

Глава IV

Альбом «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году» и литография Военно-топографического депо

На основании всего нами только что сказанного (гл. III), можно, думается, считать установленным, во-первых, что литография Шиллинга возникла лишь в конце 1816 г. и, во-вторых, что в момент ее возникновения в Петербурге существовала какая-то другая, «анонимная» литография, выпустившая в течение 1816 г. сперва «мартовскую» литографию Орловского, а затем, в ноябре, ряд других литографий, часть которых принадлежит перу и карандашу довольно крупных тогдашних художественных величин — тому же Орловскому, Петру Соколову, Гаттенбергеру, Монферрану, а часть — исполнена художниками второстепенными и третьестепенными (Шифляр, Редер, Свиньин и др.), представляющими для нас тем не менее интерес в качестве пионеров русской художественной литографии, в особенности самый плодовитый из них — Шифляр.

Все эти листы, отпечатанные в «анонимной» литографии 1816 г., вернее, избранные оттиски этих листов, чья-то рука, в два приема, в 1816 и 1817 гг., объединила вместе, придала им соответствующий заголовок или, вернее, заголовки («Первый опыт гравирования на камне», «Второй опыт», «Третий опыт») и переплела, составив из них, с добавлением некоторых специально исполненных образцов, несколько экземпляров альбома «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году», из числа которых в настоящее время известно четыре экземпляра. У каждого из этих четырех экземпляров — свои отличия, свои особенности. В литературе известны до сих пор были только два экземпляра (эрмитажный и библиотеки Александровского дворца в Пушкине). Два других, ныне принадлежащих Библиотеке имени Ленина, известны не были и в настоящей работе публикуются впервые.

Мы не будем сейчас характеризовать подробно мастеров-участников альбома; в равной мере не будем касаться и вопроса о художественной значимости исполненных ими литографий. Все эти вопросы мы попытаемся осветить в главе пятой. В данный момент нас интересует другое: в первую очередь вопрос о происхождении альбома, о том, какая именно литография — первая русская литография — отпечатала все эти, составившие альбом, листы.

Не боясь ошибки, можно сделать один предварительный вывод. Литография эта была прекрасно оборудована и поставлена на широкую ногу. Техническое совершенство литографий 1816 г., вошедших

в состав альбома (большие камни, чистота и ясность оттисков, отсутствие малейшего намека на кустарщину), говорит о солидной технической базе и опытных печатниках, вероятно иностранцах. Такой технической базой могла обладать, думается, только ведомственная литография. Частные литографии, возникавшие в Петербурге в последующие годы одна за другой, никогда не начинали свою деятельность с таким блеском.

Что же это была за литография?

Ответить на этот вопрос сразу мы не можем: прямых, документальных данных в нашем распоряжении нет. Архивных документов не найдено. Периодика того времени обо всем этом эпизоде умалчивает. Возникновение первой русской литографии, таким образом, окутано «ведомственной тайной», разоблачить которую, очевидно, не легко. Приходится, к сожалению, признать, что, как раньше, так и теперь, все еще неизвестны имена подлинных инициаторов «введения литографии в России», предупредивших Шиллинга в устройстве первой русской литографии, как равно и имена первых специалистов литографского дела, техническому уменью которых обязаны мы дошедшими до нас основными по значению памятниками ранней русской литографии. Все, что мы пока знаем, — это лишь имена художников, первыми воспользовавшихся новой техникой (Орловский, Петр Соколов, Шифляр, Гаттенбергер и другие).

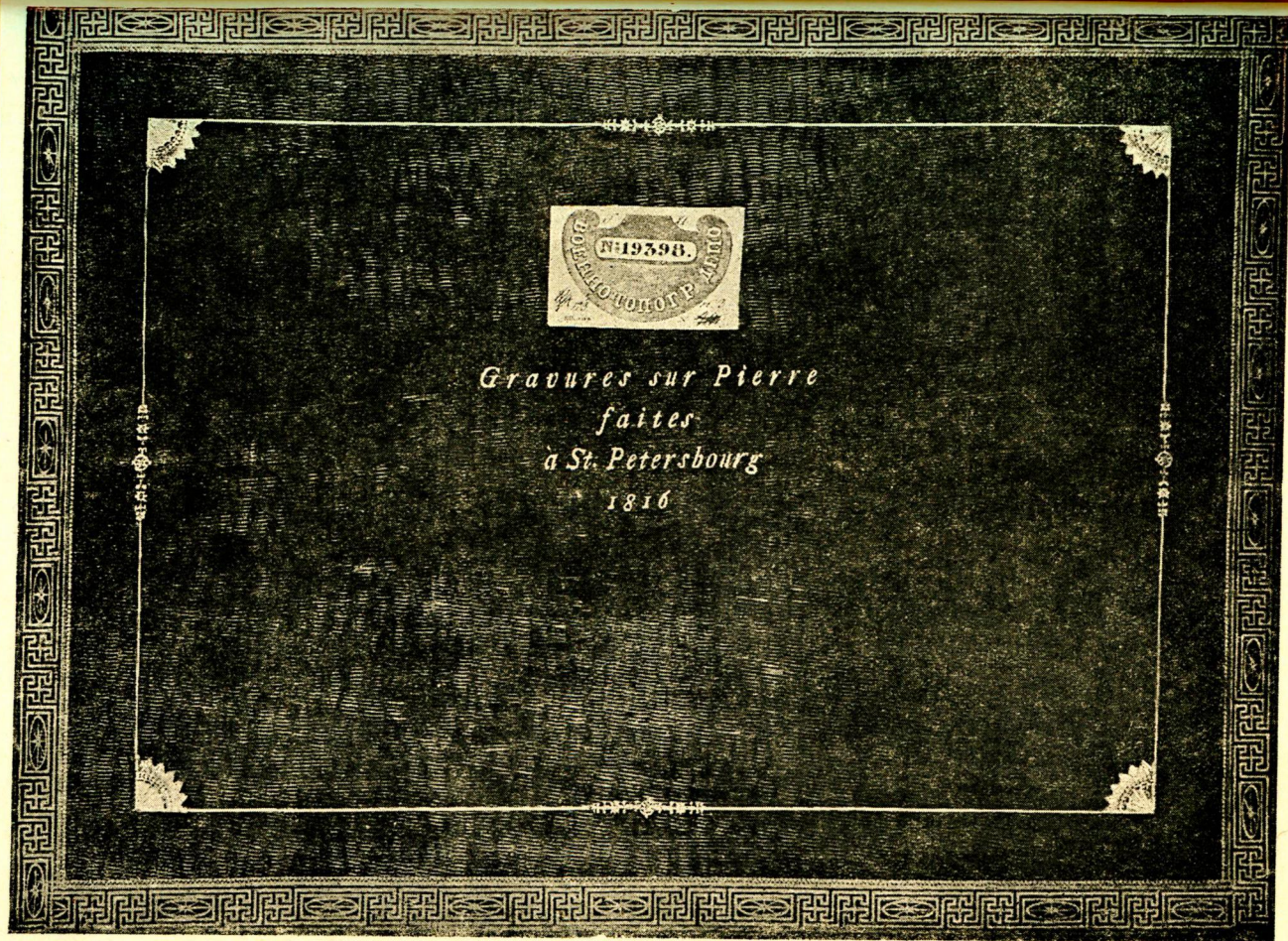
Но если мы не можем ответить сразу, точно и определенно, на основании прямого указания документов, кем была организована первая русская литография производственного масштаба, — значит ли это, что для решения проблемы — где и когда она была организована — нет решительно никаких данных? Думается, что нет. Кое-какие данные имеются. Правда, они носят косвенный характер, но сумма этих косвенных данных позволяет сделать выводы, в общем, как нам кажется, убедительные.

Эти данные могут быть добыты в результате: а) детального обследования внешнего вида и особенностей четырех дошедших до нас экземпляров альбома «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году», б) анализа его содержания и в) выяснения происхождения и назначения всех четырех экземпляров.

Но прежде чем говорить обо всем этом, необходимо сказать несколько слов по поводу заглавия альбома, установив попутно также и время возникновения или составления отдельных экземпляров.

