

Глава VI

Литография Добровольского

1816

«Опасный сосед» В. Л. Пушкина, налитографированный Шиллингом в Мюнхене, вероятнее всего в 1816 г. и уже в сентябре 1816 г. привезенный Шиллингом в качестве «новинки» в Петербург, является первой литографированной книгой на русском языке. Однако, поскольку эта первая русская литографированная книга издана за границей, первенцем отечественной литографской печати ее, конечно, считать нельзя.

Таким первенцем, т. е. самым ранним опытом применения литографии в книжном деле на отечественной почве — первой русской литографированной книгой — следует считать издание, начавшее выходить в Астрахани в октябре 1816 г. — «Азиатский Музыкальный Журнал», два номера которого, вышедшие в 1816 г., помечены цензурным разрешением от 25 октября 1816 г. Журнал издавал местный учитель музыки — Иван Добровольский.

«Азиатский Музыкальный Журнал», по странной случайности остался вне поля зрения лиц, писавших по истории литографии в России, хотя библиографам он известен, отмечен ими и зарегистрирован¹. И тем не менее ни в одном очерке истории литографии в России нет ни малейшего упоминания об этом журнале, так же как и об его издателе — Иване Добровольском, личности, несомненно, замечательной и представляющей для нас двойной интерес: и в качестве одного из первых русских литографов, и в качестве пионера в деле собирания и издания памятников музыкально-поэтического творчества народов СССР. «Азиатский Музыкальный Журнал» Добровольского является, насколько нам известно, первым опытом записи и переложения («на фортепиано») национальных мелодий, осуществленным — это следует отметить особо — во времена полного отсутствия интереса к национальному музыкальному фольклору. И запись и переложение сделаны самим издателем.

Несмотря на двойную заслугу — приоритет в области использования литографии в книжно-издательском деле и, видимо, такой же приоритет в области собирания и издания памятников национального фольклора, — тщетно искать в любом словаре даже упоминания имени Добровольского, учителя музыки Астраханской гимназии и капельмейстера архиерейского хора, русского перволитографа и пионера в деле изучения музыкальной культуры народов СССР.

«Азиатский Музыкальный Журнал» Добровольского печатался полностью литографским способом и состоит наполовину из нот, наполовину из текста — подлинного текста песен, переданного русскими буквами, и русского перевода. И ноты, и текст, и украшенный декоративной рамкой титул — все сплошь рисовано от руки на камне (повидимому пером). Все издание в целом выглядит чрезвычайно кустарно, доподлинным «инкунабулом» литографской печати, не имеющим, в своей кустарщине, ничего общего с щегольским видом технически совершенных петербургских литографских инкунабулов того же 1816 г.

Титульный лист «Азиатского Музыкального Журнала», благодаря наличию на нем рисунка, представляет особый интерес. Он имеет следующий вид: слова «Азиатский Музыкальный Журнал, издаваемый Иваном Добровольским. Астрахань № 1» — заключены в рамку, обвитую гирляндами. Верх рамки имеет вид балдахина, из-под которого вниз, полукругом, спускается нечто вроде мантии. Рамка, как и все издание, выполнена грубо и кустарно (в чем легко убедиться, взглянув на прилагаемое воспроизведение). Композиция рамки вряд ли оригинальна и вероятнее всего откуда-нибудь Добровольским заимствована. Все же, как ни неуклюжа эта рамка, именно она является самой ранней по времени русской книжной литографией.

«Азиатский Музыкальный Журнал» издавался три года, с 1816 по 1818 г. За это время вышло восемь книжек: в 1816 г. — № 1 и 2 (цензурное разрешение 25 октября 1816 г.), в 1817 г. — № 3 и 4 (цензурное разрешение 8 мая 1817 г.), в 1818 г. — № 5, 6, 7, и 8 (цензурное разрешение 13 января 1818 г.).

Относительно возникновения журнала удалось установить немного. В № 60 газеты «Казанские Известия» (от 26 июля 1816 г.) появилось следующее объявление (повторенное, в дальнейшем, в № 63 и 68).

«Астраханской гимназии учитель музыки Иван Добровольский с позволения императорского Казанского Университета цензурного комитета будет издавать в сем году в Астрахани Музыкальный Журнал, под названием: Азиатский, в коем будут помещаться разные армянские, персидские, индейские, горские, киргизские, чеченские, грузинские, татарские, калмыцкие, хивинские, бухарские, черкесские, кабардинские, казачские, нагайские, лезгинские и трухменские песни и пляски, которые будут положены как для фортепиано, так и для полной музыки; в каждом месяце будет выходить по одной тетрадке. Цена за 12 тетрадок или за целый год в Астрахани 15 руб., а с пересылкой в другие города 20 рублей...»

Эта широкая программа полностью выполнена не была. В журнале были помещены «песни и пляски» не всех перечисленных народов. Да и книжек выходило, на деле, не двенадцать в год, а, как указано выше, две-четыре ежегодно. Как бы то ни было, в 1816 г., в год дачи объявления, два первых номера журнала вышли в свет. На обороте титульного листа № 1 и № 2 значилось: «тетрадку сию по препоручению цензурного комитета Казанского Университета читал директор Астраханских училищ Храповицкий».

В № 1 помещены: «Песни Калмыцкие протяжные» — «Маштык боодо или малая лошадь» (с пояснением — «сочиненная во время кампании 1812 года после первого сражения с французами калмыцкого войска под начальством владельца их Князя Тюменя»), «Мазан Богатырь» («о древних богатырях калмыцких»), «Далма Богатырь» («также из древних преданий»), «Батыр Тара», и «Песни плясовые»: «Хавчихсын хондо галон» и «Хаб Хара Моринду», начинающаяся (в переводе) словами: «Каряя лошадь без узды, бедная красная девица без жениха...» На этом содержание первого номера журнал заканчивается. В № 2

помещено 8 песен, из них шесть калмыцких и две армянских. Титульный лист — тот же, что и в № 1, с той только разницей, что цифра «2» проставлена от руки чернилами.

В последующих номерах 3—8² за 1817—1818 гг. были помещены: «песни казанских и астраханских татар», песни «персидская», «хивинская», «киргисская», «трухменская» и др. В виде некоторого отступления от программы издания в № 3 за 1817 г. дан был и нефольклорный материал: «Польской, игранной при публичном испытании Астраханских гимназических учеников 22 июля 1817 года. Составленный из сочине[ний]: Крейцера и Роде, а второе трио соч[инения]: Добровольского».

«Азиатский Музыкальный Журнал» сохранился, повидимому, лишь в нескольких экземплярах, являясь, таким образом, безусловной библиографической редкостью. Этой редкостью, вероятно, и объясняется его малоизвестность. Так, в течение всего XIX века об «Азиатском Музыкальном Журнале» вспомнили, кажется, только однажды, с тем чтобы вновь надолго забыть. Неизвестный автор поместил в астраханской газете «Восток» за 1867 год (№ 52) краткую заметку о нем, в которой, не сообщая ничего нового, дал между прочим следующую характеристику внешнего вида журнала: «бумага синеватая, по тогдашнему времени очень хорошая. Отгиски нот и слов слеповаты. Формат — тогдашних нотных тетрадок — в продолговатую четверку». Заметка оканчивалась словами: «трехлетнее существование «Азиатского Музыкального Журнала» может служить доказательством того, что он в свое время удовлетворял вкусам и потребностям тогдашней русской музыкальной публики, а внешний вид оставшихся восьми номеров (избитость их листов... следы пальцев на нижнем крае страниц) указывает на то, что наши дедушки и бабушки частенько-таки играли на фортепиано или на «полной» музыке те пьесы, которые входили в состав нашего астраханского музыкального издания».

Каким же образом в 1816 году, в далекой и мало культурной тогда Астрахани, в один год со столицей — Петербургом, возникла «кампечатня» и заработал литографский станок?

Ответ можно дать только в самых общих чертах, и то только потому, что инициатива Добровольского была отмечена в свое время, по счастливой случайности, за пределами Астрахани — в столичной прессе. «Русский Инвалид», издававшийся в Петербурге, поместил в конце 1816 или в начале 1817 г. несколько сообщений об издании «Азиатского Музыкального Журнала». Первого известия мы, к сожалению, не нашли; может быть, оно было помещено в каком-нибудь не сохранившемся прибавлении или на отдельной вкладке. Но в № 73 от 31 марта 1817 г. «Русский Инвалид» вновь напечатал заметку о журнале, следующего содержания:

«Мы упоминали уже в листах наших об Азиатском Музыкальном Журнале, издаваемом в Астрахани тамошним учителем музыки г. Добровольским. Почтенный издатель, не нашедший повидимому в Астрахани решика на меди, вздумал воспользоваться новоизобретенным способом печатания с камня. Следуя одним только описаниям — может быть весьма недостаточным — начал он печатать ноты помянутым способом и хотя первые листы его Журнала и показывают те препятствия, кои надлежало ему преодолеть, но с тех пор работа его идет весьма успешно и достигает ежедневно большого совершенства».

Вопрос, таким образом, проясняется. Оказывается, Добровольский, руководствуясь печатными описаниями³, сам сконструировал литографский станок, сам, самоучкой стал на нем печатать и печатал, как

мы знаем, по меньшей мере три года, используя при этом, вероятно, камень местного происхождения, так как трудно допустить, чтобы в полном смысле слова «кустарная» литография Добровольского пользовалась импортными литографскими камнями.

«Азиатский Музыкальный Журнал» — единственный известный нам и, вероятно, единственно значительный опус, вышедший из-под станка Добровольского. Вряд ли, однако, можно сомневаться, что были и иные работы, не рассчитанные на широкое распространение, типа хотя бы так наз. «летучих изданий», какие-либо объявления, программы (Добровольский был, между прочим, близок к местному театру) и т. п. Было бы исключительно интересно когда-нибудь их обнаружить.

Нам остается сказать несколько слов о самом Добровольском. Биографические сведения о нем чрезвычайно скудны. Биографии его, повидимому, не существует. Даты рождения и смерти — неизвестны. Самая ранняя дата — 1812 год. В этом году Добровольский значится уже преподавателем только что (в 1812 г.) открытого «музыкального класса» астраханской гимназии. Из этого прежде всего вытекает, что Добровольский родился, во всяком случае, не позже начала 90-х годов XVIII столетия. С 1812 г. по 1818 г. мы нашли о Добровольском только ряд мелких упоминаний в казанской периодике. Известий позже 1818 г. (в этом году окончилось издание «Азиатского Музыкального Журнала») мы не нашли.

Скудный биографический материал, найденный нами, рисует Добровольского бескорыстным общественником. В газете «Казанские Известия» (№ 3 за 1812 г.) читаем, что в открывшемся «музыкальном классе» астраханской гимназии «безмездно (по собственному желанию) обучает музыке коллежский регистратор Добровольский». Еще одна заметка в той же газете⁴ дает основание заключить, что энергию и изобретательность, столь ярко выраженные в деятельности Добровольского-литографа, Добровольский вкладывал, видимо, в любое дело, проявляя их на каждом шагу в применении к самым разнообразным случаям. Так, 7-го июля 1816 г. в Астрахань прибыл, проездом, персидский посол, посетивший астраханский театр. Давали «Дианино древо». «Увертюра была — пишут Казанские Известия — с роговою музыкою, положенною астраханским учителем музыки Добровольским», и тут же отмечают, что «рога выдумал г. Добровольский сделать из бумаги; когда на них играют, то очень походят на фаготы, которые находятся иногда в форта-пиано». Мы знаем, что в том же 1816 году Добровольский «выдумал» соорудить и литографский станок. Поистине, к Добровольскому применима пословица «голь на выдумки хитра».

Следует отметить, что в своей культурной и общественной деятельности в Астрахани Добровольский не был одинок. Примерно около 1811 г. в Астрахани образовалось «культурное гнездо», сложился кружок местной интеллигенции, немногочисленной, правда, но проявившей себя рядом общественных и литературных начинаний. Добровольский был одним из членов этого кружка, располагавшего, между прочим, печатным органом — «Восточными Известиями»⁵, издававшимся специально образовавшимся в 1811 г. для издания этой газеты обществом. Редактором и, видимо, главным инициатором «Восточных Известий» был сослуживец Добровольского, учитель немецкого языка Астраханской гимназии — Вейскопфен, который завел в Астрахани, специально для их издания, типографию. В 1816 г. издание «Восточных Известий» прекратилось, и в том же году, в конце, Добровольский начал издавать свой «Азиатский Музыкальный Журнал».

Судя по многим данным, немногочисленная астраханская интеллигенция, по примеру некоторых других провинциальных городов, в частности Казани, в начале прошлого века не мало потрудились «на благо просвещение», «внося свет науки в местные интересы края». Деятель-

ность эта, благодаря Добровольскому, имеет, однако, не только местный интерес и значение. Пример Астрахани очень убедителен в том отношении, что показывает, как, изучая историю культуры в России, нельзя ограничиваться только столичными центрами. Отдельные областные районы, жившие в определенные периоды своего исторического существования интенсивной культурной жизнью, нередко, оказывается, приносили в общерусскую культуру и нечто новое и ценное. Деятельность Добровольского — литографа и фольклориста, яркий тому пример.

Примечания

¹ См. Лисовский, стр. 58, № 229. Однако и Лисовский и В. П. Семенников («Литературная и книгопечатная деятельность в провинции в конце XVIII и в начале XIX века», Спб. 1911, № 61, стр. 27) не указывают, что журнал Добровольского печатался литографским способом.

² С пятого номера журнала (ценз. разрешение 13 января 1818 г.) виньетка на титульном листе была перелитографирована; рисунок оставлен тот же, но с некоторыми упрощениями.

