ну фон-Крузе

На защиту мнений, мне противоположных, явился следом за моею статьею, неожиданный противник, г. фон-Крузе. В первый раз встречаю его имя в литературе, и под статьею, касающеюся вопроса художественного. Г. фон-Крузе принял на себя труд разобрать Италиянские слова Вазари, но у него *fese* значит *нарисовал*.оборот: *finiti i ranni*, по законам Италиянского синтаксиса, соответствует Латинскому творительному или Славянскому дательному самостоятельному: *оконченным коврам*, и потому здесь нельзя

перевести: *оконченные ковры*, что было бы *i ranni finiti*¹². Г. фон-Крузе не приводит ни одного нового данного, пользуется моими же и слагает их по-своему. Ему не угодно было остановить внимание на моей мысли, что картон холстинный мог быть только единственным случаем для тканой живописи. Конечно, если бы Вазари предполагал возможность спора, выразился бы яснее, но тогда и спора бы не было. Прибавка *disegni* к слову *cartoni* в приходо-расходных книгах строения храма Св. Петра, разумеется, была бы плеоназмом, если картон всегда означал только рисунок. Некоторое несходство двух холстин с картонами будет объяснено у меня в следующей статье: оно важно.

Чтобы вполне судить, как силен возражатель в истории живописи, стоит прочесть в его статье одно только: школа Караччей была, по его мнению, *школою упадка*¹³. Августин, Людовик и Аннибал Караччи восстановили живопись Италианскую в XVII столетии, после ее действительного упадка, и (шутка сказать!) образовали Гвидо Рени и Доменикино, не считая Франческо Альбани, Гверчино и других. Болонская школа, одна, могла приблизиться к величию Рафаэля. В Италии, после Преображения Рафаэлева, второю картиною считается Причащение Св. Иеронима Доменикино: обе, увековеченные мозаикою, поставлены в храме Св. Петра, соответственно друг другу, – и тем Папы выразили мысль художников всей Италии, – а, по мнению г. фон-Крузе эта картина вышла *из школы упадка*. Аннибал Караччи, учитель Доменикино, кажется,

¹²Чтобы полемика не затягивалась, вследствие недоразумений, возможных с обеих сторон, Редакция считает не лишним также сколько-нибудь содействовать к уяснению спорных вопросов. Здесь она не может не заметить, что комментаторы Вазари, Итальянцы, и притом ученые, находили возможным читать это место именно так: ковры как были кончены, – конченные – прибыли в Рим. *Vennero i ranni, ma non tornarono i cartoni* «прибыли ковры, а картоны не возвращались», как сказано в относящемся сюда примечании Римского издания, повторенном и в издании Сиенском делла Валле. Это чтение обыкновенное и принято всеми историками. – *Ред.*

¹³Очень вероятно, что автор предыдущей статьи, называя школу Караччей школою упадка, разумел не то, что в ней упало искусство, а что она возникла во время упадка живописи. Впрочем мнение, которое не ставит Болонскую школу на ряду с школами высшего процветания живописи, или Доминикино с Рафаэлем, едва ли может быть сочтено за необыкновенное и странное: напротив, оно принято историками такими, как Вааген, Куглер и др. – *Ред.*

годится в учителя творцу Последнего дня Помпеи. О что сказали бы в Италии!..

За копию с Афинской школы принялся Брюллов тогда, когда был уже в славе и в полном развитии сил своих: эта копия, или точнее, восстановленный фреск Рафаэлев, как называли ее в Риме, была преддверием к Последнему дню Помпеи. Об этом я говорил и на моих лекциях.

Повторю то же, что я сказал и в двух прежних ответах: я до сих пор решал вопрос исторический. Что касается до вопроса художественного, то еще в первой статье моей я предоставил решать его вполне великим и славным художникам, – и вот явился для этого решения, с своею статьею, г. фон-Крузе и сказал по латыне, что только художник может судить о живописи и ваянии. Не знаю живописных произведений моего оппонента, но знаю то, что не всякой живописец может судить о живописи, что Винкельман, Лессинг, Гердер, Гёте, Ланци, Милиция, Фиорилло, Чиконьяра, д'Аженкур, Катрмер де Кенси, Румор, Энрик Давид, Пассаван и многие другие, у которых я учился науке искусства, не были ни живописцами, ни ваятелями, а судили об живописи и ваянии и предложили для того правила.

Мнение, что Лухмановские картоны, может быть, служили моделями для тканых ковров, есть только мое предположение: если докажут мне, что есть холстинные копии такого же достоинства, или произведут подобные на сквозной холстине, я уступлю его.

Г. фон-Крузе 15 лет занимается живописью. Чтобы познакомиться других с плодами столь многолетних упражнений, зачем же не попробовал он, в течение трех недель, пока выставлены были картоны, снять на сквозной парусине лица двух мальчиков при языческом жертвоприношении, или ослепленного волхва, или кормчего Зеведея, или пару голубков? – Мы полюбовались бы на его копии, а такое доказательство привело бы несколько к решению вопроса технического.

Во всяком случае, мне кажется, справедливо бы было не нападать на других, не отвлекать их полемикою от дельного занятия вопросом, не употреблять ничьего имени, не пользоваться данными своего же противника, чтобы нападать на него, а предлагать свои данные и выражать о любопытном вопросе собственное свое мнение, прямо относясь к читателям, мнение никому не оскорби-

тельное. Я не задевал никого, а излагал только свои наблюдения в двух первых статьях моих. Оставляя полемику, я буду продолжать решение вопроса.

P.S. В статье моей, помещенной в прошлом номере, в столбце первом, 61 строка сверху вместо: *почти вниманием*, следует читать *почтили*.

Комментарии

Впервые: *Московские Ведомости*. 1851. № 51. С. 457–458.
Подпись: С. Шевырѐв.

фон-Крузе Николай Фёдорович (1823–1901) – русский цензор, общественный деятель, публицист.

...как сказано в относящемся сюда примечании Римского издания, повторенном и в издании Сиенском дела Валле – имеются в виду издания: G. Vasari. *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze 1568, ed. a cura di G.G. Bottari, I–III, Roma 1759–1760 (Дж. Вазари. Жизни выдающихся скульпторов и архитекторов, Флоренция, 1568 г., изд. под редакцией Г.Г. Боттари, I–III, Рим, 1759–1760 гг.) и G. Vasari. *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze 1568, ed. a cura di G. Della Valle, I–XI, Siena 1791–1794 (Дж. Вазари. Жизнь самых выдающихся художников, скульпторов и архитекторов, Флоренция, 1568 г., изд. под редакцией Г. Делла Валле, I–XI, Сиена, 1791–1794 гг.). Автор примечаний Римского издания – Джованни Гаэтано *Боттари* (*Bottari*; 1689–1775), Сиенского – Уильям Делла Валле (*Della Valle*; 1746–1805).