Обычно альбом принято называть «Первый опыт гравирования на камне, в С. Петербурге, в ноябре 1816 года» («Premier Essai de la gravure sur pierre fait à St. Pétersbourg au Mois de Novembre 1816»). На самом деле это только один из подзаголовков. Два других подзаголовка гласят: «Второй опыт — перевода с бумаги на камень обычного рукописного текста» («Second Essai. L'écriture ordinaire passée du papier sur la pierre»), и, наконец, «Третий опыт письма (рисования) на камне — пером» («Troisième Essai. Ecriture à la plume sur la pierre faite à St. Pétersbourg au mois de Novembre 1816»). Поэтому, думается, правильнее заглавием альбома считать заголовок, вытисненный на переплете двух экземпляров альбома — «Gravures sur Pierre faites à St. Pétersbourg, 1816». («Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году»). Этот заголовок («titre de relieur») вполне оправдывается содержанием альбома, в котором наряду с «ноябрьскими» имеется также и «мартовская» литография (Орловского).

Два экземпляра с вышеприведенным заглавием — это экземпляр альбома из собрания Военно-топографического депо Главного штаба, ныне хранящийся в Государственной библиотеке имени Ленина, и экземпляр альбома в Библиотеке Александровского дворца в Пушкине.



ПЕРЕПЛЕТ АЛЬБОМА «ГРАВЮРЫ НА КАМНЕ, ИСПОЛНЕННЫЕ В С. ПЕТЕРБУРГЕ, В 1816 ГОДУ»
Экземпляр Военно-топографического дела в собрании Государственной библиотеки СССР им. Ленина

О первом никаких сведений в печати не появлялось, сведения о втором были приведены в статье В. Я. Адарюкова «Гравюра и литография в книге XIX века» (1925 г.). Оба экземпляра содержат только литографии 1816 г., и составление их, следовательно, нужно относить к этому году.

Что же касается двух других экземпляров, то они имеют ту особенность, что наряду с литографиями 1816 г., уже известными по двум первым экземплярам альбома, имеют и некоторое количество новых листов, в том числе одну литографию 1817 года («Гвардейский солдат» С. Шифляра; подпись: «S. C. 1817»). Несомненно, эти два экземпляра составлены были уже в 1817 г. Один из них хранится в Государственной библиотеке имени Ленина (назовем его «вторым экземпляром» Библиотеки имени Ленина), другой, опубликованный в свое время В. Я. Адарюковым, хранится в собрании Государственного Эрмитажа.

Переходим к характеристике внешнего вида и особенностей дошедших до нас четырех экземпляров альбома (детальное поллистное описание см. в приложении).

Экземпляр Военно-топографического депо, хранящийся в Библиотеке имени Ленина, едва ли не интереснее всех других.

Он переплетен в красный сафьян с золотым тиснением, причем переплет далеко не так свеж, как в двух других экземплярах, о которых речь будет ниже; на переплете, как мы уже говорили, тисненая надпись: «Gravures sur Pierre faites à St. Pétersbourg, 1816». Далее — налицо все три подзаголовка. В тексте первого подзаголовка сохранена характерная орфографическая ошибка: «Premier Essai... faite», устраненная (стертая) во «втором экземпляре» Библиотеки имени Ленина. В отличие от двух других переплетенных экземпляров альбома, экземпляр Военно-топографического депо производит впечатление самого «толстого», хотя в нем в настоящее время столько же листов (23), сколько в экземпляре Александровского дворца. Ширина корешка переплета в нем не соответствует наличному количеству листов. Альбом явно был рассчитан на 35—40 листов. На деле же в нем сейчас двадцать три листа; из них 21 лист наклеен на бумажные фальцы, а два листа, в свое время отделенных от альбома, сохраняются в нем в качестве вкладок («чертеж» и автолитография П. Ф. Соколова). Большое количество пустых фальцов в альбоме показывает, что то количество листов, на которое он был рассчитан, так и не было вклеено. С другой стороны, некоторые вклеенные листы позднее, видимо, были удалены либо путем отклейки, либо просто вырезаны, на что указывают неровно срезанные края некоторых фальцов.

Но что особенно интересно отметить в исследуемом нами экземпляре альбома, — это наличие на нем экс-либриса и штемпеля Военно-топографического депо.

Это обстоятельство представляется весьма существенным, если только мы вспомним, что так называемая «Литография Главного штаба», обычно рассматривавшаяся (В. Я. Адарюковым и другими) как вторая (после литографии Шиллинга) литография в России, на деле не что иное, как литография Военно-топографического депо, и «литографией Главного штаба» называлась, собственно говоря, чисто формально — постольку, поскольку Депо входило составной частью в Главный штаб, да и территориально находилось, вместе с литографией, в здании Главного штаба (на б. Дворцовой площади, ныне пл. Урицкого). В связи с этим сам собой, конечно, напрашивается вопрос: не объясняется ли былая принадлежность нашего экземпляра Военно-топографическому депо именно тем, что отпечатан он был в литографии Военно-топографического депо Главного штаба?

Premier Essai

DE LA GRAVURE SUR PIERRE

*fait
à St. Petersbourg*

au Mois de Novembre

1816

ПЕРВЫЙ ЛИСТ АЛЬБОМА «ГРАВИЮРЫ НА КАМНЕ, ИСПОЛНЕННЫЕ В С.-ПЕТЕРБУРГЕ»

Государственная библиотека СССР им. Ленина

Сделанный нами анализ внешних данных «экземпляра Военно-топографического депо», как кажется, это предположение подтверждает. Перед нами, как мы уже говорили, экземпляр, отличный от всех других, рассчитанный на постепенное заполнение по мере издания все новых и новых литографий, — экземпляр, так сказать, «издательского типа», предназначенный для хранения и сохранения максимального количества образцов.

Экземпляры: библиотеки Александровского дворца и «второй экземпляр» Библиотеки имени Ленина. Нет оснований подробно останавливаться на описании этих двух экземпляров. Оба экземпляра дошли до нас в безукоризненно сохранном виде. В первом экземпляре — двадцать три листа, во втором — шестнадцать. Оба — в однотипных переплетах с тисненой надписью-заголовком на крышке. Однако, характерная подробность: в надписи на переплете «второго экземпляра Библиотеки им. Ленина», имеющего в своем составе, как мы указывали, литографию 1817 г., указание на 1816 год опущено. Надпись гласит просто: «Gravures sur Pierre faites à St. Pétersbourg».

Происхождение экземпляра Александровского дворца более или менее ясно. Вряд ли можно сомневаться, что это — подносный экземпляр. Что же касается «второго экземпляра Библиотеки им. Ленина», то, по некоторым данным, также можно предполагать, что экземпляр принадлежал раньше к составу одной из дворцовых библиотек; какой именно, — установить в настоящее время довольно трудно¹.

Заканчивая наш обзор внешних данных трех экземпляров альбома (Военно-топографического депо, Библиотеки Александровского дворца и «второго экземпляра» Библиотеки им. Ленина), мы должны отметить между ними ряд общих черт. Во-первых, все три экземпляра в переплете и притом — в переплете однотипном. Далее, оттиски литографий во всех трех экземплярах — исключительно свежие и сочные и сделаны либо на ватмане разных годов, либо на цветных бумагах (без водяных знаков). Несомненно, это особые оттиски. Мы могли бы назвать в государственных и частных собраниях ряд отдельных листов литографий, вошедших в состав альбома («Источник» Гаттенбергера и др.), отпечатанных на значительно худших сортах бумаги. Таким образом, оттиски на ватмане, несомненно, только часть тиража наших литографий. И наконец, во всех трех экземплярах почти все листы представлены двойной сьютой: нераскрашенному экземпляру почти всегда сопутствует экземпляр раскрашенный акварелью. Раскраска эта иногда настолько совершенна (литографии Орловского, «вазы» Гаттенбергера и др.), что заставляет, в ряде случаев, предполагать авторскую. О том, что Орловский иногда сам раскрашивал свои литографии, свидетельствует указание каталога одной дореволюционной выставки графики², на которой была выставлена как раз литография Орловского «Всадники» (1816 г.) из собрания друга художника — мецената А. Р. Томилова, с отметкой, что экземпляр раскрашен самим Орловским. В отношении же двух литографированных «проектов ваз» Гаттенбергера следует упомянуть, что акварельная раскраска в них настолько самодовлеющая, что от литографий, собственно говоря, ничего не осталось: пред нами акварель; вся разница только в том, что контур не прорисован карандашом или пером, а отпечатан на бумаге с камня.

Совсем иной характер носит четвертый экземпляр альбома — эрмитажный.