³ Возможно, что Добровольский руководствовался именно статьями Гамеля (1814) и Севергина (1816), выдержки из которых см. в главе II.

⁴ «Казанские Известия» 1816, № 61.

⁵ Лисовский, стр. 53, № 210.

Глава VII

Литография Шиллинга и ее издания

1816

Литография при Министерстве иностранных дел, организованная П. Л. Шиллингом, возникла, как мы уже указали (гл. III) не раньше октября 1816 г., так как только в конце сентября этого года состоялся приезд Шиллинга в Петербург, и раньше этого срока, очевидно, литография не могла начать функционировать.

В момент приезда Шиллинга литография в Петербурге уже применялась в военном ведомстве, да, кроме того, и в Астрахани Добровольский, несомненно, уже сконструировал свой литографский станок, на котором 25 октября 1816 года отпечатал два первых номера своего «Азиатского Музыкального Журнала», так как объявления об издании журнала он стал публиковать еще с июля 1816 г.

Приоритет Шиллинга в отношении «введения» литографии в России, таким образом, естественно отпадает. Однако это обстоятельство несколько не снижает нашего интереса ни к литографии, организованной Шиллингом в конце 1816 г., ни к самому Шиллингу, человеку незаурядному, изобретателю первого в мире электрического телеграфа и, помимо того, ориенталисту и ревностному деятелю на поприще литографии — организатору одной из первых русских литографий, которую современники в один голос называли «образцовой». Именно этой литографии, обязанной своим возникновением и организацией Шиллингу, и суждено было, на первых же порах существования литографии в России, «вынести имя русское в Европу», так как некоторые ее издания, как мы увидим в дальнейшем, сразу же получили широкую огласку и «европейскую известность». Дело в том, что Шиллинг, видимо, первый применил литографский способ для воспроизведения китайских текстов, вместо обычно применявшейся до этого ксилографии, и изданные им новым способом китайские книги возбудили значительный интерес, получив самую положительную оценку крупнейших европейских синологов того времени. Помимо этой, несколько специальной, стороны деятельности литографии Шиллинга, заслуживает внимания и художественная продукция литографии, объем и содержание которой мало выяснены.

По изложенным основаниям наш интерес к биографии Шиллинга — физика, ориенталиста, литографа — думается, во всех отношениях оправдан¹.

Шиллинг родился, по одним сведениям в Ревеле, по другим в Казани, 15 апреля 1786 г.² В девятилетнем возрасте (в 1795 году) он

потерял отца — Людвига-Иосифа-Фердинанда Шиллинга фон Канштадт, полковника русской службы и шефа стоявшего в Казани Низовского мушкетерского полка. После смерти отца Шиллинг был зачислен в 1-й кадетский корпус. 18 сентября 1802 г., 16 лет от роду, Шиллинг был выпущен из корпуса подпоручиком в Квартирмейстерскую часть (тогдашний Генеральный штаб), но прослужил в военном ведомстве недолго. В 1803 г. он уехал в Мюнхен переводчиком («кавалером») русской дипломатической миссии. В Мюнхене он пробыл до 1812 г. В этом году, в связи с отозванием из Мюнхена всего состава русского посольства, Шиллинг возвратился в Россию.

Девятилетнее пребывание Шиллинга в Мюнхене было обусловлено, видимо, не столько службой, сколько семейным положением Шиллинга. Его мать — Катерина-Шарлотта Шиллинг — после смерти первого мужа вышла замуж за русского посланника в Баварии и Регенсбурге — К. Я. Бюлера и проживала в Мюнхене. Девятилетнему пребыванию в Мюнхене Шиллинг, несомненно, обязан многим. Именно к этому времени относится начало его физических опытов, увенчавшихся впоследствии блестящим успехом; именно в это время, в Мюнхене, Шиллинг впервые сближается с европейскими научными кругами, завязывает личные сношения со многими крупными учеными. «Во время пребывания своего в Мюнхене — вспоминал впоследствии Н. И. Греч — занимался он (Шиллинг) из любознательности разными художествами и общепользовными ремеслами»³. Вероятно уже в это время Шиллинг познакомился с литографией и, возможно, с самим изобретателем ее — Алоизом Зенефельдером. Мюнхенское ателье Зенефельдера — Аретина в годы пребывания Шиллинга в Мюнхене считалось местной достопримечательностью и пользовалось широкой, европейской известностью, служа местом многочисленных паломничеств. Трудно допустить, чтобы «любознательный», всем интересовавшийся Шиллинг ничего о нем не знал. Памятником непосредственных сношений Шиллинга с Зенефельдером в позднейшее время, быть может отголоском более ранних, мюнхенских связей, служит сохранившееся письмо Шиллингу, писанное, от имени Зенефельдера, парижским компаньоном последнего — Иосифом Кнехтом (датировано 18 июля 1824 г.)⁴.

Война с Наполеоном временно прервала научную деятельность Шиллинга (некоторые опыты Шиллинг, впрочем, производил еще в 1812 г. в Петербурге). В мае 1813 г. Шиллинг поступил на военную службу в качестве штаб-ротмистра Сумского гусарского полка, участвовал в ряде сражений, в первом взятии Парижа и получил награду за храбрость. В октябре 1814 г. состоялся обратный перевод Шиллинга в «Коллегию иностранных дел». 1815 и 1816 годы были годами пребывания Шиллинга за границей; к этим годам и относятся хлопоты Шиллинга по организации литографии в Петербурге и связанное с ними пребывание Шиллинга в Мюнхене. В конце 1816 г., как мы уже говорили (см. гл. III), Шиллинг вернулся в Россию, где вступил в управление основанной им литографией Министерства иностранных дел. Приблизительно около 1817 г. Шиллинг увлекся Китаем, засел за изучение китайского языка и с большой энергией стал собирать китайские рукописи. Созданную им литографию он вскоре использовал для издания ряда памятников китайской литературы, в связи с чем у него завязались сношения с знаменитыми европейскими «китаеоведами» того времени — с Клапротом, Монтуччи, Абель-Ремюза и другими. В 20-х годах Шиллинг много путешествовал за границей, посетив Берлин, Лондон, Вену, Париж (последний в 1823—1824 гг.). В то же время Шиллинг замыслил путешествие в Китай. «Путешествие в Китай было одним из привлекательнейших мечтаний Шиллинга» — свидетельствует Н. И. Греч⁵. Есть известия, что с Шиллингом намеревался отправиться в Китай и Пушкин⁶. В письме к А. Х. Бенкендорфу от 7 января 1830 г.

Пушкин просил официально, в случае если ему не разрешат отправиться во Францию и Италию, разрешить «посетить Китай в составе отправляющейся туда миссии»⁷. В составе этой миссии предполагал отправиться в Китай и Шиллинг. Отзвуком сборов Пушкина с Шиллингом в Китай явились начальные строфы «Элегического отрывка», 1829 г., напечатанного самим Пушкиным при жизни:

Поедем, я готов: куда бы вы, друзья,
Куда б ни вздумали, готов за вами я
Повсюду следовать, надменной убегая:
К подножию ль стены далекого Китая,
В кипящий ли Париж...

Увлечение Китаем привело к дружбе Шиллинга с известным синологом — Иакинфом Бичуриным. М. П. Погодин, в своих воспоминаниях



П. Л. ШИЛЛИНГ

Литография Гейтмана с карандашного портрета К. Гампельна начала 30-х годов
Частное собрание, Москва

о салоне В. Ф. Одоевского 30-х годов, писал, что у Одоевского сходились «веселый Пушкин, отец Иакинф (Бичурин), с китайскими, сузившимися глазками, и толстый путешественник, тяжелый немец — Шиллинг...»⁸. С Бичуриным Шиллинг был особенно близок. Он был его учеником. Именно у Бичурина Шиллинг, по словам Греча, «выучился читать по-китайски». Некоторые работы Бичурина («Сань-цзы-цзин или троесловие», Спб. 1829 г.) изданы при участии Шиллинга в литографии Министерства иностранных дел.

В Китай съездить Шиллингу так и не удалось, но в 1830—1832 гг. он два года пробыл в Сибири, «в областях смежных с Китаем»⁹, собрав во время путешествия богатейшую коллекцию рукописей, костюмов, утвари, предметов культа различных среднеазиатских народов. Собранные коллекции составили «Китайский музей» Шиллинга, открытый в 30-х годах для обозрения публики, в квартире Шиллинга. Вместе с тем, вернувшись из Сибири, Шиллинг вновь принялся усиленным образом за свои прежние физические опыты и изыскания, и в 1833 г. лица, осматривавшие «Китайский музей», могли уже обозреть в его квартире одновременно и сконструированный им телеграф, который, пишет современник, «сверх искусства еще чисто и щегольски был отделан»¹⁰. Через анфиладу комнат, по прямой линии, в открытые двери, проведены были «от одного конца крайней комнаты в другую оконечность на дальнейе пространство проволока и цепи и чрез то по телеграфу сообщались те известия, кои предназначали посетители», которых Шиллинг «всегда и почти ежедневно приглашал в разных отдельных обществах высшего, среднего и низшего круга и класса». Позже Шиллинг устроил телеграфное сообщение между Зимним дворцом и Министерством путей сообщения, а в 1835 г. демонстрировал свой первый в мире электромагнитный телеграф на съезде естествоиспытателей в Бонне. Однако в условиях царской России Шиллингу не удалось добиться широкого применения своего изобретения. 25 июля 1837 г. он неожиданно умер. Со смертью Шиллинга изобретенный им телеграф на долгое время был забыт. Изобретение телеграфа приписывалось Морзе и другим. Впоследствии потребовались специальные усилия (в особенности со стороны академика Гамеля), чтобы восстановить заслуги и приоритет Шиллинга, в настоящее время общепризнанный.

Мы остановились подробно на биографии Шиллинга, имея в виду яснее обрисовать личность одного из пионеров литографского дела в России, тем более, что научные интересы Шиллинга (Шиллинга-ориенталиста) наложили своеобразный отпечаток на деятельность созданной и руководимой им литографии.

Как и при каких условиях возникло и начало функционировать «Литографическое заведение Государственной коллегии иностранных дел»?

Его созданию предшествовала, — мы знаем это из воспоминаний Н. И. Греча, — поездка Шиллинга в 1815—1816 гг. на родину литографии, в Мюнхен, с целью изучения литографского дела. Оборудование литографии было вывезено, вероятно, оттуда же. Помещалась литография в Петербурге «в 1-й Адмиралтейской части близ Круглого рынка, в доме князя Салтыкова»¹¹. Литографские камни выписывались из-за границы, а первыми печатниками-литографами были иностранцы: Иоганн-Георг Бирстер, Иоганн Деч и, несколько позднее, Ф. Леман. То и другое мы знаем из документов¹². Иностранцы, впрочем, проработали в литографии недолго и в 1819 г. или в начале 1820 г. вышли. Временно их заменили русские ученики, кантонисты, отданные в ученье «литографическому искусству». Взамен вышедших иностранных мастеров Шиллинг пригласил в 1820 г., в качестве «первого печатного мастера», Иоганна-Фридриха Беггрова (он же Иван Петрович Беггров) известного содержателя самой ранней частной литографии в Петербурге. Но Беггров проработал лишь несколько месяцев. Сохранившиеся «доношения» Шиллинга в Коллегию иностранных дел рисуют создавшееся в литографии в 1820 г. положение.

Вот что пишет Шиллинг в середине 1820 г.:

«В Генваре месяце прошедшего 1819 года его сиятельство граф Алексей Андреевич Аракчеев изъявил мне чрез начальника Штаба

поселяемых войск желание свое отдать в литографию под моим ведением состоящую 4-х кантонистов из мастеровых поселяемых войск для изучения литографического искусства. Сии четыре кантониста с Генваря месяца прошедшего года находятся при Литографическом Заведении Государственной Коллегии Иностранных Дел и со времени выбытия Деча и Бирстера из одного заведения вся работа для Коллегии единственно производилась сими кантонистами. В непродолжительном времени они поступят обратно в распоряжение главного над военными поселениями начальства, и Литография Государственной Коллегии Иностранных Дел останется без печатников. Для отвращения сего и дабы поставить Литографическое заведение на [твердую] ногу и сделать его независимым от иностранных художников доселе в нем употребляемых, необходимо бы было испросить из Военного Ведомства четырех кантонистов для оставления навсегда при Литографическом заведении. На вакантное место первого печатного мастера покорнейше прошу Государственную Коллегию Иностранных Дел благоволить определить с полным штатным жалованьем рижского уроженца Фридриха Беггрова, доказавшего достаточное знание свое в литографическом искусстве собственно им устроенным заведением»¹³.

1-го июля 1820 г. Государственная коллегия зачислила на службу Беггрова. Но прослужил он лишь полгода. 20-го декабря 1820 г. в новом «доношении» на имя Государственной коллегии иностранных дел Шиллинг писал:

«печатный мастер Беггров, имея собственную свою литографию, с некоторого времени более занимался оною, нежели литографическим заведением Государственной Коллегии Иностранных Дел. Дабы удобнее осуществлять свои занятия дома он несколько раз ложно рапортовался больным. Для отвращения сего зла, которое было бы весьма худой пример другим, я счел нужным печатного мастера вовсе из ведомства литографии уволить, о чем Государственной Коллегии Иностранных Дел честь имею донести»¹⁴.

31-го декабря 1820 г. Коллегия санкционировала увольнение Беггрова. Кто заменил Беггрова, — мы не знаем.