...принято историками такими, как *Вааген*, *Куглер* – *Вааген* Густав Фридрих (*Waagen*; 1797–1868) – немецкий художественный критик, первый директор Берлинской королевской картинной галереи; *Куглер* Франц Теодор (*Kugler*; 1808–1858) – немецкий историк, историк искусства, поэт, драматург.

...и (шутка сказать!) образовали *Гвидо Рени* и *Доменикино*, не считая *Франческо Альбани*, *Гверчино* – *Гвидо Рени* (*Reni*; 1575–1642), *Доменикино* (*Domenichino*; 1581–1641), *Франческо Альбани* (*Albani* или *Albano*; 1578–1660), *Гверчино* (*Guercino* – косоглазый), наст. Джованни Франческо Барбьери (*Barbieri*; 1591–1666) – итальянские живописцы болонской школы.

...за копию с Афинской школы принялся Брюллов тогда, когда был уже в славе и в полном развитии сил – закончив в 1921 г. Академию художеств с высшей наградой – большой золотой медалью, К.П. Брюллов начал работу над картиной «Афинская школа», которая продолжалась в 1823–1828 гг. во время пенсионерской поездки в Италию.

...была преддверием к Последнему дню Помпеи – замысел картины с историческим сюжетом «Последний день Помпеи» (1830–1833) возник в 1828 г. после извержения Везувия.

Лессинг Готхольд Эфраим (Lessing; 1729–1781) – немецкий поэт, драматург, теоретик искусства, литературный критик.

Гердер Иоганн Готфрид (Herder; 1744–1803) – немецкий мыслитель и богослов, историк культуры.

Милиция Франческо (Milizia; 1725–1798) – итальянский теоретик искусства неоклассицизма.

Фиорилло Иоганн-Доминик (Fiorenzo; 1748–1821) – немецкий историк искусства, профессор философии Гёттингенского университета.

граф *Сикогнара* (*Чиконьяра*) Леопольдо (Cicognara; 1789–1834) – итальянский историк и библиофил, посланник Цизальпинской республики в Турине, государственный советник Итальянского королевства, директор венецианской Академии художеств.

д'Аженкур Жан Батист Луи Жорж Серу (d'Agincourt; 1730–1814) – французский знаток истории искусств и исследователь древностей.

Румор Карл фон (Rumohr; 1785–1848) – историк искусства, автор трех томов *Italienische Forschungen* (1826–1831), работы, сделавшей поворот в изучении истории искусства.

Эмерик Давид – Эмерик-Давид Туссен-Бернар (Emeric-David; 1755–1839) – французский политик, искусствовед.

Рафаэлевские картоны ковров Ватиканских

Статья 3-я

Вопрос о Рафаэлевских картонах возбудил самое живое участие во всем Московском обществе. В гостиных и в публичных собраниях переводили и толковали слова Вазари. Вопрос имеет две стороны: историческую и технически-художественную. Глав-

ною задачею себе я задал вопрос исторический. Перейду и ко второму, но прежде считаю необходимым сделать несколько дополнений, которые вызваны и моими собственными наблюдениями, и замечаниями, какие были сделаны. Всякое возражение, служащее к уяснению вопроса, для меня приятно, особливо когда предлагается спокойно.

Разберу опять текст Вазари, а для этого выпишу его, подчеркну слова, на которых должно остановить внимание, и отмечу знаком вопроса спорное место. *Perche Raffaello fece in propria forma e grandezza tutti di sua mano i cartoni coloriti, i quali furono mandati in Fiandra a tessersi, e finiti i panni, (?) vennero a Roma.* Слово в слово: для чего Рафаэль сделал (произвел, но уж никак не *нарисовал*) *в настоящую форму* и величину *все своею рукою картоны раскрашенные*, которые были посланы во Фландрию для тканья, и по окончании ковров (по другим: оконченные ковры), приехали в Рим. Весьма дельно замечание Редакции, что некоторые Италиянские издатели Вазари (надобно было бы для точности указать и на годы изданий)¹⁴ понимали означенное место так: *оконченные ковры*. Я уже сказал, что и в новое время так же понимали это место Катрмер и Пистолези, описатель Ватикана. Но для того, чтобы так понять, надобно предположить, что Вазари сделал ошибку против Италиянского синтаксиса.оборот: *finiti i panni*, соответствует нашему дательному самостоятельному или как бы по-латыне сказать: *textis tapetibus*, а по-Французски: *une fois les tapis achevés*. Когда причастие ставится перед именем существительным или местоимением, тогда речь принимает характер предложения вводного самостоятельного. Пистолези, чтобы несколько оправдать Вазари, поставил запятую у *finiti*; другие вовсе не ставят запятой с тою же целью. И так можно толковать это место двоя-

¹⁴Примечание, на которое мы сослались, находится, как и сказано у нас, в одном из главных изданий, Римском: это примечание, как и все в этом издании, сделаны ученым Боттари. То же примечание повторено и в Сиенском издании дела Валле. Мы не считали нужным обозначать годы этих изданий, потому что в Риме, сколько нам известно, и вышло только одно это издание с примечаниями Боттари (Roma, 1757–60; 3 vol. in 4); а равно и Сиенское дела Валле (1791–98, 11 vol. in 8) не может быть смешано с другим, ибо в Сиене вышло только одно издание, да и другого издателя этого имени, сколько нам известно, тоже не было. – *Ред.*

ким способом: 1) без ошибки грамматической, как я толкую: *и по окончании ковров*, приехали в Рим (картоны, разумеется, вместе с коврами); 2) с ошибкою грамматическою: *и оконченные ковры* приехали в Рим; но, ни в каком случае, нельзя еще вывести смысла, что *картоны в Рим не возвратились*, а потому прибавка комментатора (*non tornarono i cartoni*), совершенно произвольная.

Но для чего же нужно было некоторым комментаторам прочесть текст с синтаксической ошибкою? Для чего необходимо прибавить в комментарии: *non tornarono i cartoni*, чего в смысле текста вовсе нет? Все это нужно было для того, чтобы оправдать картоны Гамптонкуртские, как единственные оригинальные, и вот почему за этим объяснением, в упомянутых Редакциею изданиях, следует тотчас указание на эти картоны. Любопытно бы было навести справку в первом Флорентинском издании Вазари 1550 года.