Эрмитажный экземпляр альбома «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге», в отличие от рассмотренных трех экземпляров, не переплетен, представляет собой просто-напросто тетрадь в скромной желтой обложке, без какой бы то ни было надписи

на ней. В тетради всего 14 листов (в том числе одна литография Шифляра 1817 г.). Подзаголовок «Premier Essai... fait... au Mois de Novembre, 1816» служит как бы титульным листом, в очевидном противоречии с содержащейся в альбоме литографией 1817 г. Все литографии — нераскрашенные. Оттисков на цветной бумаге нет, литографии отпечатаны на ватмане, причем в ряде случаев не на правильных листах ватмана, а на клочках разной величины; все оттиски при этом имеют совершенно одинаковый, сухой и бледный характер, резко отличный от сочных оттисков прочих экземпляров альбома. Чем это объяснить? Возможно тем, что оттиски были сделаны другой краской (может быть — простой типографской). Вероятнее же другое, — что оттиски были сделаны не с оригинальных камней, а с камней, на которые для печатания с них переведены были «оттиски уже литографированных рисунков». Происхождение эрмитажного экземпляра не известно.

В заключение нашего обзора внешних данных всех четырех известных экземпляров альбома литографий 1816—1817 гг., вышедших из-под станка «анонимной» литографии, отметим, что вряд ли будет натяжкой считать экземпляр Военно-топографического депо — «издательским», два других — беловыми «подносными» экземплярами и, наконец, четвертый экземпляр (эрмитажный) — «экспериментальным».

Переходим к общей характеристике содержания альбома литографий 1816—1817 гг.

По содержанию альбом «Гравюры на камне, исполненные в С.-Петербурге, в 1816 году» — типичный «альбом образцов», имеющий своим прототипом, в конечном счете, известный «Musterbuch der lithographischen Druckerei», изданный Зенефельдером в Мюнхене, в 1808 г., и весьма близкую аналогию в той коллекции образцов, которую в 1815 г. Энгельман прислал из Мюльгаузена в Париж³. Однако, в отличие от Musterbuch'a Зенефельдера, наш альбом, будучи объединением отдельных листов, не предназначался для широкого распространения или продажи.

Альбом «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году» включает в себе следующие образцы:

а) образцы «каллиграфического» письма, исполненные непосредственно на камне (пером или посредством гравирования); при этом следует отметить, что исполнены они вполне в духе некоторых образцов немецкой каллиграфии (ср., в частности, заглавный лист «книги образцов» Мюллеровской литографии в Карлсруэ, хранящейся в Библиотеке имени Ленина, гравированный на камне Bögner'ом);

б) образец перевода «обычного письма» с бумаги на камень;

в) образцы литографированных нот (два вальса и экосез);

г) образцы портретной литографии (портреты И. И. Костина, А. Л. Шиллинга, Ф. И. Шуберта и К. Х. Рейссига — самые ранние русские литографированные портреты);

д) образцы «военных форм», исполненные литографским способом, имевшие, как будет установлено в дальнейшем, вполне определенное назначение в военном ведомстве;

е) образцы «рисунков для фарфора», «сочиненных» художниками, работавшими для б. императорского Фарфорового завода, имевшие, несомненно, производственное назначение;

ж) образцы, мы бы сказали, проектного назначения; сюда, помимо не имеющего художественного значения, узко-утилитарного «чертежа», относятся «Источник» Гаттенбергера и «Сцена у источника» Монферрана — по существу проекты фонтанов;

з) образцы литографского рисунка пером — три наброска, исполненные Треттёром и Монферраном, без сомнения специально для альбома, с целью продемонстрировать в нем этот вид литографской техники и,

видимо, возможность использования его, по аналогии с очерковой гравюрой на металле, в репродукционных целях, и, наконец,

и) две-три литографии, не имевшие, видимо, никакого специального назначения и исполненные в духе рисунков «альбомного жанра», столь многочисленных в эпоху всеобщего увлечения альбомами и альбомным искусством. Сюда относятся «Грифонаж» Шифляра, и дилетантски исполненный «Букет цветов». Сюда же мы отнесли бы, пожалуй, и романтический пейзаж П. П. Свинына («Ниагара»).

Такова тематическая классификация содержания альбома литографий 1816—1817 гг.

Что же касается техники литографий, то большинство листов исполнено карандашом и лишь незначительная часть — литографии пером или гравюра на камне.

В отличие от западных «собраний образцов» (зенефельдеровского 1808 г. и энгельмановского 1815 г.), в альбоме нет литографий «с тоном», этого наиболее элементарного вида цветной литографии. Как бы предвосхищая путь, по которому в дальнейшем пошла ранняя французская литография, художники-участники петербургского альбома применяют ручную раскраску акварелью. Литография «с тоном» появилась у нас несколько позднее, будучи широко применена впервые в работах литографии П. Ф. Гельмерсена (около 1820 г.).

Несколько слов о текстах исследуемого нами альбома.

Мы упоминали уже не раз, что содержанию альбома «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году» предпослано три подзаголовка (в экземплярах Военно-топографического депо и Библиотеки Александровского дворца). Текст первого подзаголовка мы уже приводили. Третий подзаголовок («Troisième Essai. Ecriture à la plume») относится специально к двум литографиям пером Монферрана и Треттера (в экземпляре Библиотеки Александровского дворца эти две литографии помещены сейчас же за этим подзаголовком). Что касается второго подзаголовка, то за ним непосредственно следует довольно длинный текст, представляющий собой явную перефразировку ряда мест цитированной нами (см. стр. 28—29) ранней статьи академика Гамеля о литографии (1814 г.). Приводим этот текст в переводе (французский текст см. в приложении):

«Опыт второй. Образец обыкновенного письма, переведенного с бумаги на камень.

Гравюра на камне имеет то преимущество перед гравюрой на меди, что дает возможность получить бесчисленное количество оттисков, в то время как гравирова на меди можно получить не свыше тысячи хороших отпечатков. Изобретение приписывается г. Зенефельдеру из Мюнхена и в 1801 году было занесено в Англию. Однако, художники этой страны не сообщили ему дальнейшего развития, без сомнения потому, что не верили в возможность достичь высокой степени совершенства. Следует употреблять только мелко зернистый, плотный известняк, поддающийся некоторой полировке и способный впитывать воду. Чтобы рисовать пером — поверхность камня следует отполировать пемзой, а для того, чтобы рисовать на ней карандашом — одним лишь песком. Можно также наносить рисунок с помощью сухой иглы, способом, употребляемым при гравировании офортом и т. д.»

Отметим, что в одной из книжек, изданных Военно-топографическим депо, а именно — в руководстве по литографии, изданном в 1820 году, также дан, в качестве образца, «перевод с бумаги на камень». Существенно отметить, что способ «перевода с бумаги на камень» практиковали почти одновременно и «анонимная» литография

Trois Walzes d'une Écossaise

gravées

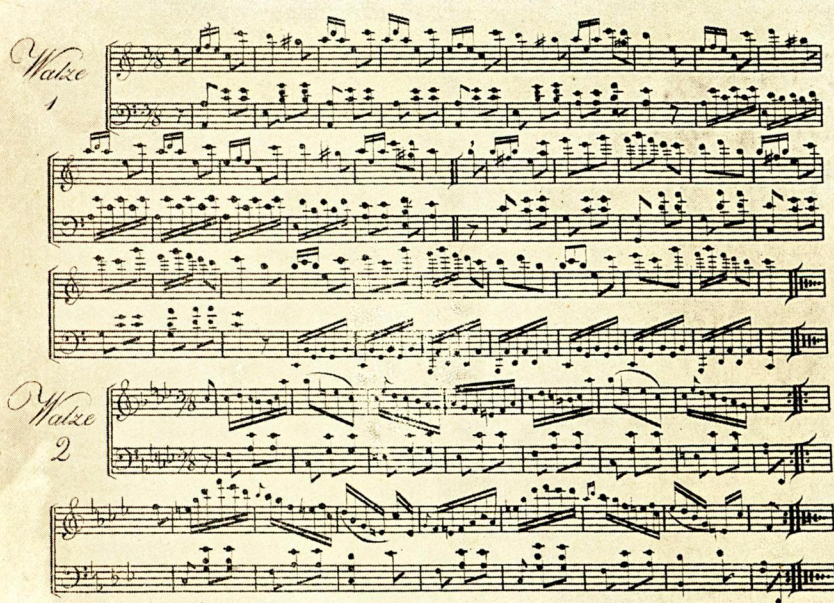
sur pierre à St. Pétersbourg

1816

НОТЫ ИЗ АЛЬБОМА «ГРАВЮРЫ НА КАМНЕ, ИСПОЛНЕННЫЕ В С. ПЕТЕРБУРГЕ,
в 1816 ГОДУ»

Титульный лист

Государственная библиотека СССР им. Ленина



НОТЫ ИЗ АЛЬБОМА «ГРАВЮРЫ НА КАМНЕ, ИСПОЛНЕННЫЕ В С. ПЕТЕРБУРГЕ,
в 1816 ГОДУ»

Оборот титульного листа

Государственная библиотека СССР им. Ленина

1816—1817 гг. и литография Военно-топографического депо Главного штаба, время возникновения которой определяют обычно 1817 годом.