Конечно, основной функцией «литографического заведения Государственной Коллегии Иностранных Дел» было размножать литографским способом ведомственную переписку, бланки и т. п. Ради этого, собственно говоря, оно и было организовано. Разумеется, этот вид продукции лишен для нас всякого интереса. Помимо этого литография еще выполняла заказы разных ведомств и частных лиц (например — учебные пособия для военных школ)¹⁵. К числу первых заказных работ принадлежит литографированная А. Шелковниковым¹⁶ карта военных действий в эпоху Отечественной войны 1812 г., приложенная к первой книжке «Военного Журнала» за 1817 год и озаглавленная: «Карта к 1-й записке, заключающая в себе описание Отечественной войны 1812 года Декабря месяца»; она была дана в качестве приложения к соответствующей статье («записке») ген. Н. М. Сипягина, принимавшего активное участие в действиях авангарда русской армии, преследовавшей Наполеона. На карте, помимо подписи Шелковникова, значится: «Гравировано на камне и отпечатано в Литографическом заведении Государственной Коллегии Иностранных Дел в С-т Петербурге 1817 года». Это — самая ранняя из известных нам работ литографии Шиллинга и, кроме того, видимо, — самая ранняя русская литографированная карта вообще, так как, несомненно, отпечатана она в самом

начале 1817 г., а более ранних по дате карты или плана, исполненных литографским способом, мы пока не знаем.

Все перечисленные работы, однако, мало интересны. Интереснее другие стороны деятельности литографии: издание памятников китайской литературы и письменности и художественные работы.

В своих неоднократно цитированных воспоминаниях¹⁷ Греч писал, что Шиллинг:

«не ограничивался обыкновенною литографиею, а старался усовершенствовать и приложить к новым производствам»,

и с этой целью —

«вздумал воспроизводить китайские письма посредством литографии не простым рисованием их на камне, а произведением выпуклых букв, которые потом отпечатывались на обыкновенных типографских станках. Для этого вытравливал он поверхность камня, оставляя только именно то, что покрыто начертанием писмен. Никто в целой Европе не мог догадаться, как это делается. Клапрот, Монтуччи и другие знатоки Китайской Грамоты дивились чистоте и верности этих оттисков и не верили, чтобы они были исполнены вне Китая».

Что это были за издания? Во всяком случае, это не указанное В. Я. Адарюковым¹⁸ «Сань-цзы-цзин или троесловие» в переводе Иакинфа Бичурина, изданное в 1829 г.¹⁹, в предисловии к которому Бичурин писал: «что касается до китайского текста, буквы вылитогрированы столь чисто, столь правильно, что ни мало не уступают стереотипу Пекинской Дворцовой Типографии. Сим мы одолжены изобретательному уму его пр[евосходительства] барона Павла Львовича Шиллинга фон Канштата».

На самом деле Н. И. Греч имел в виду, как видно из нижеследующего, более раннее издание «Сань-цзы-цзин», или, в другой транскрипции — «San-tsi-King», а именно—издание, вышедшее в 1819 г. и являвшееся, по словам одного из корреспондентов Шиллинга, «точным воспроизведением китайского оригинала»²⁰.

В сохранившейся части личного архива Шиллинга находятся письма к нему знаменитых синологов — академика Юлиуса Клапрота, Антонио Монтуччи и Абель-Ремюза, секретаря (председателя) Азиатского общества в Париже, по поводу этого издания. Письма преисполнены похвал. Самые ранние письма (от Антонио Монтуччи) датированы октябрем-ноябрем 1819 г. К одному из писем приложен даже сертификат:

«Нижеподписавшийся удостоверяет, что, получив экземпляр «San-tsi-King» на китайской бумаге, принял его за издание, отпечатанное в Китае, и при том за одно из самых превосходных изданий, какое только может быть выполнено в этой стране. Я поражен, убедившись, и при том так, что не остается ни малейшего сомнения, что издание выполнено в Европе и человеком, который два года назад не имел еще представления ни об одной китайской букве! Мне никогда не приходилось видеть ни одной страницы, напечатанной в Европе, которую можно было бы, хотя бы и в слабой степени, сравнить с этим шедевром китайской печати. Тщательность исполнения и красота вызвали бы удивление даже у знатока-китайца.

Антонио Монтуччи.

Дрезден. 22 ноября 1819 г.»²¹.

Аналогичен отзыв академика Клапрота: — «три дня я не переставал любоваться вашим прекрасным изданием, равным по тщательности и изяществу самым совершенным образцам китайской печати, изданным

в Китае, какие только мне пришлось видеть. Ваше издание оставляет далеко позади все, что было издано до сих пор в Европе»²². Упомянув, что «Сан-тси-Кинг» содержит 1068 китайских букв, Клапрот приводит расчет стоимости издания в случае, если бы его выполнить обычным способом — ксилографией. «Ваш способ гравирования должен обходиться дешевле», — пишет Клапрот Шиллингу, выражая, вместе с тем, желание установить постоянную переписку «со столь ревностным пропагандистом китайской литературы» (*avec un propagateur si zélé de la Littérature Chinoise en Europe*). Переписка установилась. Одно из сохранившихся писем Шиллинга Клапроту²³ содержит некоторые интересные данные, и мы воспроизводим его почти целиком:

«С. Петербург, 27 ноября/9 декабря 1821 г.

Вы высказали академику Френу желание иметь копию четвертого листа предисловия к «Всеобщей географии Китая»... с экземпляра, находящегося в Петербурге в библиотеке Азиатского Музея. Академик Френ обратился ко мне и я доставил себе удовольствие удовлетворить Вашему желанию, распорядившись исполнить факсимиле этого листа. Работа эта выполнена художником, услугами которого в гравировании китайских букв я пользуюсь уже три года и который достиг в этой области большого совершенства. Это тот самый мастер, который исполнил «Сан-тси-Кинг», экземпляр которого я имел честь послать Вам два года назад. В настоящее время я оканчиваю издание «Ta hsüeh» [«Великое учение» Конфуция] и прилагаю при сем первую и последнюю страницу, так как не все еще страницы прошли корректуру и мне не хотелось бы, по этой причине, посылать Вам все издание целиком. Я надеюсь доставить его Вам с первым же курьером»²⁴.

Шиллинг.

К сожалению, имя мастера-художника, специализировавшегося на факсимильном воспроизведении на камне китайских литер, не известно. Может быть, это Гасс, подпись которого значится на каллиграфически выполненном титуле альбома «Литографические опыты, исполненные под руководством П. Л. Шиллинга в 1816. 17. 18 и 19 годах». В бумагах Шиллинга сохранилось письмо этого Гасса (от 3 ноября 1823 г.), адресованное Шиллингу за границу. Гасс сообщал Шиллингу о состоянии дел в литографии и, судя по всему, близко соприкасался с деятельностью литографии²⁵.

Возможно, что именно это свое новое издание, о близком завершении которого Шиллинг сообщал в конце 1821 г. академику Клапроту, Шиллинг несколько позже преподносил Лондонскому Royal Asiatic Society. Письмом от 6 ноября 1824 г. Общество выразило Шиллингу благодарность за переданные им в дар Обществу «прекрасные литографические факсимиле китайских писем, демонстрировавшиеся шестого ноября на общем собрании членов Общества»²⁶.

Приведенные данные характеризуют деятельность литографии, руководимой Шиллингом, в несколько специальной области «китаеведения» и при том лишь в ранний период существования литографии. Несомненно, деятельность эта продолжалась и позднее. Об этом свидетельствует уже упомянутый нами факт издания в 1829 г. литографированного текста «Сань-цзы-цзин или троесловия». Исследование позднейшей деятельности литографии, однако, не входит в нашу задачу.

Кое-какие отрывочные данные свидетельствуют, что «Литографическое заведение Государственной коллегии иностранных дел», руководимое Шиллингом, уже в первые два-три года существования приобрело довольно широкую известность. Вероятно, этому способство-

вали в немалой степени общественные связи Шиллинга, его огромный круг знакомств. Новоучрежденная литография была доступна для осмотра. Ее осматривали как диковинку. А. Я. Булгаков в письме от 23 августа 1818 г. сообщал брату, К. Я. Булгакову, о своем посещении литографии Шиллинга, совместно с известным тогда миниатюристом Беннером, писавшим портрет Булгакова:

«Мы с ним (Беннером) смотрели литографию, заведенную здесь твоим знакомым Венским Шиллингом. Прилагаемый проэкт вырезан на камне этим манером. Я и рисунки тебе везу разные и очень похожий портрет генерала Ермолова»²⁷.

Еще позднее тот же А. Я. Булгаков, в одном из писем к брату, выражал опасение, как бы «плут Шиллинг» не «слитографировал» портрет Каподистрии с принадлежащего Булгакову оригинала²⁸.

Приведенные строки булгаковских писем свидетельствуют определенно, что литография, не ограничиваясь ведомственной продукцией и изданием китайских манускриптов, выпускала также работы художественного порядка, «литографические рисунки», как тогда называли литографии.

Литографии, упомянутые в письме Булгакова (портрет Ермолова, «проэкт»), не вошли в состав известного альбома «Литографические опыты, исполненные под руководством П. Л. Шиллинга в 1816. 17. 18 и 19 гг.». Это показывает на существование листов, быть может даже многочисленных, оставшихся за пределами альбома «Литографические опыты» в том виде, в каком он до нас дошел. К сожалению, вряд ли удастся установить подлинный объем художественной продукции литографии Шиллинга. Вопреки обычаю многих «литографических заведений», на отдельных листах литографий, выпускаемых Шиллингом, никогда не ставилось названия литографии. В этом отношении листы изданные Шиллингом, всегда анонимны. В свое время это даже приводило к неправильным выводам: считалось, что литография, организованная Шиллингом, «занималась исключительно литографированием бумаг». Лишь находка, а вслед за тем и публикация альбома «Литографические опыты» (в 1925 г.)²⁹ заставили изменить это мнение.

Но если анонимны листы, — к счастью, не анонимны издания альбомного типа, выпущенные литографией Шиллинга. На них все необходимые «выходные данные» налицо. Нам известны пока лишь два таких издания:

1) Уже упомянутый нами альбом «Литографические опыты», полный титул которого гласит: «Essais Lithographiques exécutés dans les années 1816. 17. 18 et 19 sous la direction du Baron Paul Schilling de Canstadt. St. Petersburg à l'établissement Lithographique du Collège Imperial des affaires étrangères», и который, помимо титула, содержит одиннадцать литографий шести художников, и

2) альбом: «Etudes des arbres dessinés sur pierre par C. Kugelgen. St. Petersburg. Lithogr. du Ministère des affaires étrangères. (Se vend chez A. Pluchart. Prix 10 Rbl. — 6.30) в составе 6 листов, из которых каждый имеет номер, подпись (монограмму Карла Кюгельхена — «СК») и дату «1819 г.» на каждой литографии — внизу, справа³⁰.

У обоих изданий внешне много общего. Оба они — формата фолио. Размер листа альбома «Литографические опыты» 570 × 450 мм, при наибольшем размере изображения (виды «Кикенеис» и «Демерджи» Кюгельхена) — 363 × 310 мм. В альбоме «Этюды деревьев» размер изображений столь же велик: 360 × 285 мм. Оба издания содержат только карандашные литографии (за исключением титульного листа). Литография пером, как видим, не пользовалась признанием художников, литографировавших у Шиллинга.

Оба издания одновременны и датируются — одно точно, а другое («Литографические опыты») с наибольшим вероятием — 1819 годом. Любопытно, что к тому же 1819 году относится и вызвавший столь многочисленные отзывы и отклики «Сан-тси-Кинг» — «шедевр китайской печати», о котором мы говорили. Из документов, уже приведенных, видно, что 1819 год был в сущности последним годом работы в литографии приглашенных Шиллингом иностранных литографов-печат-

ESSAIS LITHOGRAPHIQUES

exécutés dans les années

1816. 17. 18. et 19.

sous la direction

du

Baron Paul Schilling de Canstadt.



S. PETERSBOURG

à l'établissement lithographique du Collège Impérial des affaires étrangères.

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ АЛЬБОМА «ЛИТОГРАФИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ», ИЗДАННОГО П. Л. ШИЛЛИНГОМ

Гос. музей изобр. искусств им. Пушкина, Москва

ников (Иог.-Георга Бирстера, Деча). Техническим совершенством всех трех изданий 1819 г. мы, видимо, обязаны именно их печатному искусству. Конечно, нет достаточно веских оснований полагать, что с уходом мастеров-иностранцев художественно-издательская деятельность литографии сошла на-нет. Все же пока мы не знаем ни одного художественного издания, вышедшего из литографии Шиллинга после 1819 г., а такой «крупный клиент» литографии, как Карл Кюгельхен, отпечатавший у Шиллинга в 1819 г. целый альбом, не считая отдельных листов, задумав издать в 1823—1824 гг. виды «пятнадцати живописнейших местоположений Финляндии», предпочел печатать их уже не у Шиллинга, а в более позднем, по времени возникновения, «литографическом заведении г. Гельмерсена».

Примечания

¹ Биографическая литература о Шиллинге довольно обширна (см. список, приложенный к статье П. Гуревича о Шиллинге в «Русском биографическом словаре», т. Шебанов.Шютт, стр. 276—279). Ряд данных о Шиллинге сообщает также Б. Л. Модзалевский в примечаниях к переписке Пушкина («Пушкин. Письма», том II, Госиздат, Москва—Ленинград, 1928, стр. 291—292). Многочисленные свидетельства о Шиллинге разбросаны в мемуарах того времени, в переписке современников (см., в частности, «Остафьевский архив» Вяземских) и т. д.

² Казань, как место рождения Шиллинга, указана К. В. Чевкиным (см. написанный им некролог Шиллинга в «Северной Пчеле» за 1838 г., № 217).