Но вот еще выражение, на котором до сих пор не останавливалось наше внимание: *fece in propria forma e grandezza* (сделал *в настоящую форму* и величину). *Grandezza*, величина, ясно указывает на то, что модели соответствовали размеру ковров. Но что значит *in propria forma* (*в настоящую форму*)?

Не ясно ли этим указана особенная форма картонов? Не значит ли это, что раскрашенные картоны совершенно подражали коврам, формою своею походили на них? Как же достигнуть было этого сходства? Не так ли, чтобы сделать модели на холстине, которая представляла бы уток самого ковра, а рисунок и колорит тканую работу? Но их нельзя было импровизовать кистию¹⁵ без бумажных картонов, на которых выведен был рисунок, и они не могли служить для самого производства тканья, потому что надобно было ткать по кускам, и вот для этих двух причин необходимо было в одно время изготовить другие бумажные картоны, которые пошли в разрез.

Для того чтобы понять слово: *картон*, прочтем то, что Катрмер де Кенси говорит о картонах: «Картоны для фресков то же, что глиняная или другая какая модель для скульптора. Не нужно, чтобы живописец для картона, служащего руководством к работе аль фреско, изготовлял модель раскрашенную. Сущест-

¹⁵ Слово: импровизировать кистию, подало повод к недоразумению. Но слово: кистию, показывать ясно, что я здесь разумел импровизацию не в отношении к рисунку, а в отношении к колориту. Об этом в художественном вопросе.

вуют фрагменты некоторых картонов Рафаэля для фресков Ватиканских, и состоят в простых контурах черных, оживленных прокладкою черт. Но живописец, который должен писать по ним и переносить на известь собственный рисунок, уже предварительно назначил, или в раскрашенном эскизе, или коль хочет, в собственном своем воображении, *всю совокупность эффекта и распределение оттенков красок*, какие нужны будут для его картины».

Это определение картона применяется совершенно к предполагаемому случаю. Заказаны тканые ковры: модель для них, раскрашенный картон, *cartone colorito*, как назвал его Вазари, должен соответствовать самому ковру и быть живо расписанною тканью, чтобы перед глазами ткача постоянно представлять «*всю совокупность эффекта и распределение оттенков красок*» в то время, как полосы бумажного картона, по рисунку обведенные точно иглою, будут находиться под руками разных ткачей. Спрашивается: каким образом главный ткач художник сохранил бы гармонию колорита в целом и подобрал бы для того цвета шелков, если бы не было всегда перед его глазами образцовой путеводной живописной ткани, которая определяла бы эту гармонию? Работая по полосам, растерялись бы мастера в цветах, и действие целого непременно бы исчезло. Любопытно бы было, во всяком случае, сличить холстины с картонами Гамптонкурта. Нет ли соответствия между швами, соединяющими полосы холстин, с разрезами полос картонных?

Дело, разумеется, происходило в одно и то же время. Рисунок картонов служил для холстин – и может быть тогда еще они были проколоты иглою. На картонах, как замечают, рисунок отличается необыкновенною точностью и резкостью. Но что необходимо в картоне, то было бы недостатком в картине, где резкая черта рисунка должна скрыться в живописи, как скрыта она в самой природе, отделяющей предметы не чертами, но цветом друг от друга. Только этим двояким способом можно было постоянно руководствовать ткачей в рисунке, одушевлять их и достигнуть того действия, которое так описано у Вазари. «Это дело, – говорит он, – было так чудесно исполнено, что изумляешься, смотря на него и думая, как было возможно выткать из нитей волосы, бороды, и дать ниткою нежность телу: дело, конечно, более чуда, нежели искусства человеческого, ибо на них представлены воды, животные,

строения, и так хорошо сделаны, что кажутся не вытканы, а будто в самом деле исполнены кистию».

Но для чего же Вазари не объясняет производства самой работы? Для того, что пишет своим современникам и предполагает дело совершенно известным, а о потомстве не может думать, что возникнут споры. Но почему же употребляет он слово: картон, а не холстина (*tela*)? Слово *tela* в Итальянском техническом языке живописи означает оконченную картину на загрунтованной холстине. Не мог он употребить слово *quadro* или *pittura*, потому что все это уже оконченные произведения живописи, а потому и употребляет слово *картон*, как общее, как модель для живописи, и прибавляет картон раскрашенный или живописный.

Далее: *fecerunt tutti di sua mano i cartoni coloriti*, – не может быть иначе переведено и растолковано, как сделал¹⁶, а не нарисовал картоны раскрашенные или живописные, *все своею рукою*.

Выразившись так (все своею рукою) в жизни Рафаэля, каким же бы образом стал противоречить самому себе Вазари в жизни учеников его, Франческо Пенни и Джиованни да Удине. О первом сказано: «много помогал Рафаэлю писать большую часть картонов для ковров аррасских в капеллу Папскую и консисторий, и особенно фризы (*le fregiature*)». Замечательно еще, что здесь говорится о фризах, которыми окружены были ковры. Картоны этих фризов исчезли, а находились они, как увидим, только при картонах Гамптонкуртских, чем доказывается, что здесь идет речь именно о сих последних.

В жизни Джиованни да Удине то же самое: «Писал Джиованни картоны для тех шпалер и ковров комнатных, которые были потом вытканы из шелка и золота во Фландрии, на которых есть мальчики, играющие вокруг различных фестонов, украшенных деяниями Папы Льва и различными животными, списанными с природы: которые ковры, вещь редчайшая, находятся еще и теперь во дворце». Вот другое противоречие слову: *fecerunt tutti di sua mano*. Слово *dipinse*: писал, в обоих случаях понимается в смысле и рисунка и колорита, ибо фризы с мальчиками и деяниями Папы Льва рисованы и писаны учениками. Не ясно ли, что здесь понимаются другие картоны, на которых работали ученики?

¹⁶ Два слова: нарисовал есть слово техническое: *disegno*.