Охарактеризовав в общих чертах и перечислив содержание альбома «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году», мы должны, вслед за тем, задать себе вопрос: не может ли более детальное обследование содержания альбома, вернее, более детальное обследование отдельных групп литографий, входящих в его состав, дать нам какие-либо наводящие указания относительно места их издания, относительно «камнепечатни», в которой они были отпечатаны.

Перечисляя содержание альбома, мы отметили четыре группы, весьма специфические. Это — «портретная группа», группа образцов «военных форм», группа «рисунков для фарфора» и, наконец, «группа проектов» (проекты фонтанов и инженерный чертеж). Мы уже отмечали и повторим еще раз, что все эти литографии не предназначались специально для альбома и отнюдь не носят характера литографских «проб», цель которых — демонстрация той или иной литографской техники; что значение «образцов» было придано на деле только немногим, избранным листам общего тиража этих литографий, тем, которые были вплетены в альбом, и что «основной тираж» всех этих листов имел независимое от альбома вполне определенное, целевое назначение.

Рассмотрим сперва «портретную группу». Первое, на что мы должны обратить внимание, — это портреты Шуберта и Рейссига (работы Форлопа и Редера). Элементарная биографическая справка позволит нам установить сразу, что эти два лица играли в свое время выдающуюся роль в деятельности Военно-топографического депо. В обоих случаях это портреты ученых, научная и служебная деятельность которых теснейшим образом связана с Военно-топографическим депо. Астроном и академик Федор Иванович Шуберт (1758—1825) был учителем целого поколения русских геодезистов, среди которых видное место впоследствии занял его сын Федор Федорович Шуберт, с 1819 г. начальник Военно-топографического депо. Многолетняя преподавательская деятельность Ф. И. Шуберта протекала, главным образом, в Военно-топографическом депо, где, помимо математики, он преподавал топографию и офицерам Генерального штаба (или, как тогда говорили, — «квартирмейстерской части»), астрономии — «науку, без которой при геодезических работах нельзя ступить и шагу»⁴. Что же касается Корнилия Христиановича Рейссига (1781—1860), то это тоже не менее видный деятель Военно-топографического депо, совсем не «директор рисовальной школы при Министерстве финансов», как указывал В. Я. Адарюков, а член-корреспондент Академии наук, директор Механического отделения Военно-топографического депо, астроном и физик, сыгравший большую роль в деятельности Военно-топографического депо. Рейссиг был «выписан» из Касселя, около 1810 г., в тот момент, когда затруднения с импортом геодезических инструментов, ставившие под угрозу производство геодезических съемок, поставили на повестку дня вопрос об «освобождении от иностранной зависимости» и организации собственной механической мастерской для изготовления геодезических инструментов. Рейссиг блестяще справился с задачей. Русские геодезисты получили в свое распоряжение инструменты отечественного производства. Рейссиг навсегда остался в России⁵.

Мы должны отметить, что к этой же группе «портретов топографов» следует отнести и еще одну литографию 1817 года, в альбоме не представленную и известную лишь в двух-трех экземплярах (в собрании Государственного Эрмитажа и в собрании Государственной библиотеки СССР имени Ленина). Это — портрет Лаврентия (Лоренца) Ивановича Панснера (1777—1851), виднейшего топографа того времени, в 1817 г. оставившего многолетнюю службу в Военно-топографическом

депо и основавшего в том же 1817 г. Русское минералогическое общество. Литография эта исполнена С. Шифляром — участником альбома «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году» (подпись — «S. C. 1817») ⁶.

Что дают нам все эти биографические данные?

Они позволяют заключить, почему портреты именно Шуберта и Рейссига оказались в составе альбома литографий 1816—1817 гг. Очевидно потому, что и Шуберт и Рейссиг (как мы это только что показали) имели ближайшее отношение к деятельности Военно-топографического депо. Косвенно это еще раз подтверждает предположение, что альбом отпечатан в литографии Депо ⁷.

Обратимся ко второй группе альбомных литографий — «военным формам».

Укажем сразу — к этой группе нужно отнести не только двух «гвардейских солдат» работы С. Шифляра (1816 и 1817 гг.), но и обе альбомные литографии Орловского — «Всадников» и «Башкира и киргиза верхами». Отнесение к группе «форм» двух последних литографий нуждается, конечно, в некоторой аргументации. Однако доказательства не сложны.

Существует обширная серия литографий Л. А. Белоусова 20-х годов XIX в. под общим заглавием «Собрание мундиров Российской армии» ⁸. Исполнена она Белоусовым большею частью по рисункам Шифляра и в некоторых случаях — по оригиналам Орловского. Имеется в этой серии и несколько форм горского эскадрона и среди них — литография, повторяющая, почти без изменений, «Всадников» Орловского (изменения касаются главным образом фона). Под литографией подпись: «Юнкер лейб-гвардии Кавказско-горского эскадрона». Таким образом, не остается сомнений, что литография Орловского «Всадники» — «первая русская датированная литография» (март 1816 г.), носившая самые разнообразные названия («Курды», «Хевсуры» и т. д.), на самом деле не что иное, как рисунок форм для лейб-гвардии горского эскадрона. Что же касается двух всадников заднего плана, изображенных как на литографии Орловского, так и на копии Белоусова, то, на основании других белоусовских литографий той же серии, можно убедиться, что это — «рядовые Горского эскадрона».

Несомненно, что и другая литография Орловского в альбоме 1816 г., парная к «Всадникам», имела аналогичное назначение. В армии, героически отразившей в эпоху Отечественной войны натиск наполеоновских полчищ, было не малое количество «лучников» — башкир, калмыков, киргизов и др., сохранявших в армии и национальный наряд и вооружение. Поэтому более чем вероятно, что литография Орловского «Башкир и киргиз верхами» — тоже изображение форм, но только «иррегулярного войска», национальных частей.

Для того, чтобы уяснить себе возникновение этих литографий Орловского, нужно обратиться к биографии Орловского и к некоторым, казалось бы, весьма незначительным показаниям архивных документов.

Так, мы знаем из биографии Орловского, что он, вскоре по приезде в Петербург, получил задание от брата Александра I — Константина Павловича «делать рисунки форм для армии и вообще всякого рода рисунки, относящиеся до образования и преобразования русской армии» ⁹. Художник получал за это казенную квартиру и содержание. Далее, мы знаем, что как раз в 1816 г. Орловский получил большой заказ от Константина Павловича на изготовление «рисунков форм для переобмундирования армии». Причем мы даже знаем, что художник всячески медлил с выполнением заказа, отговариваясь болезнью, так как, очевидно, заказ был для него неинтересен. И, наконец, еще одна деталь: в 1819 г., говорят биографы, Орловский был официально зачислен в штат Военно-топографического депо в качестве «живописца форм» ¹⁰.

В связи с этими данными из биографии Орловского сразу же возникает вопрос: а не были ли обе литографии Орловского 1816 г. частью как раз именно этого «большого заказа на изготовление рисунков форм для переобмундирования армии», полученного художником (вероятно не им одним) в 1816 г.

Думается, так и было. По крайней мере, в отношении шифляровских литографий форм сохранившиеся архивные данные определенно свидетельствуют, что они в 1817 г. высылались именно Константину Павловичу¹¹. Очевидно, и они были частью «большого заказа на изготовление рисунков форм». Поскольку это обстоятельство проливает свет на происхождение литографированных «проектов форм» Орловского и Шифляра в альбоме «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге в 1816 году», нам нужно уделить ему должное внимание и несколько подробнее коснуться шифляровских литографий 1816—1818 гг.

В альбоме 1816 г. мы встречаем три подписных литографии Шифляра: «Грифонаж», который в данном случае не представляет для нас интереса, «Гвардейского солдата с ружьем у ноги» (1816 г.) и «Гвардейского солдата с ружьем на караул» (1817 г.). Эти две последних литографии «форм» отнюдь не единственные. Они только часть целой серии. В Государственном Эрмитаже, в папке под названием «Uniformes de l'infanterie russe par Chiflard. 1818», находим еще три аналогичных по назначению литографии Шифляра:

1. «Вид солдата в походной амуниции» (подпись: «S. Chiflard. 1817»).