³ «Сев. Пчела», 1853, № 142.

⁴ Текст письма: *Etablissement Lithographique de A. Senefelder et Compagnie № 31, Boulevard bonne nouvelle. Nous ayons l'honneur de présenter nos respects à Monsieur le Baron Schilling de Canstadt et de lui envoyer les deux exempl [aires]... (неразборчиво), dont l'un est pour Mr Alexandre Wilson. Nous réitérons nos offres de service à Mr le Baron pour le petit ouvrage qu'il compose dans ce moment et nous nous recommandons à sa bienveillance P[our] A. Senefelder—Knecht. Paris. 18. 7 an 1824. (Арх. Акад. наук СССР, ф. 85, оп. 3, № 56). Перевод: «Литографическое заведение А. Зенефельдера и К^о, № 31, бульвар Бонн Нувель. Имея честь выразить господину барону Шиллингу фон Канштадт чувства глубокого уважения, препровождаем два экземпляра... (неразборчиво), из которых один предназначается господину Александру Вильсону. Мы вновь предлагаем свои услуги г-ну барону относительно издания того небольшого увража, составлением которого он в настоящее время занят, и поручаем себя его благосклонному вниманию. За А. Зенефельдера — Кнехт. Париж. 18. 7. 1824 г.». Вильсон — повидимому Александр Яковлевич Вильсон, инженер-генерал, писатель (1776—1866). См. о нем: С. Н. Кондаков, «Академия Художеств 1764—1914», т. I, Спб. 1914, стр. 297, и «Санктпетербургский некрополь», т. I, стр. 437.*

⁵ «Сев. Пчела», 1853, № 142.

⁶ См. Б. Л. Модзалевский, «Пушкин. Письма», т. II, Москва—Ленинград, 1928, стр. 291.

⁷ Вероятно, Пушкин рассчитывал на предстательство Шиллинга перед Бенкендорфом (Шиллинг был двоюродным братом Бенкендорфа — см. соответствующие родословные заметки и таблицы фамилии Шиллинг в бумагах акад. Гамеля, в Архиве Академии наук СССР, фонд 85, оп. 3, № 1 и 3). Родственно близкие отношения Шиллинга к братьям А. и К. Х. Бенкендорфам носили совершенно явный характер и были известны всем друзьям и знакомым Шиллинга (А. И. Тургеневу, Жуковскому, Вяземскому и др.). Однако они же ввели в заблуждение исследователей (коим факт родства был неизвестен), зачисливших Шиллинга не так давно вполне бездоказательно в «тайные агенты» III Отделения.

⁸ М. П. Погодин, «Воспоминание о кн. В. Ф. Одоевском» в сборнике «В память о кн. В. Ф. Одоевском», Москва, 1869, стр. 57.

⁹ «Сев. Пчела», 1838, № 217.

¹⁰ Эта и последующие цитаты — из рукописной заметки Х. Е. Лазарева, написанной по желанию академика Гамеля и озаглавленной «Некоторые сведения о д. с. с. Шиллинге фон Канштадт» (Архив Академии наук СССР, фонд 85, оп. 3, № 3).

¹¹ С. Аллер — «Указатель жилищ и зданий в Санктпетербурге или Адресная книга...» Спб. 1822, стр. 354.

¹² А. д., «О черк», стр. 9.

¹³ Бумаги Собко в рукописном отделении Государственной краснознаменной б-ки им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Связка «Бегров» (копия, снятая П. Н. Петровым).

¹⁴ Копия, снятая П. Н. Петровым. Там же.

¹⁵ А. д., «О черк», стр. 9.

¹⁶ Шелковников Андрей Михайлович (род. в 1788 г., умер после 1840 г.), гравер. О нем см. Р. в., стр. 757—762. На некоторых экземплярах литографированной Шелковниковым карты подпись его отсутствует.

¹⁷ «Сев. Пчела», 1853, № 142.

¹⁸ А. дарюков В. Я. — «Икунабулы русской литографии» («Жизнь Музея». Бюллетень Государственного музея изящных искусств, 1930, август, стр. 67).

¹⁹ «Сань-цзы-цзин или троесловие». С литографированным китайским текстом. Переведено с китайского Монахом Иакинфом. Спб. В тип. Х. Гинца, 1829. Экземпляр, поднесенный Бичуриным Пушкину, сохранился в составе библиотеки Пушкина, в Пушкинском Доме Академии наук СССР (ИРЛИ).

²⁰ «Si Votre édition du San-tsen-King offre la représentation exacte d'un original chinois en Votre possession, il faut que Vos soins aient été secondés par un graveur bien habile et bien exercé à ce genre de gravure qu'on nomme fac-simile». Письмо Абель-Ремюза Шиллингу от 8 января 1820 (Бумаги Шиллинга в Институте востоковедения Академии наук СССР, папка «Correspondance littéraire»).

²¹ «Je soussigné reconnais avoir reçu un Exemplaire du San-tsi-King imprimé sur papier Chinois, que j'ai pris pour une brochure venue de la Chine, et comme une des plus belles impressions qu'on puisse exécuter dans ce pays-là. Maintenant, je suis frappé d'étonnement en venant d'apprendre, d'une manière à n'en pouvoir plus douter, que cet ouvrage a été fait en Europe par quelqu'un, qui, deux ans avant cette publication, ne connoissait pas un seul caractère Chinois!

Jamais, je n'ai vu une seule feuille faite en Europe qu'on puisse faiblement comparer à ce chef d'oeuvre d'impression Chinoise, dont l'exactitude et la beauté étonneroit le plus savant Chinois. A Dresde. Ce 22 Nov. 1819. Antonio Montucci». (Архив Академии наук СССР, фонд 85, оп. 3, № 62).

²² Depuis trois jours je suis en admiration devant votre bel ouvrage, qui pour la correction égale tout ce que j'ai vu de plus parfait imprimé en Chine même, et qui laisse loin derrière lui les essais qui ont paru jusqu'à présent en Europe». Письмо акад. Клапрота Шиллингу от 8/I 1820 г. (Бумаги Шиллинга в Институте востоковедения Академии наук СССР. Папка «Klaproth», фонд 56, № 23).

²³ Там же.

²⁴ «St. Petersburg le 27 Novembre, 9 Dec. 1821.

Vous avez témoigné à Mons. l'Académicien Frähn le désir d'avoir une copie de la quatrième feuille de la préface de Géographie générale de la Chlne... qui se trouve dans la bibliothèque du Musée asiatique d'ici. Mr Frähn s'est adressé à moi et je me suis fait un plaisir de satisfaire à cette demande en faisant exécuter un facsimile de la dite feuille par un artiste qui j'emploie depuis trois ans à la gravure de caractères Chinois et qui dans cet art a acquis un grand degré de perfection. C'est le même qui a exécuté le... «San-tsi-King» que j'ai eu l'honneur de Vous adresser, il y a deux ans. Je vient de terminer le «Ta hsüeh» dont je Vous joins ici l'épreuve de la première et de la dernière feuille. Comme toutes les fautes ne sont pas encore corrigées je n'ais pas voulu vous adresser le tout, mais par le premier courrier j'espère pouvoir vous le faire tenir». (Архив Академии наук СССР, фонд 85, оп. 3, № 40).

²⁵ Письмо Gass'a Шиллингу от 3 ноября 1823. (Бумаги Шиллинга в Институте востоковедения Академии наук СССР. Связка «Briefe an Schilling», ф. 56, № 23).

²⁶ «J have the honour of returning you the thanks... for your donation of some beautiful lithographic facsimiles of Chinese writings, which were presented at the General Meeting this day. Nov. 6. 1824. No ch den, Secretary». Там же.

²⁷ «Русский Архив», 1900, кн. 3-я, стр. 131.

²⁸ «Русский Архив», 1901, кн. I, стр. 453 (письмо от 5. XI. 22).

²⁹ В. Я. Адарюковым, в статье «Гравюра и литография в книге XIX века» во 2-м томе сборника «Книга в России», М. 1925.

³⁰ Ров. 36—41 (6 листов). Dussler (стр. 99) указывает 7 листов; приведенный нами полный заголовок дан на стр. 161 книги Лео Кюгельхена «Gerhard von Kügelgen und die anderen sieben Künstler der Familie», 3 Auflage. Штуттгарт, 1924.

Глава VIII

Альбом «Литографические опыты» и его участники

Альбом «Essais Lithographiques exécutés dans les années 1816. 17. 18 et 19», содержащий, как мы уже говорили, одиннадцать литографий шести различных художников, конечно, интереснее альбома «Etudes des arbres» Карла Кюгельхена (см. подробное описание листов альбома «Essais Lithographiques» в «Приложении»).

Альбом известен только в одном экземпляре, да и то неполном, хранящемся в Гравюрном кабинете Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. Экземпляр этот вывезен в годы революции из национализированного имения Барятинских «Ивановское» в составе огромного собрания, книжного и гравюрного, там хранившегося.

Внешне альбом представляет собой собрание несшитых (никаких следов сшивки нет) и нумерованных листов большого формата (570 × 450 мм). Всех листов — двенадцать: одиннадцать литографий и титул.

Вот вкратце содержание альбома:

1. Титул (исполненный Gass'ом).

Листы с подписью и датой.

2. Литография Дезарно «Жокей с лошадью»; датирована 1818 годом.

3. Литография Вальтера «Голова Христа» (с Г. Рени); датирована 1818 годом.

4—5. Две литографии Кюгельхена — виды Крыма: «Demirtchi» и «Kikenéis»; обе датированы 1819 годом. На первой литографии, рядом с подписью-монограммой художника, проставлен № 7, на второй — № 8. Очевидно, обе литографии лишь часть или неосуществленной или недошедшей до нас серии¹.

Неподписанные листы без дат.

6—10. Пять литографированных портретов: Ермака Тимофеевича, Петра Великого, Я. Ф. Долгорукого, Феофана Прокоповича и Ф. Я. Лефорта. Все пять — пробные отпечатки, без надписей и виньеток, присущих второму состоянию этих листов.

11. Портрет «президента юстиц-коллегии» Корфа, и

12. «Лагерная сцена».

Как видно из этого перечня, в альбоме нет ни одной литографии, датированной ранними годами — 1816 и 1817; кроме того, больше половины листов — анонимны. Поэтому, конечно, первое, что следует сделать, это — попытаться разгадать авторство анонимных листов и, кроме того, по возможности более точно их датировать.

В отношении одной из анонимных литографий — «портрета Корфа» — сделать это не трудно. В альбоме «Литографические опыты» мы имеем лишь пробный отпечаток, первое состояние этого портрета, до подписи. В собрании Государственного Эрмитажа тот же портрет имеется во 2-ом состоянии — с подписью (на камне) — «С. Reder del.»². Автором его, таким образом, является уже известный нам Х. Ф. Редер, участник более раннего альбома 1816 г., изданного Военно-топографическим депо (исполнивший в нем портрет Корнелия-Христиана Рейссига с оригинала Молинари).

Что касается пяти однотипных портретов, сделанных, бесспорно, одним и тем же художником, — портретов Петра Великого, Ермака, Долгорукого, Феофана Прокоповича и Ф. Я. Лефорта, — то авторство их определено В. Я. Адарюковым, указавшим³, что портреты эти составляют часть более обширной серии, прочие листы которой имеются в Государственном Эрмитаже, причем на некоторых экземплярах имеются старые отметки⁴, называющие автором литографий А. Г. Венецианова. Помимо того, — и это обстоятельство является решающим, — В. Я. Адарюков указал еще на несомненное стилистическое сходство портретов (сопровождающих их виньеток в особенности) с подписной виньеткой А. Г. Венецианова «Мудрость» на титуле книги «Об общественном призрении в России» (Спб. 1818). Все эти выводы и наблюдения совершенно правильны. Всю серию портретов «исторических деятелей», в составе одиннадцати известных нам листов, следуя выводам В. Я. Адарюкова, нужно признать безусловной работой А. Г. Венецианова.

Данных для решения вопроса, кто был автором последней «анонимной» литографии альбома — «Лагерной сцены», — в нашем распоряжении нет. Литография эта очень посредственна и, наряду с «Головой Христа» Вальтера, репродуцирующей общеизвестный оригинал Гвидо Рени (дрезденский вариант), принадлежит к наименее интересным листам альбома.

Следует сказать несколько слов и по поводу датировки листов.

Мы упоминали уже, что все литографии альбома «Литографические опыты» отпечатаны на ватманской бумаге, излюбленной ранними русскими литографами для «парадных» оттисков. Каждый лист этой бумаги имеет водяной знак, дающий не только название фирмы, но и год выделки. Таким образом, оказывается, недатированные литографии нашего альбома — «портрет Корфа» работы Редера и «Лагерная сцена» неизвестного художника — отпечатаны на ватмане 1817 г.; недатированные портреты Петра Великого, Долгорукого, Феофана и Лефорта работы Венецианова отпечатаны на ватмане 1816 г.; «Ермак» той же серии — на ватмане 1817 г. На основании этого можно уже сделать кое-какие выводы. Как правило, импортная бумага использовалась по назначению не сразу в год изготовления, а несколько позднее. В качестве примера укажем, что литографии Дезарно, Вальтера и Кюгельхена нашего альбома, датированные 1818 и 1819 гг., отпечатаны на ватмане не 1818 и 1819 гг., а 1816 и 1817. Таким образом «портрет Корфа» Редера и «Лагерную сцену», отпечатанные на ватмане 1817 г., нельзя датировать этим годом, а следует отнести к более позднему времени (1818—1819 гг.). То же самое и в отношении литографий Венецианова. Поскольку одна из них («Ермак») отпечатана на ватмане 1817 г., а все пять портретов «исторических деятелей» нашего альбома совершенно

однородны, а следовательно, надо думать, и одновременно исполнены, — датировать венециановские литографии следует также 1818—1819 годами.