И в самом деле, все знатоки живописи находят в картонах Гамптонкуртских, как в рисунке, так в колорите, участие руки самого мастера и учеников его: Франческо Пенни, Джиованни да Удине (особенное в животных) даже Джулио Романо, который, по мнению Катрмера де Кенси, исполнил *самую большую часть* картона: Исцеление увечного. Пассаван замечает: «Участие Джулио всего заметнее в чрезвычайно сером и тяжелом тоне тела того мальчика, что виден спиною¹⁷. Руки увечного *очень тяжелы в своих формах, и дурен их рисунок* (avis aux lecteurs, которые переводят текст: *нарисовал все своею рукою*, относя его к картонам Гамптонкуртским; стало быть Рафаэль нарисовал дурно). Картон, изображающий проповедь Павла, носит на себе весьма мало следов живописи Рафаэлевой, как в рисунке, так и в колорите. Катрмер де Кенси находит, что рука Рафаэля всего более участвовала в четырех картонах Гамптонкурта: Паси овцы моя, Смерть Анании, Св. Павел и Варнава в Листре, Проповедь Св. Павла в Афинах. В прочих же трех: Чудесная ловля рыбы, Исцеление увечного и Слепление волхва, черта рисунка *не так чиста и истинна*. Ясно отсюда, что Рафаэль *не рисовал всех этих картонов своею рукою*. Ясно также, что картоны раскрашенные, которые *все произвел он своею рукою*, должны быть какие-нибудь другие, (не смею сказать, эти ли самые), а только не Гамптонкуртские.

Порядок всех работ я так разумею. После эскизов для композиции, которых остатки существуют в известных собраниях, картоны бумажные, коих рисунок произведен учителем и учениками; потом холстинные живописные картоны, которых рисунок иглою переведен с бумажных, – и потом уже расписание красками картонов бумажных.

В одной из полемических моих статей были представлены различия между двумя холстинами и двумя картонами Гамптонкурта, (Смерть Анании и Слепление волхва), различия, ведущие к заключению, что первые не могли быть списаны со вторых. Это различие подало повод к справедливому замечанию: каким же образом Рафаэль мог допустить такие отмены в двойных картонах, отправленных в Аррас?

¹⁷ Все, видевшие холстинный картон, заметили, конечно, противное на живом теле этого мальчика. Стало быть, эта копия превзошла оригинал.

Сначала о смерти Анании. На холстине с левой стороны от зрителя, вверху с краю, видна пустая лестница и одно окно. На картоне Гамптонк. две фигуры, идущие по лестнице, и в одном окне третья фигура; то же и на Ватиканском ковре. Пустое место, лестница и окно не нравились художнику. Но на холстине сквозной дело уж было кончено, – прибавить и поправить нельзя. А между тем хотелось оживить фигурами лестницу и окно; на картоне же, сначала только что нарисованном, а раскрашенном после, исполнить это было легко и возможно. То же должно сказать и об ноше на плечах женщины, которая прибавлена на картоне Г., тогда как на холстине ее нет: положение самой женщины, сложившей руки перед Апостолами, на холстине выражает молитву о принятии даров, а на картоне труд несомой тяжести. Какой же бы копист сделал такую произвольную перемену? К чему она? – Перемена, замеченная на ковре Герцога Буккле, может иметь политическое современное отношение, потому что на нем на место Анании лежит поверженная Сапфира.

Теперь о картоне: Слепление волхва. На холстине, слева от зрителя, есть пилястр: вверху на нем статуя, живо выходящая из ниши, а внизу под нею цоколь с двумя рельефными фигурами, все камеевидной живописью. На подножии того возвышения, где сидит Проконсул, надпись золотыми буквами¹⁸. На рисунке Г. картона, у меня находящемся, ни статуи с цоколем, ни надписи нет. Ни Пассаван, ни Катрѐмер де Кенси, об этих подробностях в описании картона не упоминают, что непременно бы они сделали, если бы надпись и статуя были тут. Пассаван упоминает же о надписи на ковре, позднее вшитой. Любопытно бы было поверить это личным наблюдением самого Гамптонкуртского картона. В описании Ватиканского ковра об статуе упоминает Бунсен, ибо она вместе с верхом уцелела, а внизу ни цоколя, ни надписи нет.

Откуда же бы взялось все это на холстине? Вот вопрос, который должен остановить внимание. Эти подробности так важны, что одни могут много содействовать окончательному решению исторического вопроса.

¹⁸ Sergius Paullus Asiae Proconsul Christianam fidem amplectitur Sauli praedicatione.

Часть эта не могла быть пришита к холстине, потому что она переходит через шов. Но для чего она тут и для чего находится только при одном картоне?

Вот как по-моему объясняется дело. Ковры окружены были с трех сторон ткаными фризами, которые, по большей части, представляли камееобразной живописью деяния Папы Льва X. Не нужно ли было дать понятие ткачам о тканом камеевидном фризе – и для того прибавлена одна только эта модель?

С удивительным рельефом выступает эта статуя. Две фигуры цоколя исполнены выражения.

Прочие фризы сделаны были на картонах бумажных. Вазари упоминает именно, что Франческо Пенни и Джиованни да Удине особенно занималась этим делом. В этом роде живописи, подражающей древнему мраморному рельефу, отличался еще ученик Рафаэля, Полидор да Караваджио. Он мог также быть помощником при этом деле.

Но, почему надпись есть на холстине, а нет ее на картоне Гамптонкурта? Ясно, что ткать ее было нельзя по разрезным полосам, потому что буквы не пришлись бы друг к другу, а надобно было вышить массивным золотом на ковре уже вытканном, чтобы золотые буквы выдавались рельефно и блистали над самою тканью. След. на бумажном картоне она не была необходима, но была нужна на живописно-эскизованной холстине, представлявшей целое.

Массивное золото надписи объясняет, почему именно этот ковер привлек корыстолюбие воинов Карла V, и отодрана была его половина в 1527 году.

Спрашивают: куда же девались холстины и картоны трех ковров, изображающих Мучение Св. Стефана, Обращение Апостола Павла и Ап. Павла в темнице во время землетрясения? Рисунки для них и картоны едва ли были изготовлены Рафаэлем. Их композиция уступает совершенно семи, о которых речь шла. Думаю, что они сделаны позднее, его учениками: вот почему они и не сохранились. Рисунки двух, у меня находящиеся в Описании Ватикана, меня убеждают в моем предположении и вместе в том, что с ковров тканых не только копии, но даже и порядочного рисунка снять никак нельзя.

*

Хотя все данные исторические говорят в пользу оригинальности холстинных картонов, но могут быть найдены новые против представленных – и они будут опровергнуты. След. дело не может быть решено только способом историческим: отсюда ясна необходимость вопроса художественного.