2. «Вид Гвардейского Солдата в полной амуниции» (подпись: «S. Chiflard. 1818»), и

3. «Вид в полной амуниции пехотного Унтер-офицера, гренадера и Егеря Армейских полков» (подпись: «Chiflard. 1818»).

Кроме того, в собрании Государственной публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина имеется еще: «Costume du régiment des grenadiers de sa Majesté le Roi de Prusse» (подпись: «S. Chiflard. 1818») и в собрании Государственного литературного музея в Москве «Вид матроса» (подпись: «Chiflard»), нами воспроизводимый.

Совершенно несомненно, что все эти литографии (плюс, вероятно, некоторое количество нами незарегистрированных) имели чисто практическое, узко-ведомственное назначение, служа для соответствующих частей армии официально утвержденным стандартом военного обмундирования. Не менее несомненно и то, что литографии эти были изданы Военно-топографическим депо, так как в данный период все такого рода работы концентрировались именно в нем, да к тому же и сам С. Шифляр, о чем мы имеем ряд указаний, был сотрудником Военно-топографического депо (состоя, повидимому, в 1817—1818 гг. «помощником начальника 5-го отделения Депо»)¹².

Литографии форм издавались Военно-топографическим депо не для продажи. В массе объявлений о продаже своих изданий, помещавшихся Депо в военной газете «Русский Инвалид», в 1816—1818 гг. мы не найдем соответствующего содержания объявлений. Зато из рукописного отчета Военно-топографического депо за 1825 год¹³ (более ранних отчетов в нашем распоряжении, к сожалению, не было) мы узнаем, что в остатке на 1 января 1825 г. было «рисунков мундирам Российской армии» — 1129 штук, «рисунков, изображающих полк [имени] Короля Прусского», — 25, и т. д. Автором последних «рисунков» был, без сомнения С. Шифляр, чью литографию 1818 г. «Costume du régiment des grenadiers du Roi de Prusse», в собрании Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, мы уже упоминали.

Работа по созданию «стандартов форм», осуществлявшаяся художниками Военно-топографического депо, проходила, очевидно, ряд определенных стадий и сводилась, в первой стадии, к созданию акварельных

рисунков форм (огромное количество таких рисунков Шифляра находится, между прочим, в Государственном Эрмитаже); во второй — к внесению в них поправок и к утверждению, и, наконец, в третьей — к размножению в ряде случаев утвержденного образца или «проекта» литографским способом для рассылки «местам к руководству». Кое-какие архивные данные, извлеченные из дел Гвардейского штаба, дают некоторый дополнительный материал относительно работы по созданию рисунков «форм переобмундирования» и художников, занятых этой работой в 1816 г. К работе, оказывается, был привлечен не только Шифляр, но и Гаттенбергер. Так, 2 февраля 1816 г. Аракчеев «объявлял» начальнику Гвардейского штаба Н. М. Сипягину «о присылке завтра поутру (или когда угодно) лейб-гусара во всей форме с доломаном к живописцу Самойле Петровичу Шифляру, живущему напротив Пустого рынку, в доме Василевской № 67 по правой руке в третьем этаже»¹⁴, а 8 июля 1816 г. уже начальник Главного штаба П. М. Волконский просил того же Н. М. Сипягина «по требованию г-на Гаттенбергера, живущего на Моховой улице в доме купца Щербакова, прислать к нему, Гаттенбергеру, несколько Гвардейских солдат в полной амуниции для снятия с оных рисунков»¹⁵.

Последнее обстоятельство очень существенно. Оно объясняет нахождение в исследуемом нами альбоме «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году» литографий Гаттенбергера. Оказывается, этот весьма разносторонний художник работал одновременно на два фронта — и для Фарфорового завода и для Военно-топографического депо (с мая 1816 г. уже поступившего в ведение Главного штаба и его начальника — П. М. Волконского). Для завода он рисовал «проекты ваз», для Депо — «проекты форм». Именно этим, очевидно, и объясняется нахождение в альбоме литографированных проектов ваз и рисунков для фарфора. При посредстве Гаттенбергера и Адамс, живописец по фарфору, имел, очевидно, возможность исполнить свою литографию «Коринна».

Относительно причин нахождения в альбоме литографий Монферрана, Треттёра и исполненного неизвестным литографом «чертежа» вполне определенных данных пока нет. Следует лишь иметь в виду, что архитектор Монферран был в тесных сношениях с П. М. Волконским¹⁶ — «директором» Военно-топографического депо, о чем мы имеем ряд свидетельств. Что же касается Вильгельма фон Треттёра, крупного военного инженера своего времени, строителя мостов и шоссе-санных дорог, то он, вероятно, имел и какое-то служебное отношение к Военно-топографическому депо, поскольку последнее до перехода, в мае 1816 г., в ведение Главного штаба и П. М. Волконского, входило в состав Инженерного департамента Военного министерства. В альбоме «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году» Треттёру принадлежит набросок (пером на камне) «Играющие амур» (копия со Стефано делла Белла? см. рис. на стр. 50), помещенный только в двух наиболее ранних экземплярах альбома: «издательском» экземпляре (Военно-топографического депо) и «подножном» (библиотеки Александровского дворца). Несмотря на свои более чем скромные достоинства, литография Треттёра как бы «открывает» собой альбом, будучи помещена и в том и в другом экземпляре на почетном так сказать месте — первой в ряду литографий, следующих за текстом «подзаголовков». Невольно возникает предположение (пока, конечно, только предположение), — не следует ли, быть может, в этом, в общем слабо, по-любительски исполненном наброске видеть работу составителя альбома, по инициативе или под руководством которого альбом был составлен и даже поднесен Александру I (экземпляр библиотеки Александровского дворца). Если так, то помещение наброска Треттёра во главе всей серии альбомных литографий, конечно, оправдано.



В. ТРЕТТЕР — «ИГРАЮЩИЕ АМУРЫ»
Литография пером (1816 г.)
Государственная библиотека СССР им. Ленина

Конечно, это только гипотеза. Следует, однако, отметить, что с именем Треттёра связано, и не условно, в порядке гипотезы, а безусловно, издание в начале 20-х годов в Петербурге по меньшей мере трех альбомов, «относящихся до постройки мостов» и Московского шоссе. Великолепный экземпляр одного из них ¹⁷ (изданного Плюшаром), хранящийся в Отделе редких книг Государственной библиотеки СССР имени Ленина, по внешнему виду весьма близок к альбому «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году». Кажется, одна рука «оформила», в смысле художественной редакции, и альбом 1816 г. и альбом Треттёра 20-х годов. Тот же удлиненный формат, тот же ватман разных годов, на котором отпечатаны литографии, того же типа переплет красного сафьяна (несомненно, одной мастерской), та же тисненая надпись на верхней крышке переплета (только иного содержания), тот же широко примененный прием раскрашивания литографий акварелью. Просматривая альбом лист за листом, мы наряду с именами литографов Зуева, Шошина, Тона, Шуха, Бегрова и др., воспроизводивших рисунки и планы Треттёра, встречаем знакомое имя Шифляра. И еще одна деталь, по нашему мнению, роднит альбом «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году» с альбомами Треттёра, это — наличие в альбоме 1816 г. (22-й лист экземпляра Военно-топографического депо в собрании Государственной библиотеки имени Ленина) «чертежа тротуара», построенного по многократно примененной в альбомах Треттёра схеме — план, разрез, вид («plan, profil et vue perspective»). Чертеж в альбоме 1816 г. настолько в общем, по внешности и приемам, близок к ряду чертежей в альбомах Треттёра 20-х годов, что вряд ли можно сомневаться, что и в чертеже 1816 г. мы тоже имеем дело с образчиком инженерного искусства Треттёра.

Нам остается обратиться к биографическим данным о Треттёре.

Они весьма интересны. В русской литературе мы не найдем о Треттёре, правда, почти ничего (за исключением многократных упоминаний о нем, как о строителе знаменитых висячих цепных мостов в Петербурге). Но зато небольшая заметка в словаре Тиме-Беккера (т. XXXIII, стр. 342) сообщает интересные данные. Мы узнаем, что Треттёр — уроженец Маннгейма (близ Карлсруэ), офицер баденской службы, сейчас же по окончании войны с Наполеоном, или даже во время этой войны, вступил на русскую службу, что он составитель и издатель планов, в частности плана Маннгейма (1813), и что примерно тогда же он издал образцы военных форм Бадена.