В итоге приходим к выводу, что титул нашего альбома — «Литографические опыты, исполненные в 1816. 17. 18 и 19 гг. под руководством П. Л. Шиллинга фон Канштадт» не совсем соответствует содержанию альбома; на самом деле, в альбоме нет ни одной литографии, которую бы можно было, на том или ином основании, отнести к 1816 или 1817 гг., а это, в свою очередь, указывает на несомненную неполноту дошедшего до нас экземпляра «Литографических опытов».

Из пяти участников альбома, имена которых нам известны, следует, думается нам, остановиться подробно только на трех: пейзажисте Карле Кюгельхене и баталисте Огюсте Дезарно, представленных в альбоме автолитографиями, и А. Г. Венецианове, одном из крупнейших мастеров русской живописи первой половины XIX века, представленном репродуктивными листами. О Х. Ф. Редере, авторе портрета Корфа, мы уже говорили (гл. V). Балтиец Вальтер, представленный в альбоме копией с Гвидо Рени, — величина настолько незначительная, что вряд ли имеет смысл на нем останавливаться⁵.

В художественном отношении наиболее интересными представляются два крымских вида (1819 г.) Карла Кюгельхена, художника, пользовавшегося среди современников немалой известностью. Кюгельхен, во всяком случае, — самый заслуженный (в момент издания «Литографических опытов»), «увенчанный лаврами» участник их; другой участник — А. Г. Венецианов, художник неизмеримо более крупный, в 1818—1819 гг. не пользовался еще полным признанием и известностью и не вступил еще на путь широкой художественной карьеры.

Карл Кюгельхен (1772—1832), пейзажист, брат весьма известного немецкого портретиста Герарда Кюгельхена, родился в Германии, в Бонне. Первоначальное художественное образование получил в Германии. С 1791 по 1798 г. Карл Кюгельхен жил вместе с братом в Риме, изучая Клода Лоррена и Пуссена, но еще более, по собственному признанию, «штудирова натуру». Пребывание в Италии, в Риме, определило художественное призвание Кюгельхена — сделало из него пейзажиста и притом — пейзажиста-романтика. В 1798 г. Карл Кюгельхен покинул Рим, где он уже начинал пользоваться некоторой известностью, и прибыл, в декабре этого года, в Петербург (ему было в это время 26 лет). Ранним вещам Кюгельхена, сделанным в России, в полной мере присущ элемент «грустно-мечтательной поэзии» (отметим виды Павловского парка и «вид кладбища» в Павловске, 1802 г.). Позднее художник стал писать суше, впадая нередко в «скучную видопись». Однако, как бы мы ни относились к позднейшим вещам Кюгельхена, его художественная индивидуальность все же не лишена для нас интереса. Кюгельхена, выступившего на сцену с весьма характерными для него вещами еще в конце XVIII века, еще в т. н. «павловскую эпоху», следует, конечно, считать одним из наиболее ранних провозвестников живописного романтизма на русской почве.

Начиная с 1804 г. Кюгельхен много путешествовал по России. Дважды совершал он «живописное путешествие» по Крыму (в 1804 и 1806 гг.), вывезя, по словам биографа, около 400 зарисовок, сделанных на месте⁶. Тридцать пейзажей маслом, шестьдесят больших рисунков сепией составили так называемую «Таврическую галерею» Кюгельхена в одном из петербургских дворцов (Каменноостровском), пользовавшуюся в свое время немалой известностью. Nagler говорит о популярности рисунков Кюгельхена: «его превосходные рисунки сепией ценились почти наравне с картинами»⁷. «Видописец Таврии» (так называли Кюгельхена современники) не ограничивался, однако, воспроизведением одной лишь южной природы: «северные страны Европы имеют свои

красоты, свои живописные виды, равно как и южные». На этом основании Кюгельхен совершил в 1818 г. еще одно живописное путешествие, на север, в Финляндию. В заметке, относящейся к 1822 г., читаем: «все путешественники, бывшие в Финляндии, с живейшим удовольствием вспоминают о тамошних местоположениях, о прелестях Северной Природы, нередко дикой и суровой, но всегда величественной и разнообразной. Сие то побудило... знаменитого художника, г. Кюгельхена, предпринять... живописное путешествие в Финляндию»⁸. В 1823—1824 гг. художник издал в Петербурге три выпуска «Живописных видов Финляндии» (по 6 литографий в каждом)⁹. В начале 1826 г. Кюгельхен предполагал совершить новое путешествие — на Кавказ, с тем чтобы «впоследствии времени» издать виды: Тифлиса, Дербента, Баку, Шемахи, городов Ширванских, а если удастся, то и горы Араратской»¹⁰. Путешествие, видимо, не состоялось. Кавказские виды изданы не были, а в 1827 г. художник издал две тетради своих стародавних крымских видов (шестнадцать литографий)¹¹. Этим изданием деятельность Кюгельхена-литографа окончилась. Через несколько лет он умер. Деятельность эту нельзя не признать значительной. В течение десяти лет (с 1817 по 1827 г.) Кюгельхен исполнил по меньшей мере 38 литографий, большей частью большого формата (считая в том числе альбомные листы)¹². В то же время нельзя не отметить и то, что Кюгельхен раньше всех других пейзажистов в России воспользовался литографией с художественной целью. А. Е. Мартынов (1768—1826), крупнейший и своеобразнейший пейзажист-литограф раннего периода русской литографии, как литограф выступил на сцену позднее, в 1821—1822 гг.

Любопытно, что первые пейзажные литографии Карла Кюгельхена — «Кикенеис» и «Демерджи» в альбоме «Литографические опыты» — полностью примыкают к излюбленным художником пейзажным рисункам сепией. Листы, вошедшие в состав альбома, не раскрашены. Однако существуют экземпляры в авторской, повидимому, раскраске — тонко подцвеченные сепией и чуть тронутые, в нужных местах, белилами, создающие иллюзию рисунка сепией.

Прежде чем перейти к работам Венецианова, начало деятельности которого в качестве литографа, как и у Кюгельхена, связано с литографией Шиллинга, остановимся вкратце на Огюсте Дезарно (он же Август Осипович Дезарно; 1768—1840), исполнившем в альбоме «Литографические опыты» литографию «Жокей верхом, с лошадыю на поводу», подписанную и датированную 1818 годом¹³.

Дезарно — художник незначительный. Он баталист (и даже «академик батальной живописи»), портретист и «живописец лошадей». В этом своем последнем жанре он и представлен в альбоме «Литографические опыты». И именно эта категория его работ и вызвала похвалы современников: «г. Дезарно замечен особенно в писании лошадей», — отмечал рецензент академической выставки 1820 г.¹⁴

Основное, что дошло до нас в художественном наследии Дезарно, — портреты, большей частью групповые, почти всегда носящие характер жанра, изобилующие бытовыми аксессуарами. В этих портретах Дезарно предстает нам в качестве идеализатора помещичьего быта, живописцем его внешней, парадной стороны, чуждым малейшего критического к нему отношения. Это и понятно. Именно эта среда любила и пестовала Дезарно. Пленный француз, офицер наполеоновской армии, Дезарно нащел приют в семье богача-помещика В. А. Всеволожского, владельца роскошного Рябова (под Петербургом), став как бы «придворным» художником «Петербургского Креза».

Литографский оeuвг Дезарно сравнительно невелик и случаен. Среди исполненных им литографий есть все же несколько красивых листов, как, например, «Прогулка» эрмитажного собрания (воспроизведена, как

работа неизвестного, в «Очерке» В. Я. Адарюкова, стр. 8—9). Литография эта — без подписи, но ее можно, не колеблясь, приписать Дезарно, настолько она близка к «Жокею» в альбоме «Литографические опыты» и к ряду других его работ. На литографском поприще Дезарно подчас приходилось терпеть и неудачи. Так, задумав издать в 1822 г. альбом «Литографические безделки», Общество поощрения художников заказало Дезарно, пользовавшемуся в качестве литографа все же, видимо, некоторой известностью, «воспроизвести на камне» рисунок члена Общества — Киля. По рассмотрении пробного оттиска Общество признало лист, однако, «недостойным вступить в состав альбаума» и распорядилось стереть камень, с тем чтобы «г. Дезарно сделал снова копию рисунка г. Киля»¹⁵. Более интересен Дезарно как офортист. Альбом офортов Дезарно (17 листов), воспроизводящий все детали «праздника, данного родными и друзьями его превосходительству, Всеволоду Андреевичу Всеволожскому» (Спб. 1823; Ров., 1—17), — ценный документ эпохи, с исключительной полнотой и точностью отражающий помещичий быт 20-х годов XIX в. и в качестве такого рода документа представляющий первостепенный интерес для постановщика «Евгения Онегина», например.

Переходим к Венецианову.

Одиннадцать литографированных портретов «исторических деятелей» А. Г. Венецианова (1780—1847) явно доминируют, количественно, в дошедшей до нас художественной продукции литографии Шиллинга. Все они — и пять портретов, входящих в состав альбома «Литографические опыты», и шесть — вне альбома¹⁶, — совершенно однородны. Датировать их следует, как мы уже говорили, 1818—1819 годами.

Все портреты носят явно выраженный репродуктивный характер. Не будучи оригинальными, они естественно, мало что могут прибавить к известному нам художественному облику Венецианова, занимая в творчестве Венецианова-графика, по значению своему, конечно, самое последнее место. Конечно, вся предшествовавшая венециановская графика много интереснее: и социально острые карикатуры в «Журнале карикатур» на 1808 год, и карикатуры на французов, относящиеся к 1812 г. и, особенно, «типы» «Волшебного Фонаря» (1816—1817 гг.). И все же литографии Венецианова представляют некоторый интерес, правда, почти исключительно с биографической стороны, служа еще одним лишним свидетельством поисков и колебаний художника в тот относительно ранний период его деятельности, когда он еще не нашел самого себя, не осознал своих художественных возможностей, не выработал определенных взглядов.

Литографией Венецианов занялся накануне переломного момента в своей жизни¹⁷. Лишь в 1820 г. Венецианов решил, наконец, порвать со службой, удалиться в глушь тогдашней Тверской губернии, в свое любимое Сафонково, где и начать серьезно работать над повышением художественного мастерства и столь волновавшей художника проблемой «правдивой» передачи действительности. И только в 20-х годах пришли к художнику известность и успех, созданные ему его первыми «крестьянскими жанрами», экспонированными на выставке 1824 года («Гумно», «Утро помещицы» и др.).

Впрочем, помимо интереса биографического, серия литографированных портретов «исторических деятелей», созданная Венециановым в 1818—1819 годах, имеет все же некоторый специальный интерес, с точки зрения изучения развития приемов рисования на камне. Фактура венециановских литографий несколько отличается от фактуры большинства ранних литографий, и не только входящих в состав альбома 1816 г., но и более поздних, как например литографии К. Кюгельхена и О. Дезарно в альбоме «Литографические опыты». Большинство этих ранних литографий исполнено «штрихом». Венециановские литографии,

наоборот, все без исключения «тональны» и рисованы без какого бы то ни было расчета на последующую раскраску или подцветку; изображение и фон в них сливаются воедино, будучи сплошь затушеваны и отличаясь только разною силою тонов. В этом отношении портретные литографии Венецианова являются первыми сколько-нибудь значительными образцами русской тоновой литографии. Впрочем, надо признать, градации тонов разработаны Венециановым в некоторых случаях еще не вполне уверенно.

Что же представляет собой венециановская серия «исторических деятелей»? Предназначалась ли она для какого-нибудь издания, целиком ли репродуктивна, или, быть может, иные портреты — плод оригинального творчества Венецианова?

Несмотря на скудость материала можно установить два положения: первое — венециановская серия портретов действительно сплошь репродуктивна, и второе — она является попыткой увековечить в литографиях определенное, конкретное портретное собрание.

К этому выводу мы приходим несколькими неожиданным способом — рассматривая в Третьяковской галлее небольшой, хорошо написанный интерьер, исполненный, предположительно, Г. К. Михайловым, одним из любимых учеников Венецианова¹⁸. Изображен зал, богато обставленный мебелью, с мраморными бюстами вдоль окон, с лепным потолком и большой люстрой. Стены зала увешаны в три ряда портретами. Присмотревшись ближе, видим, что портреты эти не что иное, как оригиналы почти всех венециановских литографий. Стена прямо сплошь занята портретами «петровских сподвижников» (среди них нетрудно узнать литографированные Венециановым портреты Лефортова, Б. П. Шереметева, Якова Долгорукого и др.). В простенке справа также висят четыре портрета, литографированные Венециановым: «Ермак, завоеватель Сибири», боярин Артамон Матвеев, убитый стрельцами, Б. А. Голицын, «дядька» и воспитатель Петра Великого и Филарет (Романов). Случайность совпадения маловероятна. Большинство портретов — мало распространенные типы, подбор портретов в высшей степени специфичен, совпадение живописных оригиналов с литографиями, как можно убедиться при сравнении, полное.