Что́ касается до сего последнего, я сказал уже, что решение его окончательное вполне предоставляю великим, славным и опытным художникам, а не всякому неизвестному живописцу.

Если бы перед вами висели какие-нибудь плохие, намазанные копии с Рафаэля, то, конечно, здесь решить вопрос художественный может всякой ученик благоустроенного художественного училища – и он решит его, убежав скорее от намазанной копии.

Но когда перед вами предстают произведения, которые, несмотря на следы веков и на пренебрежение, сохранили до сих пор такое высокое достоинство, что перед ними засиживается славный живописец, поседелый в искусстве и его науке, каким был Тончи, ими любят истинные знатоки, ими одушевляется ученик искусства, на них не наглядится молодой любитель, к ним стремятся толпы ненасытных зрителей, – то здесь, конечно, решение художественного вопроса не может быть предоставлено всякому пришлому, а только великим, славным и опытным художникам.

Во Флоренции, в каретном магазине, на стене, из-под черной сажи оттерт фреск Рафаэля, о котором Вазари не упоминает. Нашлись же люди и во Флоренции, которые приписали его почти неизвестному вовсе живописцу XV века, Нери ди Биччи. Но когда исследованы были исторические данные, тогда, сообразив их, на историческом основании, на основании найденной подписи Рафаэля, приступили к решению вопроса славнейшие художники времени и решили его в пользу Рафаэля.

Академия Флорентинская не взялась за это решение, потому что такие вопросы официально не решаются, а если и решаются, то решения остаются в архивах конференций академических, и никто не имеет права на них ссылаться. Здесь необходим суд присяжных художников, суд открытый, суд во всеуслышание.

Но та беда, что на подобный суд не решаются вдруг открыто выходить истинные художники. Строже и опаснее всего бывает

суд Ефрема, о кисти которого еще Дмитриев сказал: Архипа Сидором, Кузьму Лукой писала.

Кто жил в Риме, тот конечно помнит, как в Ватиканском бельведере Англичане меряют ноги Аполлона и находят, что одна короче другой.

Впрочем не только эти мнимые, но и опытные знатоки искусства и самые мастера увлекаются иногда духом неугомонной критики. Кто не знает, что протянутая рука Форнарины, стоящей на коленях в картине Преображения Рафаэлева, подавала повод к подобным осуждениям?

В вопросе художественном, я ограничусь только некоторыми наблюдениями, мною сделанными. По этому случаю, не могу не привести слов одного из добросовестных учителей науки искусства, Ланци, которые идут к моему делу. Отдавая отчет в себе самом и в тех суждениях, которые он произносит об живописцах, не будучи сам живописцем, Ланци говорит, что он охотно бы уступил перо свое профессорам живописи, если бы они, вечно занятые своим делом, не отказывались от пера. Надобно поневоле этим делом заниматься другому, но, разумеется, не без их помощи. «Следует помнить, – прибавляет Ланци в примечании, – что о живописце, ваятеле, литейщике может судить только художник¹⁹; но понимать это здравым смыслом, т.е. разумея некоторые последние тонкости искусства, до коих не достигает глаз дилетанта, как бы он ни был образован. Что же касается до того, прекрасно или дурно начертано лицо, колорит его натуральный или фальшивый, есть ли в нем гармония, выражение, какой стиль: Венецианский или Римский, – чтобы решать подобные вопросы, разве нужно, чтобы какой-нибудь живописец нам шептал все это на ухо?».

Прибавлю, что суд художника по большей части бывает пристрастен, ибо он может быть увлечен своей школой, своим взглядом на искусство. Вспомним, что М. Анжело и Тициан не признавали друг друга. До высшей степени беспристрастия достиг только величайший гений Рафаэля, который все прекрасное признавал и потому его совместил в себе.

¹⁹ Это слова Плиния младшего из его X письма: «De pictore, scultore, fusore (по другим ficture, лепщик) judicare nisi artifex non potest».

Вопрос художественный имеет две стороны: техническую и эстетическую.

Что́ касается до стороны технической, то здесь, конечно, прежде всего решают артисты; я позволю себе только предложить те вопросы, на которые желал бы услышать их ответы.

1) Возможна ли копия на незагрунтованной холстине? И если возможна, то вот еще вопрос.

2) Доказано вообще исторически, что холстины не могут быть копиями с ковров Ватиканских, сделанными после 1527 года. Но, может быть, сделаны оне до этого года учеником или учениками Рафаэля²⁰, все-таки с тою же целию, чтобы дать модели для тканья других ковров, т.е. чтобы служить картонами для тканой живописи. – В таком случае, вот какого решения еще я ожидаю от господ техников в искусстве: возможно ли снять такие прекрасные копии с тканых ковров, которых рисунок все уже не может быть столько жив и точен?

3) Если возможна копия по незагрунтованной холстине, то возможна ли она с картонов Гамптонкуртских? По описанию Пас-савана, частию основанному на собственных его наблюдениях и частию извлеченному из сочинения Англичанина Гана²¹, мы знаем, в каком нецветущем состоянии они находились с самого начала. Во-первых, они были разрезаны на узкие полосы; по контурам проколоты иглою, ибо служили узором для ткача и лежали à la lettre под его рукою. На фабриках долго оставались в пренебрежении. Хотя при Вильгельме III их натянули на полотно и даже поисправили; но это было сделано рукою весьма неискусною, а следы переверотов, с ними случившихся, все-таки на них еще ярко видны. Заметим эти изменения, которые будут любопытны для зрителей, видевших холстины. Красная риза Спасителя в чудесной рыбной ловле не сохранила ни малейшего следа краски и совер-

²⁰ Во всяком случае, смерть Анании, где мы видели произвольные отступления, не может быть копию с ковра Ватиканского, ни с Гамптон. картона.

²¹ W. Gunn, *Cartonensia, or an historical and critical account of the Tapestries in the Palace of the Vatican*. London. 1832. Сожалею очень, что нет этой книги в Москве. Если бы знал я, что возникнет этот вопрос, выписал бы ее из Лондона. Но всякой, кто им прежде занимался добросовестно, должен был непременно запастись этой необходимой книгой.