Каким способом были напечатаны эти два издания мы не знаем. Зато почти с полной уверенностью можно сказать, что третье издание Треттёра, упоминаемое в вышеуказанной заметке о нем в словаре Тиме-Беккера, а именно «планы астрономической обсерватории в Маннгейме», «награвированные и отпечатанные у К. Вагнера в Карлсруэ» (1811 г.), гравированы были именно на камне. В работах немецких исследователей литографии можно найти кое какие отрывочные сведения о литографии К. Вагнера в Карлсруэ; так Dussler, в своем неоднократно упоминаемом нами репертуаре ранней немецкой литографии, зарегистрировал (стр. 129) план города Пфорцгейма, «гравированный на камне» в 1811 г. неким К. Мюллером и отпечатанный именно в «литографии К. Вагнера в Карлсруэ».

Таким образом вряд ли можно сомневаться в самом факте знакомства Треттёра с литографией (и даже использования ее, именно «гравюры на камне», в своих изданиях) — еще до своего приезда в Россию.

Все это вместе взятое, думается нам, делает в известной степени вероятным предположение, что, перенеся свою инженерную деятельность в Россию, Треттёр продолжил здесь и свою, начатую еще в Маннгейме, издательскую деятельность, осуществляя ее первое время в рамках Военно-топографического депо, до мая 1816 г., входившего в состав Инженерного департамента Военного министерства и окончательно «сданного» в Главный штаб, вероятно, лишь к концу 1816 г. В свете всех этих данных не лишено вероятия предположение, что именно Треттёр сыграл какую-то роль (какую именно — определить в настоящий момент, за отсутствием документальных данных, конечно, трудно) в организации в 1816 г. первых «литографских опытов», результатом которых и явился в свет исследуемый нами альбом «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге».

В то же время приобретает некоторое значение и факт наличия в фондах Военно-топографического депо «Книги образцов» (примерно 1813—1817 гг.) литографии Христиана Фридриха Мюллера в Карлсруэ, хранящейся ныне в Государственной библиотеке СССР имени Ленина и описанной нами вкратце в главе I (примечание 13). Карлсруэ, где работал Мюллер, и Маннгейм, где главным образом подвизался, до 1813 г., Треттёр, это — соседние города великого герцогства Баденского. Мюллер и Треттёр — земляки, и не исключена возможность, что именно литография Мюллера при посредстве Треттёра оказывала в той или иной форме «техническую помощь» первой русской литографии, раннейшим образцом работ которой является исследуемый альбом.

Резюмируем: все нами сказанное, — и данные о портретных литографиях в альбоме «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году», и данные об Орловском, Шифляре и Гаттенбергере — основных участниках альбома, вскрывающие происхождение их литографий в альбоме, и данные о Треттёре, и данные, извлекаемые из рассмотрения внешних особенностей «издательского» экземпляра альбома в собрании Государственной библиотеки СССР имени Ленина, — все приводит нас к выводу, что первая русская литография возникла безусловно в недрах русского военного

ведомства и, судя по всему, при Военно-топографическом депо¹⁸.

Было бы естественно предположить, что заведение литографии при Военно-Топографическом депо было продиктовано прежде всего нуждами русской картографии¹⁹. Такие соображения, конечно, должны были иметь место. Однако мы должны учитывать, что Военно-топографическое депо в первой четверти XIX века было учреждением весьма своеобразным, а деятельность его носила разносторонний характер²⁰. Наряду с топографическими заданиями, наряду с составлением и изданием карт и планов (притом не только узко-военного значения), на Депо возлагались еще обширные задачи «художественного» порядка, как, например, составление бесчисленных «рисунков форм». В связи с этим в штате Военно-топографического депо, наряду с топографами и картографами, работали «живописцы форм», художники-граверы, а с 1816 г., очевидно, и литографы. Наиболее для нас интересный из этих художников—Самуил Шифляр—совмещал в своем лице все три профессиональных уклона, будучи и «живописцем форм», и гравером, и литографом.

Значительная часть «художественных» работ Депо носила узко-ведомственный характер и в продажу не поступала. Однако, начиная с 1818 г., объявления Военно-топографического депо об издаваемых им картах, планах и руководствах (помещаемые в тогдашней военной газете «Русский Инвалид») стали перемежаться объявлениями и об издаваемых Депо, видимо, специально для продажи, «литографических рисунках». Впрочем, оговорим сразу же. Результат собственной издательской деятельности Депо, в сравнении с количеством и качеством заказных работ, исполнявшихся в литографии Депо (она же «литография Главного штаба») весьма скуден. Значительному количеству превосходных листов Орловского, Галактионова, Шифляра, Валериана Лангера, печатавшихся в литографии Депо примерно с 1819/20 г., в порядке стороннего заказа, может быть противопоставлен сравнительно небольшой список собственных изданий Депо (не считая, впрочем, продукции ведомственного назначения—рисунков форм и т. п.). Перечень этих изданий представляет известный интерес. Заметим кстати, что разыскать все эти листы в настоящее время представляет значительную трудность. Между тем было бы весьма интересно отыскать, например, «Рисунки, изображающие фейерверк, бывший в городе Ораниенбауме, 2-го июля 1818 года, в присутствии его величества короля Прусского», «гравированные литографически» и продававшиеся Военно-топографическим депо по 3 руб. за экземпляр (см. «Русский Инвалид», 1818, № 155, от 9 июля 1818 г.). Фейерверк этот был спроектирован известнейшим русским архитектором Стасовым²¹. Далее, в том же 1818 году Депо издало еще литографированный «портрет прусского короля» (по 5 руб. экз.)²². В 1820 г. Депо публиковало о продаже (также за 5 руб.) «литографического портрета Начальника Главного Штаба П. М. Волконского, рисованного одним из кантонистов Депо»²³ (Ефимовым; см. Ад. Об., I); а в 1821 г. «рисунка, изображающего Персиянина на коне, оттиснутого на камне» (цена 5 руб. за экземпляр)²⁴. Последняя литография, — вероятно, зарегистрированная Ровинским, под № 43, — литография Орловского (1819 г.). Далее, в 1822 г. Военно-топографическое депо усиленно рекламировало «весьма искусно сделанный эстамп, представляющий сражение при Тарутине» (цена 2 руб. 50 коп.), а затем и «эстамп, представляющий сражение при Бородине». Оба эти «эстампа» являлись частью серии, о которой Военно-топографическое депо извещало: «коллекция эстампов, изображающих достопамятнейшие сражения против французов в 1812 году, рисуется ныне при оном Депо на камнях и по мере изготовления каждого эстампа поступать будет в продажу» («Русский Инвалид», от 22/VIII 1822 и др.).

Но, быть может, из всех изданий, выпущенных Военно-топографическим депо, наибольший интерес представляют две книжки по литографии. Одна из них, на немецком языке, представляет собой перепечатку отрывков только что появившегося (в 1818 г.) «Руководства по литографии» Зенефельдера (о чем мы уже упоминали в главе I). В № 53 «Русского Инвалида» от 4 марта 1820 г. читаем: «в Военно-топографическом Депо Главного штаба поступило вновь в продажу (издание) «Auszug des Alois Senefelders vollständigen Lehrbuchs der Steindruckerey» (Спб. 1819, в типографии Генерального штаба, 4°, 99+1 стр.), представляющее собой «извлечение из Алоизия Зенефельдера полного руководства литографирования (печатания на камне), содержащее правильное и ясное наставление (методу) к различным способам литографирования и один рисунок». Рисунок этот, заметим кстати,—образец чертежа, исполненный литографским способом, с подписью: «Гравировал на камне Контанист Богатырев». В том же номере «Русского Инвалида» Депо извещало о выходе и еще одной книжки — «О литографии, или о способе печатания на камне, перевод с французского языка» (Спб., в типографии Генерального штаба, 1820, 8°, тит. лист+6 нен.+20 стр.). Книжка эта — первая книжка

О
ЛИТОГРАФИИ,
или
О СПОСОБѢ
ПЕЧАТАНІЯ НА КАМНѢ.

ПЕРЕВОДЪ
СЪ ФРАНЦУЗСКАГО ЯЗЫКА.