Кто был владельцем изображенного на интерьере Третьяковской галереи портретного собрания и в то же время вероятным заказчиком или издателем венециановских литографий? Ответ возможен. Путем некоторых справок и сопоставлений можно, оказывается, установить, что владельцем данной «портретной галереи» был В. П. Кочубей, — правнук генерального писаря В. Л. Кочубея, казненного Мазепой, — в годы 1802—1807 и 1819—1825 — министр внутренних дел. Многие портреты кочубеевского собрания (в большинстве случаев копии, не имеющие, повидимому, серьезного художественного значения), в том числе и портреты, литографированные Венециановым, были выставлены на «Исторической выставке портретов» 1870 г. и описаны в выставочном каталоге¹⁹. Собрание в это время находилось уже в руках не самого В. П. Кочубея, а его наследников. Любопытно отметить, что оно, видимо, дожило до наших дней — имеются сведения, что в годы Революции оно было национализировано²⁰. Надо полагать, что именно В. П. Кочубей и был лицом, заказавшим Венецианову серию литографий с портретов собственного собрания, подобно тому как он же заказал Венецианову написать и свой собственный портрет (ныне находящийся в Государственном Русском музее в Ленинграде)²¹.

Приведенные данные, следует отметить, не только подтверждают косвенным образом атрибуцию серии литографированных портретов «исторических деятелей» Венецианову, но и, вместе с тем, убеждают в правильности отнесения интерьера Третьяковской галереи к венециановской школе²².

Примечания.

¹ Nagler, т. VII, стр. 197, указывает четыре ранних «крымских» литографий Кюгельхена; повидимому, он имеет в виду две литографии 1819 г. и две — 1823 г. (о которых — ниже).

² В так называемом «собрании литографированных портретов» Эрмитажа, систематизированном В. Я. Адарюковым (инв. 107870).

³ В статье «Инкунабулы русской литографии» («Жизнь Музея». Бюллетень Гос. музея из. искусств, авг. 1930 г., стр. 67).

⁴ Таков, например, экземпляр портрета Б. П. Шереметева в собрании Гос. музея изобр. искусств им. Пушкина в Москве (инв. 25028).

⁵ О Вальтере см. Neumann, «Baltische Maler und Bildhauer», Riga, 1902. Вальтер был учителем рисования Г. Гиппиуса, петербургского художника, литографа, издававшего с 1822 г. в Спб. «Портреты современников» («Les Contemporains» par G. Hippus).

⁶ Nagler, т. VII, стр. 196—198.

⁷ Там же.

⁸ «Русский Инвалид», 1822, № 150, стр. 598.

⁹ «Vues pittoresques de la Finlande... par C. de Kügelgen» (Ров. 21—35). 1-й выпуск вышел в 1823 г., 2-й и 3-й — в 1824. В объявлении об издании («Русский Инвалид», № 150 от 27/VI 1822 г.) сказано, что виды будут «искусно налитографированы с подлинных рисунков» и что «художник приступит к изданию, как скоро будет иметь двести пренумерантов». Цена каждого выпуска определена была в 25 руб. Превосходный экземпляр, с сохранившимися печатными обложками, имеется в собрании Отдела редких книг Государственной библиотеки СССР имени Ленина (инв. XIX — 6080).

¹⁰ «Библиографические Листы» П. И. Кеппена, 1825, № 14, стр. 204.

¹¹ Ров., 5—20.

¹² Помимо двух крымских видов 1819 г., в шиллинговском альбоме «Литографические опыты», восемнадцати видов Финляндии (в альбоме 1823—1824 гг.) и шестнадцати видов Крыма (в альбоме 1827 г.), Кюгельхен исполнил еще следующие литографии: 1) «Кабинет Ржевусской в Петербурге», 1817 г. (воспроизведена Ад., «Очерк», стр. 16—17); 2) «Отус» (Othous), 1823 (собрание Гос. Эрмитажа, инв. № 112816; размер 307×410); 3) «Псатка» («Psatka»), 1823 г. (там же, инв. № 112815; размер 307×410) и 4) «Автопортрет» (?), в рост, в профиль, рисующий у столба, с надписью «Voyage en Finlande», без года (воспроизведен Ад., «Очерк», стр. 8—9). С Кюгельхена литографировала, между прочим, художница-дилетантка Софья Саблукова. В. Я. Адарюков («Кн. в Р.», т. II, стр. 401) ошибочно указал, ссылаясь на «альбом» в Библиотеке Александровского дворца в Пушкине, что исполненные ею с Кюгельхена 6 литографированных видов Крыма — литографии 1816 г. Между тем эти литографии, как мы имели случай убедиться de visu, отпечатаны на ватмане 1818 г. Следует также отметить, что мы в данном случае имеем дело не с альбомом издательского типа, а с шестью отдельными листами, вложенными в папку, с каллиграфически исполненной на ней от руки (тушью) надписью: «A sa Majeste l'Imperatrice Elisabeth par Sophie Sabloukoff. Hommage de gratitude et de veneration». В той же библиотеке Александровского дворца хранятся еще «Vues pittoresques de Venise et de Florence d'après E. Batty, lithogr. p. Sophie Sabloukoff» — всего два вида: «Венеция» и «Флоренция», отпечатанные также на ватмане 1818 г. И «крымские» и «итальянские» виды представлены двойной сюитой: в обычных отпечатках и в отпечатках бистром. Саблуковой же, а не Софье Строгановой, конечно, следует приписать и литографию 1818 г. — «Вид Карлсруэ (Marktplatze)» с оригинала Карла Кунтца, воспроизведенную в «Очерке» В. Я. Адарюкова, стр. 56—57.

¹³ Воспроизведена у В. Я. Адарюкова, «Кн. в Р.», т. II, стр. 400.

¹⁴ «Отечественные Записки», 1820, № 6, стр. 282.

¹⁵ Журнал заседаний Общества поощрения художников от 3/I 1822 г. (фонд 448, д. № 5 (по описи) Лен. обл. архива).

¹⁶ Эти шесть портретов — портреты Я. Ф. Долгорукова (Ад. Об., 1), Б. П. Шереметева, А. С. Матвеева, Б. А. Голицына (Ад. Об., 1), В. В. Голицына (Ад. Об., 1) и И. И. Бецкого (Ад. Об., 1; воспроизведен).

¹⁷ Впоследствии Венецианов отошел от литографии; известны только две его литографии позднейшего периода: «Голова Христа» (1822) и портрет Н. В. Голя (1834) (Ад. Об. 1; воспроизведен); первая литография издана Обществом поощрения художников в трехстах экземплярах (см. Журнал заседаний О-ва от 26/IV 1822 г. — ф. 448 Лен. обл. архива); вероятно — это копия с Гв. Рени, аналогичная вышеупомянутой литографии Вальтера, без подписи художника, но с издательской маркой О. П. Х. (см. экземпляр в Музее изобразительных искусств им. Пушкина в Москве, инв. № 21516).

¹⁸ Из собр. М. П. Фабрициуса и Румянцовского музея. Воспроизведен под названием: Г. Михайлов — «В комнатах» (в «Золотом Руне», 1907, № 7—9, стр. 57).

¹⁹ Были выставлены следующие девять портретов, послуживших оригиналами для венециановских литографий (в скобках — №№ каталога): Ермак (№ 8),

Б. А. Голицын (№ 17), А. С. Матвеев (№ 18), В. В. Голицын (№ 26), Ф. Я. Лефорт (№ 58), Б. П. Шереметев (№ 61), Феофан Прокопович (№ 79), Я. Ф. Долгорукий (№ 809) и И. И. Бецкий (№ 837). Некоторые другие портреты, которые можно опознать на интерьере, также были выставлены. Большинство портретов кочубеевского собрания — стандартного размера. В тех случаях, когда на интерьере изображен портрет нестандартного размера — это совпадает также и с данными каталога. (См. П. Н. Петров, «Каталог исторической выставки портретов лиц XVI—XVIII вв.» Изд. 2-е. Спб. 1870). Портреты фигурировали на выставке в качестве анонимных. Не исключена, однако, возможность, что если не все, то часть их, исполнена была (для В. П. Кочубея) самим А. Г. Венециановым.

²⁰ «Жизнь искусства», 1920, № 628/630, стр. 2.

²¹ Каталог Госуд. Русского музея, Пг. 1917 г., № 5360 — «В. П. Кочубей в своем кабинете».

²² Как известно, Венецианов всем своим ученикам предлагал писать с натуры «из комнатной обстановки». Это был его любимый метод обучения.

Глава IX

Работы Гампельна

1816—1817

В начале 1817 г. в Петербурге стал выходить «журнал в совершенно новом роде», под заглавием «Волшебный Фонарь или зрелище С. Петербургских расхожих продавцов, мастеров и других простонародных промышленников, изображенных верною кистью, в настоящем их наряде, и представленных разговаривающими друг с другом, соответственно каждому лицу и званию» (Санктпетербург. В типографии В. Плавильщикова, 1817 г.)¹.

В течение 1817 и начала 1818 гг. вышло двенадцать выпусков, размером в четвертку (4°), со 187 страницами текста на русском, французском и немецком языках, с 40 офортами, гравированными очерком², и с литографированным фронтисписом, приложенным к первому выпуску.

«Предисловие» излагало программу издания. «Мы ограничиваемся—говорилось в нем—характеристическим описанием Русского простого народа, во всей его оригинальной простоте нравов и самого наречия...» «Почтенные читатели... увидят в новом ежемесячном издании... как бы в волшебном фонаре... искусно выгравированные и раскрашенные фигуры разных лиц, занимающихся в городе разными промыслами, представленные в настоящем их наряде».

Как видим, издатели «Волшебного Фонаря» и в весьма просторном заголовке журнала и в предисловии настойчиво подчеркивали свой интерес к простому народу и желание жизненно-правдиво отобразить «оригинальную простоту» народного быта, запечатлев подлинный, «настоящий» облик народа, иначе говоря, дать то, чего не могли, да и не умели дать иностранные изобразители «быта русского народа» конца XVIII—начала XIX века (Лепренс, Гейслер и др.).

Надо сказать, что с подобной «реалистической» установкой мы сталкиваемся в истории русской графики впервые именно в «Волшебном Фонаре». Правда, эта «реалистическая» установка несколько ограничена. Она не идет дальше требования пассивно-натуралистического отображения народного быта.

Тем не менее появление «Волшебного Фонаря» знаменовало существенный поворот в русской графике в сторону развития в ней элементов реалистического восприятия действительности, а результаты этого поворота в скором времени ярко сказались и в гравюре (главным образом, гравюре по дереву), и в литографии.

Принципы, указанные в предисловии к «Волшебному Фонарю», так же как и его графическое содержание, безусловно резко расходились с общепринятыми и общепризнанными тогда принципами «академического искусства», основной тезис которого, как известно, сводился к требованию «облагораживания натуры». «Сообразно с названием изящных искусств, — читаем у одного из ярых приверженцев академизма, — натуре должно следовать не без разбора», отнюдь не всякой, но только «изящной и прекрасной». Естественно, что художников, работавших в духе академических традиций (а таких было подавляющее большинство), быт «простого народа», взятый в его специфике, без прикрас, интересоваться не мог. С их точки зрения он был «грубой натурой» и в качестве таковой недостоин отображения. «Волшебный Фонарь» как раз наоборот, именно этот, ничем не прикрашенный быт народа и признавал интересным и полностью достойным правдивого художественного отображения.

Говоря об иллюстрациях «Волшебного Фонаря», подразумевают обычно только офорты Венецианова, которые он содержит, забывая, что к работе в издании был привлечен не только гравер, но и л и т о г р а ф, и что «опус» художника-литографа имеет такое же основание считаться первенцем русской реалистической иллюстрации, как и 40 офортов Венецианова, тем более, что литография «Русский народный праздник», приложенная к «Волшебному Фонарю», исполнена в сущности с большим даже мастерством в рисунке, нежели «типы» Венецианова, сложнее их по замыслу (многофигурная народная сцена) и даже менее натуралистична.

В соответствии с задачей, которую ставит наша работа — исследование раннего периода в развитии русской литографии, — «Волшебный Фонарь» интересен для нас, однако, не столько тем, что подводит нас к истокам реализма в русской графике, сколько тем, что в нем впервые дана попытка привлечь к оформлению книги, наравне с гравером, художника-литографа, попытка использовать художественные возможности литографии в неизведанной еще области — книжной иллюстрации. Опыт привлечения художника-литографа оказался удачным и привел, в результате, к созданию одной из лучших вообще, по качеству, ранних русских литографий. Таким образом, «Волшебный Фонарь» следует считать первой русской книгой художественно оформленной с помощью литографии. Кустарно исполненную виньетку на титуле «Азиатского Музыкального Журнала», появившуюся несколькими месяцами раньше, вряд ли можно, без большой натяжки, счесть за произведение искусства.

В связи с изложенным не может не интересоваться, конечно, вопрос: кто же был автором литографированного фронтисписа «Волшебного Фонаря»?

Художник этот, поскольку удастся его определить, имеет все права и основания считаться одним из наиболее ранних и интересных русских литографов.

Издатели «Волшебного Фонаря» первоначально намечали даже значительно большее участие художника-литографа в своем издании. Объявление об издании «Волшебного Фонаря» гласило:

«Сей журнал будет издаваться в ежемесячных тетрадах. В каждой будут помещены три картинки с описаниями на Русском, Французском и Немецком языках, а в заглавиях, вместо виньетов, изображен будет какой нибудь Русской народной праздник. Издатели обещают печатать сии картинки на камнях, т. е. к а м н е т и с н е н и е м или л и т о г р а ф и е ю, новым изобретением, которое доныне не было еще известно в России»³.



Н. СЕРРА-КАПРИОЛА. — «ГОРЫ НА НЕВЕ»

Литография карандашом 1817 г. с оригинала К. Гампельна

Госуд. краснознаменная публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, Ленинград

Из анонса следует, таким образом, что все вообще «картинки», в том числе и изображения «типов», предполагалось печатать литографией. Очень интересно указание, что «в заглавиях вместо виньетов» предположено было дать несколько изображений «русских народных праздников». Можно лишь пожалеть, что обещание не было выполнено. Иначе талантливый художник-литограф, принявший участие в «Волшебном Фонаре» и давший, на деле, лишь одну литографию, имел бы возможность значительно больше проявить себя.