шенно побелела²². Слева на небе и в море большие места слиняли и покрылись грязною, зелено-желтою краской. По бокам и снизу картон несколько обрезан. – На картоне: Паси овцы моя, телесный цвет не имеет ни свежести, ни живописи, а тон резко серый: – совершенно противное тому на холстине. Некоторые части картона пострадали, а именно нижняя одежда Апостола Петра. – Картон: Исцеление увечного, очень пострадал, особенно платье женщины с младенцем на руке: темная подтушовка видна. – В картоне: Смерть Анании, который есть лучший из всех по исполнению и писан весь рукою самого учителя, фигура Апостола Иакова при составлении полос была испорчена. – Картон: Слепление волхва, всех более пострадал; многие краски или исчезли, или остались пятнами: весь тон потерян. – Картон: Павел и Варнава в Листре: при составлении частей на обеих сторонах, особенно на правой, много пострадал.

При всех повреждениях, какие потерпели эти картоны, допустят ли художники, чтобы с них именно возможно было сделать копии на сквозной холстине? Торнгиллевы копии были, так сказать, восстановлением этих картонов; но оне на картонах же и были сделаны.

4) Объясните, какой способ живописания употребил художник для верного снятия таких копий на незагрунтованной холстине?

Но если бы художники современные отвергли возможность таких копий, все еще вопрос не был бы решен положительно. Невозможное теперь возможно было прежде. В таком случае надобно указать на экземпляр подобных копий где-нибудь в Европе. Но и тут еще не будет полного решения. Может быть, это экземпляр единственный. В таком случае, история искусства все-таки должна указать на подобные опыты копирования на сквозной холстине.

Что касается до вопроса о красках, растительные или минеральные употреблены были, и на чем разведены оне, решение принадлежит отчасти художникам, но еще более химикам.

Таковы требования технической стороны вопроса. Перейдем к художественной.

²² На холстине она ярка. Рыбы на лодке и журавли на берегу превосходны на картонах бумажных. Я уже сказал, что здесь рисовал их и раскрашивал Джiovанни да Удине, о чем упоминает и Вазари. Рыбы на холстине плохи, а журавли очень хороши. Голову одного из них и зрачок глаза я до сих пор вижу ясно.

Картонны были выставлены в течение трех недель. Что ж? И этого слишком мало для произведения всех наблюдений художественных.

Если для изучения всякого известного и сохраненного произведения нужно время, то еще потребнее оно здесь, когда перед вами картины, столь много пострадавшие от времени. Ландшафты выцвели и стерлись: перспективы воздушной нет. Мокрота провела свои черты, мешающие разобрать черту мастера. Краска нередко слиняла. – Кто не досадовал на эту длинную белую полосу, пересекающую руки Апостолов, вытаскивающих невод, и грудь кормчего Зеведея? – Кто не сетовал на эти несносные складки, искажавшие черту профиля на лице Спасителя, то же на лице испугавшегося юноши, на лицах языческих жрецов и проч.?

Сначала об рисунке. На одной из лекций моих я упомянул о той дивной, неуловимой, волнообразно-прекрасной черте Рафаэля, которая знаменует его рисунок в абрисах. Но абрис, конечно, еще не весь рисунок.

Эту черту Рафаэля изучать можно только в рисунках его собственной руки и разве еще на тех гравюрах Марка-Антонио Раймонди, в которых сам Рафаэль помогал проводить черту своему приятелю граверу²³. Но в картинах Рафаэля эта черта уже исчезает для глаза неопытного, а разве может быть уловима только великим художником, таким, который способен проникать в сокровенные тайны искусства.

Чтобы уяснить сказанное, прочтем то, что говорит о *черте*, о *линии* (tratto) в живописи, славный практический теоретик Милиция. «Черта (tratto) есть линия, очерчивающая какую-нибудь фигуру. Провести *черту* значит линиями обозначить на фоне фигуру. Поставьте вазу на столе, насупротив стены; начертите на бумаге ту линию, которая занимает часть стены, скрытой вазою: если сделаете верно, то получите черту вазы со всевозможною точностию.

Но не чертами, а красками предметы в природе отделяются друг от друга. Вот почему живописец, подражатель природе, проводит черты только для того, чтобы отчетливо выразуметь формы

²³ В превосходной коллекции эстампов Е.И. Маковского есть одна превосходная гравюра, могущая дать понятие об этой черте Рафаэля.

предметов, но он не оставляет их, когда примется за живопись: здесь уже краскою он отделяет предметы, им изображаемые.

Хотя в природе отсутствуют черты, но в искусстве однако приходится прокладывать чертами контур: но эти черты как бы удары живые и мысленные: ясно отсюда, что предметы в живописи не должны быть оканчиваемы чертами».

Ясно отсюда, что эта черта абриса становится уже мысленною в живописном произведении и что открывать и уловлять ее могут только великие, славные и опытные художники, свыкшиеся с изящными произведениями, точно так как один только опытный анатом отгадывает под живую кожу мускул, ее движущий.

Вот почему я и обращался к великим, славным и опытным художникам за решеньем такого вопроса: им только может быть открыто отсутствие или присутствие этой неуловимой черты. Они только могут решить: подлинники ли это, или прекрасные копии?

Я же сужу как любитель и, памятуя те образы, которые навсегда напечатлелись в уме моем при многолетнем созерцании произведений бессмертного живописца, говорю: прекрасно кем бы ни было писано; подлинник или копия, а все виден великий мастер. Если бы я был и живописцем, никому не известным, не осмелился бы сказать более. До сих пор не выходит у меня из памяти голова кормчего Зеведея – тип совершенно Рафаэлевский, головки малюток, стоящих у алтаря, идеальная голова женщины, что у колонны в ослеплении волхва, головы увечных, профиль старика, опершегося на костыль, голова исцеленного, голова язычника, ведущего барана, голова юноши, останавливающего руку закалателя жертвы, голова нагнувшегося старика, головы философов, лики Апостолов Петра, Иоанна, исцеляющих увечного, лик постоянно себе верный Апостола Павла и лик Спасителя. Здесь совершенства живых очертаний отрицать нельзя – и потребна рука великого да и великого мастера, чтобы произвести такие копии на сквозной холстине.

Порицали руку Спасителя, простертую к Апостолу Петру, en raccourci. Но для всякой картины есть своя точка зрения; порицавшие становились перед самою рукою. Точка зрения для этой картины левая сторона, ибо место этому ковру, как замечает Бунсен, назначалось по левую сторону папского престола. Когда

смотрите на эту руку с левой стороны, тогда она приходит в настоящее положение.