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТЪ КНИЖКИ
«О ЛИТОГРАФИИ, или О
СПОСОБЕ ПЕЧАТАНІЯ НА
КАМНѢ» (СПБ. 1820)

Государственная библиотека
СССР им. Ленина

САНКТ-ПЕТЕРБУРГЪ,
ПЕЧАТАНО ВЪ ТИПОГРАФИИ ГЕНЕРАЛЬНАГО ШТАБА.
1820 года.

о литографии на русском языке — интересна в особенности тем, что к ней приложено, в качестве образцов, несколько литографий, а именно: карта или план (гравюра на камне; подпись: «Грав[ировал] Кон[танист] Богатырев») и две литографии С. П. Шифляра: карандашная, изображающая кавалериста с лошадыю в поводу, спрашивающего у двух солдат дорогу (на фоне — изображение тройки, совершенно в духе Орловского; подпись, зеркальным письмом, слева, на темном фоне «S. С.»), и другая — пером, изображающая кирасира на коне (подпись та же). Кроме этих трех образцов, иллюстрирующих три основных разновидности литографской техники, — гравюру на камне, литографию карандашом и литографию пером, — к книжке приложено было еще изображение литографского станка и образец «Перевода письма с бумаги на камень» (о котором мы уже говорили, см. выше, в связи с аналогичным образцом в альбоме «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году»).

К сожалению, не удалось установить, переводом какого именно французского оригинала является эта книжка. Во всяком случае автор ее не Ластейри, как указывал В. Я. Адарюков, что очевидно из предисловия. «Не упражняясь в словесности, я желал бы, чтобы искусное перо г. де Ластери начертало сии правила», — пишет автор книжки, который и решил, в конце концов, сам составить руководство по литографии, стараясь лишь «по возможности начертать оное вразумительнее». Книжка довольно подробно трактует о выборе камня, «о приготовлении его для рисования», о самом рисовании на камне («карандашом, чернилами, иглою»), о печатании; дает описание станка, валов и т. д. В конце описан способ «печатания посредством переведения рисунка» (с бумаги на камень), в том числе и «переведения оттиска на другой камень». Все технические приемы, описанные в книжке, продемонстрированы, как мы это уже видели, в альбоме «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году». По сравнению с альбомом книжка «О литографии», изданная Военно-топографическим депо в начале 1820 г., не дает ничего нового, за исключением лишь «трудного к исполнению» «перевода на камень оттиска уже литографированного рисунка». Однако, возможно, «экспериментальный» экземпляр альбома литографий 1816—1817 гг., хранящийся в Государственном Эрмитаже, и представляет собой как раз собрание таких, сухих и бледных по оттиску, «переводов».

Наконец, нам остается коснуться последней стороны деятельности Военно-топографического депо, которая нас может интересовать, — издания им литографским способом карт и планов. Первый вопрос, который следует поставить, не было ли применение литографии к выполнению задач картографического порядка более ранним, чем применение ее к выполнению задач художественного порядка, т. е. не начали ли литографировать у нас, в Петербурге, карты и планы раньше, чем «рисунки» (до 1816 г.).

На этот вопрос, повидимому, придется ответить отрицательно. Карты и планы у нас стали литографировать никак не раньше 1816—1817 гг. К этому выводу можно прийти, исследуя одно из изданий, выпущенных в начале 20-х годов военным ведомством при содействии Военно-топографического депо. Это — «Военная история походов Россиян в XVIII веке» Бутурлина²⁵. К вышедшим книгам «Истории» был приложен том карт и планов, под заглавием: «Планы и карты к Военной истории походов Россиян в XVIII столетии. Часть I. Том IV. Гравированы и печатаны при Главном Штабе». В экземпляре Государственной Библиотеки СССР имени Ленина (№ 30/117) помимо двух карт, гравированных на меди, имеется тринадцать карт и планов, «вычерченных» или «гравированных» на камне. «Чертили» или «гравировали» их на камне следующие лица: подпоручик, он же поручик, он же штабс-

капитан Фридрикс, кантонисты Девятов, Пинаев и уже знакомый нам Богатырев и ученик Прохоров. Наиболее ранние карты и планы носят указание, что они «сочинены генерал-майором Хатовым» в 1817 г.; наиболее поздние—что «сочинены» им же в 1819 г. Разновременность литографирования карт и планов вне сомнений: с одной стороны, карты с отметкой «1817» примитивнее карт с отметкой «1819», с другой стороны, отметим, что за время работы над картами «подпоручик Фридрикс» успел превратиться и в «поручика» и даже в «штабс-капитана», иначе говоря, повыситься на два чина. Как в указанном нами экземпляре Государственной библиотеки СССР имени Ленина, так равно и в других виденных нами экземплярах, не было карт, которые можно было бы отнести к периоду более раннему, чем 1817 год. Между тем в одной газетной заметке, появившейся в 1821 г., читаем:

«При Военно-топографическом Депо Главного Штаба поступил в продажу вновь вырезанный на камне план сражения под Нарвою для замены находящегося в 1-м томе «Военной Истории походов Россиян в XVIII столетии», который, будучи первым опытом гравирования на камне, не соответствовал в чистоте отделки прочим планам, приложенным к сей книге, и следовательно портил издание. Цена плану раскрашенному 2 руб. 50 коп., нераскрашенному 2 рубля» («Русский Инвалид», № 161, от 14 июля 1821 г.).

В просмотренных нами экземплярах «Военной истории походов Россиян» план сражения под Нарвою (л. № 1) заменен. Все же ясно, что «первый опыт гравирования на камне карт и планов не мог состояться раньше 1816 г., так как сама мысль об издании «Военной истории походов Россиян» возникла только в 1816 г. Именно в начале 1816 г., не раньше, Главный штаб публиковал в газетах, во всеобщее сведение, обращение «к лицам, владеющим документами и проч., относящимися к военной истории России в XVIII веке», с просьбой предоставить эти документы в распоряжение Штаба для написания предположенной «Военной истории России в XVIII веке»²⁶. Тогда же были «нарочно посылаемы» и офицеры штаба «снимать вновь места, в коих сражения происходили». Таким образом, литографирование карт и планов для книги Бутурлина могло состояться никак не раньше 1816—1817 гг.

Мы не собираемся здесь дать очерк применения литографии в русской картографии в годы 1817—1818 или даже 1818—1820, хотя именно эти послевоенные годы и были годами значительного оживления в области картографического издательства, что отчасти было связано именно с применением нового, литографского способа печатания карт. Отметим лишь, в качестве одного из наиболее ранних указаний, что старейший гравер-картограф Военно-топографического депо, ученик Радига, В. П. Пядышев (1768—1835), составитель многих карт, атласов и путеводителей, в начале 1818 г. уже «переключился» на литографию. Так, в 1818 г. журнал «Соревнователь просвещения и благотворения» (ч. I, стр. 448) извещал, что «служащий при Военно-топографическом Депо подполковник Пядышев занимается сочинением карт в большом масштабе, каждой Губернии особо, которые печататься будут литографически, на камнях, и продаваться за весьма умеренную цену».

Примечания

¹ Указание М. Я. Шика и С. А. Львова. Экземпляр поступил в Библиотеку из антиквариата «Международной книги».

² Каталог «Выставки рисунков и эстампов в залах Академии художеств 1912—1913 гг.» Спб. 1912, № 382.

³ См. Gräff, стр. 123, и его же статью об Энгельмане («Z. f. V.», 1919/20, № 12).

⁴ О Ф. И. Шуберте см. биографию в «Русском биографическом словаре» (том «Шебанов — Шютц», стр. 460—462) и Глиноецкий, «История русского Генерального штаба», Спб. 1883.

⁵ О К. Х. Рейсиге см. биографию в «Русском биографическом словаре» (том «Притвиц — Рейс», стр. 558) и Глиноецкий, указ соч.

⁶ О Л. И. Панснере см. «Сборник. Издан Спб. Минералогическим обществом в память свершившегося пятидесятилетия его существования», Спб. 1867, «Записки Минералогического общества», 2-й том 2-й серии, Спб. 1867, Глиноецкий, указ. соч., и биографию в «Русском биографическом словаре» (том «Павел — Петров», стр. 268—269). Литография С. Шифляра «портрет Панснера» опубликована в «Очерке» Адарюкова (стр. 32—33) с неверным обозначением: «портрет Гассинга». Впоследствии В. Я. Адарюков исправил ошибку. На экземпляре литографии, недавно (1939) приобретенном Библиотекой имени Ленина, почерком начала XIX в. обозначено, что изображен именно Л. И. Панснер.