В предисловии, которое мы, частично, уже цитировали, издатели «Волшебного Фонаря» также сочли необходимым подчеркнуть, что:

«в заглавии вместо виньета изображен Русской Народной праздник под Невским, рисованный и отпечатанный на камне, по новому изобретению, называемому Lithographie. Сие полезное для художества, новое в XIX веке изобретение, еще первое в сем издании в России является в свет».

На основании этого указания фронтиспис «Волшебного Фонаря» долгое время считался первой русской литографией вообще.

Кто же был его автором? Ровинский, правильно атрибуировавший в «Словаре русских граверов» неподписанные офорты «Волшебного Фонаря» А. Г. Венецианову, не решился однако, высказаться категорически в отношении литографированного фронтисписа. Вопрос об авторстве он оставил открытым и высказал лишь предположение, не является ли автором литографии неаполитанский посланник в Петербурге Антонио Мареска Доннорсо дука ди Серра Каприола, указав, в качестве основания для такого предположения, что «в собрании И. И. Ваулина есть подобная же картинка, изображающая зимнее гулянье в С. Петербурге на Неве (горы), с пометою: N. Serracapriola»⁴. Последующие исследователи, писавшие о «Волшебном Фонаре», поставили точку над «и», которую Ровинский все же не решался поставить, и присвоили почтенному старцу, дюку де Серра Каприола (1749—1822), не имевшему ровно никакого отношения к искусству, почетный титул чуть ли не первого русского литографа⁵.

В так называемом Сиягинском собрании Государственной публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина в Ленинграде имеются два экземпляра литографии, виденной когда-то Ровинским в собрании Ваулина, — раскрашенный и нераскрашенный. Мы воспроизводим последний с единственной целью — облегчить сравнение литографии «Волшебного Фонаря» с литографией Серра-Каприола. На литографии Серра-Каприола, размер которой (249 × 352 по рамке), кстати сказать, намного превышает размер фронтисписа «Волшебного Фонаря» (135 × 165, тоже по рамке), вследствие чего обе литографии никак нельзя считать парными, слева, внизу, действительно имеются указанные Ровинским подпись и дата «N. Serracapriola 1817». Не может быть сомнения, что именно эту литографию имел в виду Ровинский.

Что прежде всего бросается в глаза при сравнении обеих литографий?

Во-первых: дилетантская неуверенность рисунка в литографии Н. Серра-Каприола и умелое, уверенное мастерство рисовальщика-профессионала, и даже более — рисовальщика-виртуоза, в анонимной литографии «Волшебного Фонаря».

Во-вторых: несомненная общность в отношении общей трактовки темы и композиционных приемов, общность или сходство столь близкие, что исключают, даже, думается, возможность простого подражания Серра-Каприола художнику — автору литографии «Волшебного Фонаря».

Иными словами, сравнивая две литографии, видим, что, с одной стороны, художник, явно не владеющий линией и обнаруживающий

в рисунке беспомощный дилетантизм, дает тем не менее, в композиционном отношении, вещь совсем не дилетантскую, очень умелую и очень, вдобавок, специфичную по приемам композиционного построения, безусловно совпадающим с приемами неизвестного автора фронтисписа «Волшебного Фонаря» (ср. стаффаж, перспективу, характер расположения групп и т. п.). В подобной противоречивости нет ничего необычного; она обычна, наоборот, в случаях, когда мы сталкиваемся с работами копистов, копирующих хороший оригинал, но плохо владеющих рисунком.

Итак, возможны два предположения: первое — автор литографии с подписью N. Serracarpicola и автор фронтисписа «Волшебного Фонаря» — один и тот же художник. Но это явно невозможно. Разница в уровне художественного мастерства столь очевидна, столь глубока и непреодолима, что предположение это следует исключить раз и навсегда. Второе — художник менее умелый, в данном случае Н. Серра-Каприола, скопировал, и скопировал по-дилетантски, рисунок художника-профессионала — того самого, который создал фронтиспис «Волшебного Фонаря».

Последнее предположение, думается, только и может быть правильным. Литография Серра-Каприола, конечно, копия, и даже не копия, а плагиат, так как литограф, скопировав чужой оригинал и поставив на литографии собственную подпись, фамилии художника — автора оригинала — не указал.

Остается выяснить, кто же является автором литографии «Русской народной праздник», приложенной к «Волшебному Фонарю» (и вместе с тем автором недошедшего в оригинале «зимнего праздника», скопированного Серра-Каприолой). Вопрос этот можно решить, сравнив «Русской народной праздник» с жанрами Карла Гампельна, глухонемого художника, талантливого рисовальщика, гравера, литографа и отчасти, в незначительной мере, живописца. Капитальнейшая работа Гампельна-гравера — его огромная акватинта «Екатерингофское гулянье 1-го мая» (Ров., 2). «Русской народной праздник» «Волшебного Фонаря» обнаруживает такое большое сходство с «Екатерингофским гуляньем» Гампельна, что, думается, нет сомнений — именно Гампельн и является автором литографии «Волшебного Фонаря».

И ту и другую работу Гампельна разделяет сравнительно небольшой промежуток времени — восемь-девять лет. Близость двух работ между собой, поэтому, неудивительна. Литографию «Волшебного Фонаря» следует считать исполненной в конце 1816 года (цензурное разрешение № 1-го «Волшебного Фонаря» — 19 декабря 1816 года), а гравюры «Екатерингофское гулянье» датируется вполне точно 1824—1825 гг.⁶

Что такое представляет собой «Екатерингофское гулянье» Гампельна?

Внешний вид гравюры необычен. Это длинная «четырнадцатиршинная» лента (высотой 94 мм), намотанная на валик, заключенная в футляр, постепенно разворачивающаяся во время просмотра. Лента склеена из полос. Число полос соответствует количеству досок, награвированных Гампельном. На первых полосах изображен длинный поезд экипажей, карет, колясок, шарабанов, дрожек, бесконечной вереницей тянущихся от Нарвской заставы к Екатерингофу, и толпы пешеходов, спешащих туда же. Следующие полосы — изображение самого Екатерингофского гулянья. «К первому мая было столько приуготовлений в столице, что целый Петербург как будто хотел перейти в Екатерингоф и наполнить блеском своим каждый уголок в сем прелестном месте»⁷. И Гампельн задался целью запечатлеть празднество во всем его великом разнообразии; толпы народа, всевозможные народные увеселения, балаганы и качели, пляски и даже собачьи танцы — все вместил Гампельн в своей огромной гравюре. Количество изображенных в ней персонажей и сцен

неисчислимо. Но что поражает прежде всего — это превосходный рисунок и огромное техническое мастерство. Блестящая свободная техника офорта сочеталась у Гампельна с реалистическим замыслом, с попыткой создания «грандиозного» по размеру жанра. Эти особенности делают «Екатерингофское гулянье» подлинным шедевром русской гравюры первой половины XIX в., которому, впрочем, не легко подыскать близкую параллель и в европейской графике того времени. «Екатерингофское гулянье» в то же время и вершина графического умения Гампельна, выше которой он уже не подымался, вещь более значительная и более интересная, чем весьма многие и многие «достижения» русской классической гравюры XIX века, — этой сухой и, в сущности, малооригинальной ученицы Запада, чуждавшейся жизни, возглавленной «русскими Бервиками» — Уткиным и Иорданом.

Вот этот-то «шедевр» Гампельна и дает, как мы уже сказали, ключ к разгадке авторства анонимной литографии «Волшебного Фонаря».

Конечно, дело не только в сходстве темы: в одном случае «Русской народной праздник под Невским», или, иными словами, «гулянье под стенами Александро-Невского монастыря», а в другом — первомайское гулянье на пространстве Калинин мост — Нарвская застава — Екатеринбург. Дело, конечно, в ином: в полной аналогии художественных и композиционных приемов прежде всего, в совершенно одинаковой трактовке массовых сцен, в «совпадении» многих деталей — групп, фигур (людей и животных) и т. п. Вряд ли нужно перечислять все эти случаи совпадений и аналогий. Чтобы дать некоторое представление о гравюре, мы воспроизводим, в конце книги, два фрагмента из «Екатерингофского гулянья». Однако полное представление, оправдывающее нашу характеристику и атрибуцию литографии «Волшебного Фонаря» Гампельну, может дать лишь просмотр всей ленты целиком. Один из воспроизводимых фрагментов близок, между прочим, к гампельновской литографии «Волшебного Фонаря» еще и тем, что на нем мы видим изображение той же, что и на литографии, конусной палатки-шатра, носившей название «колокол», — этой неслучайной принадлежности старинных гуляний.

Впрочем, нужно отметить и различия. В гравюре «Екатерингофское гулянье» все «резкие» детали Гампельном, по возможности, опущены или стусеваны. Народное гулянье трактовано в общем идиллически. В литографии та же тема трактована несколько иначе; такие детали, как кабак на первом плане и сцена расправы жандарма с пьяным, далеки от какой бы то ни было идиллии. В маленькой, тонко исполненной литографии «Волшебного Фонаря» Гампельн, в отличие от гравюры 1824—1825 гг., не постеснялся подчеркнуть отрицательные стороны народного быта, углубив тем самым содержание трактуемой сцены, сделав ее выразительнее и острее, чем даже в конечном счете весьма натуралистические венециановские офорты того же «Волшебного Фонаря».

Элемент социальной характеристики, робкие проблески обличительного направления, как бы ни были они слабы, составляют все же характерный «привкус» ряда работ Гампельна (преимущественно акварелей и рисунков). В ряде случаев художник дает почувствовать свое критическое отношение к действительности. Укажем, в качестве примера, на некоторые сцены крепостного быта, исполненные Гампельном, на изображение помещика с гаремом, в частности⁸. Подобный сюжет, например, невозможен для Венецианова. При всем своем огромном мастерстве Венецианов живописал быт помещичий и крепостной в тонах сплошной идиллии. Не исследованное и не приведенное еще в известность творчество Гампельна, занимающего в русском искусстве первой половины XIX века хотя и второстепенное, но очень своеобразное место, еще и по этой причине заслуживает внимания.

Литография Гампельна в «Волшебном Фонаре» — единственно известная нам жанровая литография художника раннего периода. Многочисленные литографии, исполненные художником позднее, в 20—30 годах, — преимущественно портреты. Среди них есть хорошие листы, в массе же, в общем, они ординарны. Портретные рисунки Гампельна той же поры безусловно много интереснее. Всем им, однако, свойственен один и тот же дефект — некоторая мертвенность, результат, вероятно, изолированности глухонемого художника от жизни и невозможности для него проникнуть в душевный мир модели.

Общее количество исполненных художником литографий велико, будучи исчисляемо во всяком случае десятками листов. Собственного литографского станка Гампельн, видимо, не имел, печатая свои литографии в начале 20-х годов то у «Беггрова», то у «Плюшарта», то, позднее, в других литографиях. Среди литографий московского периода (30—40 гг.) отметим жанровые листы большого размера — курьезный «Купеческий обед» (1834 г.) и «Торжество открытия в селе Тарутине памятника»⁹ в память «славного дела, увенчанного первою нашею победою над французами» (в 1812 г.). Самые поздние, известные нам, литографии художника относятся к 40-м годам. Однако московский период — период быстро прогрессирующего упадка мастерства; литографии этого позднейшего периода полностью лишены совершенства ранних графических работ Гампельна. Изучение всей деятельности Гампельна-литографа не входит в нашу задачу, но из ранних литографий Гампельна, кроме фронтисписа «Волшебного Фонаря», следует упомянуть, хотя бы вкратце, еще о двух, главным образом потому, что они датированы 1817 годом, а литографий, датированных или датируемых этим годом, дошло до нас даже меньше, чем от 1816 года.

Эти две литографии 1817 г. — маленькие «книжные» портреты Джона Говарда, известного филантропа, и Н. П. Шереметева¹⁰. Помещены они в «Журнале императорского человеколюбивого общества» — того самого общества, о котором Пушкин сказал однажды, что название это кажется ему более странным, чем даже «московский английский клуб». Бледные по оттиску, типичные «инкунабулы» литографской печати с внешней стороны, портреты Говарда и Шереметева некоторыми деталями (общий характер оттиска, размер камня, приемы штриховки и даже, на портрете Шереметева, шрифт надписи) очень близки к литографии Гампельна в «Волшебном Фонаре». Нужно думать, что все три литографии Гампельна 1816—1817 гг. отпечатаны в одной мастерской¹¹.

Несмотря на огромное количество разнообразных работ художника, дошедших до нас, в том числе обширнейшую галерею портретов современников, и связанную с этим относительную известность Гампельна-художника, биография его до сих пор совершенно неясна. В течение долгого времени Гампельна считали даже иностранцем. Лишь сравнительно недавно, в 1922 г., П. Д. Эттингер впервые указал, что Гампельн — художник русский, и не только потому, что работал в России, но и по рождению и подданству¹². Принимая во внимание отсутствие в литературе биографических данных о Гампельне, считаем нелишним попытаться проследить вкратце жизненный путь художника. К сожалению, прослежены могут быть только события первой половины жизни Гампельна¹³.