Порицали голову нагого мальчика, как несоразмерную туловищу. Но забывали то, что эта фигура стоит на первом плане и что на нее надобно смотреть в известном отдалении; что фигура может быть в 7 и в 8 ½ голов; что этот мальчик совсем не Ангел, не идеал красоты, а более развитый телом, чем головою²⁴, здоровенный мальчик, и шалун, как видно, ибо отвлекает дедушку от созерцания чуда. На втором плане другой мальчик, вбегающий в храм с радостью и несущий пару голубков, гораздо идеальнее, невиннее, милее и пропорциональнее во всех частях своего тела.

А кто из знатоков не восхищался сокращением ноги увечного, ногами исцеленного страдальца, носящими на себе еще следы болезни, ногами женщины, идущими к вам, откуда бы вы ни зашли к ним? Вообще все руки и ноги рисованы превосходно, а это труднейшая часть в рисунке.

Воздушная перспектива – великая задача на таком материале. Самое время изгладило следы ее в ландшафтах, которые все выцвели и стерлись. Только на картоне: Паси овцы моя, видна еще часть моря, где живо изображена лодка и сложенная на ней рыбацкая сеть. Линейная перспектива везде соблюдена строго.

Картон: Исцеление увечного, представляет чудесную игру перспективы линейной и архитектурной. Эффект светлотени в рельефе колонн удивителен на таком материале. Стойте прямо: передние колонны выдвигаются и задние уходят в глубь; отходите вправо – колонны все двинулись в левую сторону; отошли влево – и оне на правой стороне. То же можно заметить и в отношении к лицам, которые к вам поворачиваются. Это игра самой жизни в искусстве – удивительная.

Перехожу к колориту. Здесь место объяснить, как я понимал слово: импровизация. Оно касалось только кисти, а, конечно, не того орудия, которым обводим был рисунок. Сквозная холстина не загрунтованное полотно, где можно протирать масляную краску до прозрачности, сколько угодно. Еще в одеждах, где краска густо наложена, положим, проводить ее можно несколько раз; но в кар-

²⁴ Замечательно, что у Рафаэля голова Младенца Спасителя и головы Ангелов Мадонн всегда особенно развиты.

нациях, которые всего труднее, ибо в них тело, жизнь, невозможно иначе работать как сразу. И живопись *al fresco* есть также своего рода импровизация, в отношении к колориту; здесь еще более, ибо всякой прием кисти остается несмываемым напечатлением.

Удивляешься живости этого колорита в карнациях лиц, тела и ног, особливо если примешь в расчет сквозной материал и все трудности. Припомним обоих увечных: живут перед нами. Лица на картоне: Исцеление увечного, стоящие в правой колоннаде от зрителя, напоминали мне жаркие, загорелые тоны фресков Рафаэля, которые показываются в Риме, в вилле Мильс, на развалинах дворца Цезарей. Этим тонам подражали много Немецкие живописцы, изучавшие в новое время Рафаэля.

Рафаэлевская драпировка, т.е. его и учеников его, отличается тем, что всегда под одеждою заметно у него живое тело, а не деревянный маннекен. Эти признаки замечаете и здесь. Припомним рукав на руке Апостола Петра, подающего исцеление. Как художник воспользовался самою холстиною, чтобы драпировать бедную женщину с младенцем, и также обоих увечных! Драпировка одежд на Апостолах везде особенно величава, а на проповедующем Апостоле Павле есть верх совершенства.

Здесь не место говорить о композиции и группировке. Вспомним, что в оригиналах этих произведений Рафаэль достиг высшей меты своей, и что мир после них не видал уже ничего равно прекрасного, как говорит Ланци. Достоинства эти остаются и за копиями, особливо если оне, несмотря на искажение, так верно еще до сих пор передают главную идею композиции.

Выражение в живописи венчает все. В выражении достигает она той степени языка, что говорит всякому и открывает душу лица изображаемого. В рисунке, в светлотени, в перспективе, в колорите, в композиции и группировке, не всякой может быть судьбою: нужны для того и специальные познания в живописи, и многолетнее изучение лучших произведений на месте их. Но в выражении все судьи – и чем проще сердце, вопрошающее картину, тем суд его вернее.

Только на высшей степени своего развития Рафаэль достиг полноты выражения. Чем Доменикино приблизился к Рафаэлю? Беллори, его биограф, отвечает: тем, что он выражал душу и ум; после Рафаэля, в свое время он не имел себе равного.

На этой степени искусство становится в высшей степени народным, ибо понятно людям всякого образования, людям всех сословий, отношений и возрастов. Не могу не привести кстати анекдота, рассказанного в жизни Доменикино.

В церкви Св. Григория Двоеслова, в Риме, состязались Доменикино и Гвидо и написали два фреска друг против друга: первый – биение Св. Апостола Андрея, а второй – ведение его на распятие. Между художниками были споры о том, чья картина лучше? – Аннибал Караччи, после многих прений, сказал, что он научился судить об этих произведениях у одной старушки: она, смотря на биение Св. Андрея, указывала на все лица и говорила девочке, которую вела за руку: «Смотри на этого палача, с какой злобой поднимает он прутья! Смотри: вот другой, в ярости грозит Святому пальцем, а этот с такою силою связывает ему ноги! А смотри на самого Святого: с какою верою смотрит он на небо!». Так говоря, вздохнула старушка; но, оборотясь на другую сторону, взглянула на картину Гвидо, и ушла, не сказав ни слова.

Замечательно, что семь картонов, выставленные здесь в Москве, произвели точно то же действие на жителей, какое производили, по свидетельству Ланци, ковры Ватиканские, когда вывешивались на колоннаде храма Св. Петра. С одной стороны, священные предметы действовали на сердца верующих славной древним своим благочестием столицы; с другой, сила выражения лиц, первое условие того, чтобы живопись была доступна всем, привлекала все сословия. Мазаньем не привлечешь такого множества, какие бы статьи ни писал об нем. Не могу не припомнить двух случаев. Памятно мне слово простолюдина, стоявшего против картины: Исцеление увечного: «Чем больше смотришь, тем больше нравится». Какая простая и глубокая истина! Таково действие высокой живописи, как и всякого искусства в его великих произведениях. Один из первых признаков истинно прекрасного есть тот, что нельзя им вполне насытиться.