Гампельн родился, конечно, не в 1808 г., как ошибочно указывает Ровинский¹⁴, а в конце XVIII века, в Москве. Свое первоначальное образование Гампельн, глухонемой от рождения, получил в Вене. Родители Гампельна «с малолетства» отправили его в Венскую училище глухонемых. Пожар Москвы в 1812 г. «истребил все имущество» родителей Гампельна, которые более не в состоянии были оказывать ему материальную поддержку. Некоторая помощь со стороны «меценатов» и «благотворителей» позволила Гампельну продолжить образование и

поступить в венскую Академию художеств, где он занимался гравированием. Имеются указания, что им исполнены были в Вене: черной манерой «Женский портрет» (с оригинала Юдифи Лейстер, считавшегося во времена Гампельна работой Ф. Гальса) и акватинтой «Св. семейство». В качестве гравера Гампельн дважды получил награду: первый раз в 1816 г. (см. в статье у Тиме-Беккера) и второй раз, заочно, в 1818 г., как о том свидетельствует корреспонденция из Вены Д. М. Княжевича (в журнале «Благонамеренный», № 4, апрель, за 1818 г.). Княжевич пишет: «при бывшей 12 февраля н. с. . . . раздаче награждений в Венской Академии Художеств ученикам оной, получил между прочим второй приз из граверного класса некто Русский Г. Г а м п е л ь н, который теперь находится уже в С. П-бурге. Сей молодой человек имеет большие дарования, но к сожалению глух и нем от рождения. Все знавшие его в Вене уверены, что благотворительный народ Русский не оставит сего нещастного (который, сколько известно, по дошедшим сюда слухам, лишился последней своей подпоры — матери) и доставя ему способы безбедно пропитать себя подаст ему с тем вместе средства усовершенствовать отличные свои способности».

Гампельн прибыл в Россию, вероятно, в конце 1816 г., так как именно в это время исполнен им, несомненно в России, фронтиспис «Волшебного Фонаря»¹⁵. 7 октября 1817 г. Гампельн был назначен «учителем рисования и гравирования» при Училище глухонемых в Петербурге, с жалованьем 700 рублей в год, взамен Виссариона Тверского, переведенного учителем рисования в Петербургский воспитательный дом (заимствуем эти данные из журнала Опекунского совета Петербургского воспитательного дома)¹⁶. В Петербурге Гампельн работал прежде всего как портретист-рисовальщик, выставляя свои «миниатюрные» портреты карандашом и акварелью на академических выставках. Судя по журнальным отзывам, Гампельн пользовался это время некоторым успехом. В то же время Гампельн и гравировал: «в числе гравированных произведений замечательны труды г. Уткина, ученика его г. Гейтмана, г. Гампельна, Олещинского и др.», — пишет рецензент «Литературных Листков» (1824 г., III, стр. 13). К сожалению, неизвестно, что за гравюры выставил Гампельн на академической выставке 1823 г.

Лучшее произведение Гампельна 20-х годов — «Екатерингофское гулянье», повидимому, не имело того успеха, на который рассчитывал художник. Вслед за первым объявлением о поступлении в продажу «Екатерингофского гулянья» (18. VIII. 1825)¹⁷ художник вынужден был поместить вскоре два других объявления (от 16 и 20 октября 1825 г., там же)¹⁸ о снижении цены: до 35 рублей за «экземпляр в трубке» и 25 рублей за «экземпляр без трубки». Цену эту по тому времени следует считать весьма умеренной.

В 1827 г. или, может быть, несколько раньше¹⁹, художник переселился из Петербурга на родину — в Москву. Москва на первых порах, повидимому, тепло встретила художника. В «Московском Вестнике» появилась его биография — главный источник наших биографических сведений о Гампельне; поэты, очень, впрочем, незамысловатые и из скромности не подписавшие фамилий, приветствовали Гампельна стихами:

Любезный Гампельн наш талантами богат.
С безмолвным языком, с запечатленным слухом,
Рисует гениальным духом
И образы его все сходством — говорят.

(«Глухонемому Живописцу Гампельну» —
«Галатея», ч. VIII, № 39, М. 1829, стр. 148);

или:

Не слышит он, не говорит:
Так суждено его звездою!
Но он волшебною рукою
Бездушное живым творит.

(«К портрету глухонемого живописца Гампельна» — «Дамский журнал», М. 1829, часть XXVII, № 36, стр. 154).

О мимолетном успехе Гампельна свидетельствует мемуарист М. Д. Бутурлин. Аттестуя Гампельна «очень хорошим карандашным портретистом и литографщиком», Бутурлин пишет: «одно время был изрядный спрос на его работы, но и он (Гампельн) вскоре канул в неизвестность»²⁰. По свидетельству М. Д. Бутурлина, Гампельн еще работал в 40-х годах в Москве. Однако сопоставление «поздних» и «ранних» работ Гампельна дает подчас поразительную картину падения мастерства. Бутурлин свидетельствует об охлаждении к Гампельну общества, о переходе художника в «неизвестность». Очень возможно, что творческий упадок Гампельна, его позднейшая «ремесленность» — результат именно этого «охлаждения общества». В этом отношении Гампельн разделил, очевидно, судьбу многих, больших и малых, художников царской России, общие условия творчества в которой не способствовали расцвету дарований. «Художествами и ремеслами занимаются везде, а особливо в России, люди по большей части неимущие и одною только своею работою снискивающие себе пропитание», — писал один из тогдашних журналов. Жизненный путь глухонемого художника был, очевидно, не из легких. Вдобавок — художника, стоявшего вне Академии и в искусстве своем тяготевшего к принципам, противоположным академическим.

Реалистические элементы творчества Гампельна обусловлены, возможно, в известной степени его физическим недостатком. Для глухонемых обычный академический метод обучения был неприменим. «Говоря о рисовании, мы вступаем в истинную стихию глухонемых. Глухонемые начинают рисовать окружающие предметы... когда они еще не научились разговаривать. Поэтому понятно, сколь ошибочно... подвергать глухонемого этюдам академическим и заставлять технически копировать хорошие образцы», — говорит сослуживец Гампельна по Училищу глухонемых — Флери²¹. Академизм, очевидно, органически был чужд Гампельну. Конец жизни Гампельна совершенно неясен. Он умер, всеми, видимо, забытый и, вероятнее всего, в Москве²².

Примечания

¹ Лисовский, № 240; Оболянинов, № 409; Материалы, № 642, (вып. IV, стр. 19). Ценз. разрешение первого номера — 19 дек. 1816 г. Журнал издавался на «любской» бумаге и на «веленовой». В первом случае цена была 30 р., во втором — 45 р. (См. «Реестр российским книгам, продающимся в новооткрытом книжном магазине Плавильщикова», Спб. 1817).

² Ров., стр. 156 (21—60).

³ «Сын Отечества», 1817, № 1, стр. 23 («Современная русская библиография»).

⁴ Ров., стр. 137 («Заметка о литографии в России»).

⁵ Дюк де Серра-Каприола родился в Неаполе, в 1749 г. В России пробыл около 43 лет, занимая с 1783 г. пост неаполитанского посланника в Петербурге. Был женат на дочери екатерининского генерал-прокурора Вяземского. Умер 15 ноября 1822 г. (см. «Некрологию» Серра-Каприола в «Отечественных Записках» за 1822 г., № 32). О художественных склонностях его никто из современников не упоминает ни единым словом. Жена Серра-Каприола — Анна Александровна, урожденная Вяземская, напротив, рисовала (довольно плохо — см. «Старые Годы», 1909 г., № 10, стр. 553). Несходство инициалов, однако, не позволяет ей приписать литографию «Montagnes de glace» 1817 г. Вероятнее всего, литография рисована кем-либо из многочисленных родственников неаполитанского

посланника. По сообщению Е. Г. Лисенкова, подпись Серра-Каприоли встречается еще на одной литографии того времени — большом виде Неаполя.

⁶ Екатерингофское гулянье возникло только в 1824 г. В ноябрьской книжке «Отечественных Записок» за 1823 г. (№ 43) находим следующие строки: «Екатерингоф сделан гуляньем по предложению М. А. Милорадовича. В первых числах прошедшего июня начались работы, а теперь уже приведены они почти к окончанию». Сделаны были канал, шоссе, дворец, ферма, павильон, русская изба, три моста. «Можно вообразить... сколь прелестно будет гульбище... Мы все это увидим, конечно, первого мая будущего года». Отсюда совершенно ясно, что первое гулянье в Екатерингофе состоялось 1-го мая 1824 г. (и тогда же, между прочим, было воспето «бессмертными стихами» Д. И. Хвостова — см. «Майское гулянье в Екатерингофе», соч. гр. Д. И. Хвостова. Спб. 1824). Между тем уже в августе следующего, 1825, года в газетах появилось объявление о продаже в магазине Бозетти на Невском проспекте, эстампа «Екатерингофское гулянье» (см. «Спб. Ведомости» № 66, от 18 авг. 1825 г., стр. 809). Таким образом, эта огромная гравюра исполнена Гампельном в поразительно короткий срок — в течение года. О быстроте, с которой работал Гампельн, свидетельствует и неизвестный автор биографической заметки о Гампельне («Московский Вестник», 1827, ч. V, стр. 359): «скорость с какою сей художник совершает свои работы почти невероятна».

⁷ «Отеч. Записки», 1824, № 51, стр. 313.

⁸ См. воспроизведение в издании «Великая реформа» М. 1911, т. I, стр. 248—249.

⁹ Обе литографии имеются в собрании Гос. музея изобр. иск. им. Пушкина. О литографии Гампельна «Торжество открытия в с. Тарутине памятника» см. Записки М. Д. Бутурлина — «Русский Архив», 1897, № 7, стр. 429.

¹⁰ Портрет Говарда (65 × 82) приложен к 1-й части «Журнала человеколюбивого общества» (цензурное разрешение — 1/VII 1817) и Шереметева (77 × 93) — ко 2-й части (ценз. разр. 6/X 1817).

¹¹ Портреты Говарда и Шереметева — не подписаны. В авторстве Гампельна, однако, вряд ли можно сомневаться. Портрет Шереметева — типичный образец портретной манеры художника, известной нам по многим рисункам и литографиям. Портрет Говарда, репродуцирующий барельеф, мало характерен. За авторство Гампельна говорит сходство приемов, штриховки. Следует отметить, что Гампельн вообще был, видимо, единственным иллюстратором «Журнала человеколюбивого общества», в последующих книжках которого мы находим ряд его подписных работ (литография, офорт).

¹² В статье о «Франсуа Бодино» (журнал «Среди коллекционеров», 1922, № 2, стр. 15).

¹³ Основной биографический источник о Гампельне — биографическая заметка о нем неизвестного автора, помещенная в «Московском Вестнике» за 1827 год (ч. V, август, стр. 355—359), в отношении дат, впрочем, не совсем верная (автор получил сведения не от самого Гампельна, а «от разных почтенных особ, коротко знающих Гампельна»), а также статья о Гампельне в словаре Thieme-Besker'a, т. XV (1922), стр. 573—574.

¹⁴ Ров., стр. 150.

¹⁵ В экземпляре Государственной библиотеки СССР им. Ленина (инв. XIX—1520) офорты Венецианова и литография Гампельна отпечатаны на одной и той же бумаге (водяной знак «А. О.» с датой 1815 и 1816 гг.).

¹⁶ Архив Училища глухонемых в Ленинградском областном архиве, фонд 316, д. 20/40. Вероятно, в связи с поступлением Гампельна на должность преподавателя «гравирования», в училище была заведена литография, когда именно — в точности неизвестно, но только не раньше 1817 года (сохранившиеся архивные документы ничего не говорят о более раннем возникновении литографии в Училище глухонемых и даже, скорее, противоречат такому предположению). Весьма возможно, что венециановская виньетка «Мудрость» (1818 г.) на титуле книги «Об общественном призрении в России» (Спб. 1818. Тип. Воспитательного дома) отпечатана в Училище глухонемых, так как в самой типографии Воспитательного дома, возникшей в марте-апреле 1816 года, никакого литографского оборудования не было (см. дело № 360 — «о заведении типографии и штате оной» в делах Опекунского совета Воспитательного дома в Архиве внутренней политики, Ленинград). Это предположение может быть основано на том, что Училище глухонемых и Воспитательный дом были и территориально и административно тесно между собой связаны. В 1823 г. литография уже безусловно существовала в Училище глухонемых, так как на «публичных испытаниях» этого года, наряду с прочими «рукоделаниями» воспитанников, выставлялись также и «литографические эстампы» (см. «Отечественные Записки», 1823, № 38, стр. 438). Предшественниками Гампельна по должности преподавателя в училище были: «выпущенный из Академии художеств 14-го класса Павел Батенин (глухонемой)», показавший, как говорится в его аттестате, «во обучении того училища питомцев рисовальному искусству довольно значущий успех», и «рекомендованный и избранный г. Шебуевым», также из воспитанников Академии художеств, Виссарион Тверской, преподававший «живописное искусство». В сохранившихся докумен-

тах о Батенине и Тверском ни словом не упоминается о гравировании или литографировании. Между тем Батенин преподавал с мая 1810 по февраль 1815 г., а Тверской — с 1814/15 г. по октябрь 1817 г. Все эти данные свидетельствуют против возможного предположения о раннем применении (до 1817 г.) литографии в Училище глухонемых (иными словами — до начала преподавательской деятельности Гампельна в училище).

¹⁷ «Спб. Ведомости», 1825, № 66.

¹⁸ Там же, №№ 83 и 84.

¹⁹ Автор биографической заметки о Гампельне («Моск. Вестник», 1827) свидетельствует о «недавнем появлении Гампельна в Москве».

²⁰ «Русский Архив», 1897, кн. 3-я, стр. 274—275.

²¹ «Глухонемые, рассматриваемые в отношении к их состоянию», соч. Виктора Флери. Спб. 1835, стр. 127—128.

²² Судя по некоторым устным преданиям, которые проверить пока не представляется возможным.