Припомню другой случай, рассказанный мне очевидцем. Какие-то двое щеголей в пальто смотрели на картину и спрашивали громко: «Что это представляет?». – Покосился на них простолудин и сказал: «Кто знает грамоте, тот знает, что это представляет». И тотчас рассказал сюжет из Деяний Апостольских. – Если первый случай указывает на высшее действие живописи, то вто-

рой на ее высшее назначение: быть истолковательницей высших истин и событий Христианской Веры, или Истории своего народа. Вот почему Рафаэль здесь выше, нежели в своих Мадоннах, куда вносил он слишком личное понимание совершенства божественного в образе земном. Здесь достигло искусство высшей степени; но увы! это произведено для ковров Папских, произведено на картонах, на холстинах, на материале таком ничтожном. Видно, что для великого человека нет ничего слишком малого: слова, которые помню я в Саардаме, на той хижине, где для будущего Русского флота работал Петр Великий.

Заклучая об выражении, обращаюсь теперь ко всем, пристально наблюдавшим произведения. Не живут ли в их памяти все те лица, которые их поразили? Исцеленный страдалец, ослепленный волхв, ликтор, будущий христианин, оба увечные, и добродушный гастроном, с самодовольством слушающий проповедь Апостола Павла. Не выразилась ли для души Христианской в лице Апостола Петра твердая вера, в Иоанне любовь, в Андрее простодушная преданность, готовая идти на первый зов, в лике Св. Павла премудрость глагола Божия, действующего как меч обоюду острый, и в лице воскресшего Спасителя Божественная кротость совершенной жертвы? Припоминайте все эти образы: вот зрелый плод великой живописи; вот след высшей степени ее развития, какой только она достигает выражением.

Но после всего этого, осмелюсь ли я произнести великое имя? Нет, не осмелюсь. Как историк, я в этом убедился, но не верю в одни исторические данные; как любитель искусства, изучавший его долго в самой Италии, я могу только сказать: превосходно и даже в этом, много искаженном виде! Что ж это было прежде! Вот почему я не назвал картонов Рафаэлевыми, а назвал их Рафаэлевскими²⁵, т.е. могущими быть его кисти или учеников его, но, конечно, еще при жизни самого учителя, тогда как он для них всех был душою и когда кисть их одушевлялась его всеобъемлющими гением.

²⁵ Этот эпитет подал повод к недоразумению; но всякий, кто знает Русский язык, поймет, что имена притяжательные на *ев* означают принадлежность одному лицу, а на евский относительность к его свойствам. (См. Грамматику Востокова.)

Комментарии

Впервые: *Московские Ведомости*. 1851. № 54. С. 474–477.
Подпись: С. Шевырѐв.

Вальтер-Франсис, герцог Буклей (1806–1884), или Уолтер Френсис Монтегю Дуглас Скотт, 5-й герцог Баклю, 7-й герцог Куинсберри (Buccleuch; 1819–1884).

...Мы не считали нужным обозначать годы этих изданий, потому что в Риме, сколько нам известно, и вышло только одно это издание с примечаниями Боттари (*Roma, 1757–60; 3 vol. in 4*); а равно и Сиенское дела Валле (*1791–98, 11 vol. in 8*) не может быть смешано с другим, ибо в Сиене вышло только одно издание, да и другого издателя этого имени, сколько нам известно, тоже не было. Ред. – год сиенского издания указан неверно, см. комментарий к статье «Ответ Г-ну фон-Крузе» (*Московские Ведомости*. 1851. № 51. С. 446).

Полидор да Караваджио или Полидоро Калдара (1499–1543) – художник, наиболее известный росписью фасадов дворцов.

Нери ди Бичи (di Bicci; 1418–1492) – итальянский художник флорентийской школы.

Академия Флорентинская – Академия изящных искусств во Флоренции (*Accademia di belle arti di Firenze*) – первая академия живописи в Европе, основанная в 1561 г. художниками-маньеристами Джорджо Вазари, Аньоло Бронзино, Бартоломео Амманати.

...суд Ефрема, о кисти которого еще Дмитриев сказал: *Архипа Сидором, Кузьму Лукой писала* – имеются в виду слова: «Глядите: вот Ефрем, домовый наш маляр! / Он в списываньи лиц имел чудесный дар, / И кисть его всегда над смертными играла: / Архипа – Сидором, Кузьму – Лукой писала», – из басни «Надпись к портрету» (1791) И.И. Дмитриева.

...в Ватиканском бельведере англичане меряют ноги Аполлона – усомниться в пропорциональности фигуры Аполлона Бельведерского (*Apollo Belvedere*) искусствоведов заставляла поза древнегреческого бога, тяжесть тела которого перенесена на одну ногу.

...слова Плиния младшего из его X письма – слова из письма древнеримского политического деятеля I в. Плиния Младшего (полное имя – Гай Плиний Цецилий Секунд) Аттию Клементу (книга I, письмо 10).

Вильгельм III – принц Оранский, или Виллем ван Оранье-Нассау (van Oranje; 1650–1702) – правитель Нидерландов, с 1689 г. король Англии и Шотландии.

Торнгиллевы копии – сэр Джеймс Торнхилл написал семь больших копий гобеленов Рафаэля «Деяния Апостолов».

Раймонди Маркантонио (Raimondi; 1470/82–1527/34) – итальянский гравёр, сделавший более 300 гравюр с произведений художников эпохи Возрождения, в частности Рафаэля.

карнация (от лат. caro – плоть) – техника многослойного нанесения краски для натуралистичного изображения кожи человека.

...в вилле Мильс, на развалинах дворца Цезарей – вилла Миллс, или вилла Маттей аль Палатино, находилась на Палатинском холме в Риме, на территории бывшего дворца Цезарей, откуда открывался вид на древнеримские археологические руины.

...Беллори, его биограф – Джан Пьетро или Джованни Беллори (Bellori; 1613–1696) – итальянский живописец, антиквар, историограф, теоретик искусства, биограф итальянских художников XVII в. Автор книги «Жизни современных живописцев, скульпторов и архитекторов» (1672).

...для великого человека нет ничего слишком малого: слова, которые помню я в Саардаме, на той хижине, где для будущего Русского флота работал Петр Великий – Пётр I прибыл в голландский городок Саардам под именем урядника Преображенского полка Петра Михайлова с целью обучиться кораблестроению и поселился в маленьком домике у кузнеца. Посетив его жилище в начале XIX в., вторая супруга Наполеона I императрица Франции Мария-Луиза рассмеялась, увидев убожество хижины, а Александр I в 1814 г. приказал прибить на стену дома белую мраморную памятную доску. Рядом висит табличка: Nichts is den grooten man te Klein. («Ничто не мало для великого человека»).

*Подготовка текста М.А. Бирюковой,
вступительная заметка и комментарии К.А. Жульковой*