⁷ Что касается двух других портретных литографий в альбоме «Гравюры на камне, исполненные в Санктпетербурге», — «портрета И. И. Костина» (работы С. Шифляра?) и «портрета Шиллинга» (Александра Львовича?) работы П. Ф. Соколова, то наличие их в альбоме ни в какой мере не противоречит нашему выводу. Портрет Костина — портрет молодого патриота, рабочего-каменщика, ознаменовавшего себя, вероятно, каким-либо подвигом в только что минувшую войну и добровольцем пошедшего в ряды войск (на что ясно указывает содержание помещенной под портретом виньетки). Биографических сведений о Костине разыскать, к сожалению, не удалось. Портрет этот — вполне в духе продукции, издаваемой Военно-топографическим депо. Другой портрет — Шиллинга — также изображает участника Отечественной войны (на что указывает «медаль 1812 года» на груди). Следует отметить, что приблизительно в это же время П. Ф. Соколов исполнил ряд портретов военных деятелей. И по времени и по манере к «портрету Шиллинга» близки, между прочим, литографированные портреты Н. М. Сипягина и А. А. Закревского (имеются в собрании Государственного музея изобразительных искусств им. Пушкина в Москве и Государственного Русского музея в Ленинграде), помеченные инициалами Соколова («П. С.»). Слабое качество исполнения заставляет видеть в этих литографиях, скорее, копии портретных рисунков П. Ф. Соколова, а не автолитографии художника.

⁸ Имеется в собрании Государственной краснознаменной публичной библиотеки имени Салтыкова-Шедрина.

⁹ Верещагин, стр. 16 (см. также и другие биографии Орловского).

¹⁰ Thieme-Becker, т XXVI (1932), стр. 53; Верещагин, стр. 40.

¹¹ Архив Штаба Гвардейского корпуса в Военно-историческом архиве Ленинградского отделения Центрархива (фонд 450, дело 88, лист 283) — переписка относительно посылки Константину Павловичу 26. VIII, 1817 г. «пятидесяти экземпляров рисунка, изображающего солдата в походной амуниции».

¹² Прямое указание на то, что С. Шифляр являлся сотрудником Военно-топографического депо, находим, во-первых, в «Месяцеслове» на 1818 год, часть I, стр. 106, и затем — на портрете «шефа» Депо — Волконского. Сверх посвятельной надписи («усердие, любовь, преданность и почтение, соделали тебе сие изображение»), на литографии (начала 20-х годов) значится: «Рисовал и Литографировал Шифляр в Военно-Топографическом Депо при Главном Штабе» (портрет известен нам по экземпляру Гос. Русского музея (инв. 2998/3611; у А. Д. Об. не зарегистрирован). Кроме того, в «Русском Инвалиде» за 1821 г. (№ 94 от 28/IV) находим указание о производстве «подпоручика» Шифлярда в «поручики», одновременно с рядом других деятелей Военно-топографического депо и Квартирмейстерской части Главного штаба в целом — гравером В. П. Пядышевым, произведенным в полковники, Мендом, о котором, в связи с Шифляром, см. мемуары Н. Муравьева-Карсского («Русские на Босфоре в 1833 г.» М. 1869, стр. 415) и другими. Службой Шифляра в Военно-топографическом депо объясняется, конечно, и его участие в качестве литографа, в изданиях Депо (в книжке «О литографии» в частности).

¹³ Архив Академии наук СССР, бумаги Ф. Ф. Шуберта (фонд 139, опись 1. № 40).

¹⁴ Военно-исторический архив Ленинградского отд. Центрархива (фонд 450, д. 70, л. 156).

¹⁵ Там же, д. 70, л. 79.

¹⁶ У. Г. Иваск в книге «Село Суханово — подмосковная Волконских» (М. 1915, стр. 52) свидетельствует, что Монферран «заискивал» у Волконского, поднося ему свои издания. Ряд других указаний говорит о том, что Волконский покровительствовал Монферрану на протяжении многих лет. Иваск свидетельствует, что в библиотеке Суханова хранилось «большое количество гравюр, литографий, карт, планов, рисунков», в числе которых были и рисунки Гаттенбергера (стр. 54). Несомненно, библиотека Суханова, если бы она сохранилась, могла дать материал по истории литографии в России. К сожалению, из всего собрания Волконского известен лишь один лист — поступившая в годы революции в Государственную краснознаменную публичную библиотеку им. Салтыкова-Шедрина литография Шифляра 1816 г. — «Грифонаж» (с маркой коллекции Волконского).

¹⁷ «Collection de plans et vues perspectives des nouveaux ponts projetés et construits sur la nouvelle chaussée de Moscou pendant les années 1821 et 1822». Par G. de Traitteur. St. Pétersbourg. MDCCCXXIII. Инв. XIX—4984. (Описание альбома см. Материалы, III, № 569). Два других альбома Треттёра изданы: один—около 1820 г. (Материалы, IV, № 836) и другой—в 1824 г. (там же, III, № 570).

¹⁸ Прямого указания на время возникновения литографии при Военно-топографическом депо мы не нашли. В. Я. Адарюков, основываясь, повидимому, на вполне бездоказательном утверждении Скамони, писал: «в 1817 году по инициативе бывшего в то время военного министра князя Лобанова-Ростовского была учреждена литография и при Военном министерстве» («Очерк», стр. 9). Характерно, для степени достоверности этого известия, что военного министра с такой фамилией вообще не было.

¹⁹ Опыт войны 1812 г. вскрыл жалкое состояние картографического дела в России. «К началу кампании штабы войск были снабжены картами крайне скупо», — пишет Глиноецкий («История русского Генерального штаба». Спб. 1883, том I, стр. 224) и приводит пример, когда на целую армию или корпус (Витгенштейна) имелся лишь один экземпляр единственно годной в то время для военных целей детальной, так наз. «столовой» карты (стр. 245). Недостаток карт, а также неточности, которыми изобилывала «столовая» карта, «чуть было не привели — пишет Глиноецкий — к гибели наши войска» (там же, стр. 253). Не удивительно, что, как только кончилась боевая страда, приступлено было к немедленной и широкой реорганизации топографического и картографического дела. Общий план реорганизации предусматривал, видимо, и введение литографического способа печати, если не для всех, то для части издаваемых карт и планов. Русским военным кругам не могло не быть известно успешное применение литографии в картографическом деле на Западе (в Баварии, в Англии, где «печатание с камня карт и планов» уже очень рано и прочно вошло в обиход английского генерального штаба), не могли не быть известны и такие издания, как большой (970 × 920) план Москвы, налитографированный в 1812 г. в Мюнхене братьями Шлейх (Schleich) и посвященный «победоносному оружию Рейнского союза». План этот издан был, повидимому, специально для нужд наполеоновской армии, вторгшейся в русские пределы (в репертуаре ранней немецкой литографии, составленном Дусслером, мюнхенский «план Москвы» 1812 г. не зарегистрирован; в музеях же и библиотеках СССР сохранился ряд экземпляров, в частности в Гос. библиотеке им. Ленина и в Гос. историческом музее). К началу 20-х годов журналы уже отмечают значительный прогресс в деятельности Военно-Топографического депо (см., например, «Отечественные Записки», 1820, ч. IV, стр. 125).

²⁰ Так, генерал Опперман, руководивший до 1816 г. деятельностью Военно-топографического депо, при сдаче Депо в 1816 г. в Главный штаб, получил благодарность за то, что депо во время его управления «обогащено было успехами как по части ученой, так и искусственной» («Русский Инвалид», 1817, № 3, стр. 13).

²¹ «Старые Годы», 1908, июль—сент., стр. 467.

²² «Русский Инвалид», № 155 за 1818 г., стр. 627.

²³ «Русский Инвалид», № 199 от 22/VIII 1820 г. Ефимов известен как копиист и подражатель Орловского (см. Верещагин, стр. 35 и 76).

²⁴ «Русский Инвалид», № 138 от 17/VI 1821. Повидимому, это 3-й лист серии, описанной Верещагиным под №№ 5—10 (стр. 75—76).

²⁵ Д. Бутурлин — «Военная история походов Россиян в XVIII столетии, содержащая в себе полное описание походов императора Петра Великого против шведов, турок и персов». Пер. с фр. А. Хатов и А. Корнилович. 4 ч., Спб. 1819—1823. В Военной типографии Главного штаба.

²⁶ «Conservateur Impartial» от 22/II 1816 г., № 15.

Глава V

Участники альбома «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году»

Мы уже говорили, что альбом «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге», является основным по значению памятником ранней русской литографии. Известные нам четыре экземпляра альбома заключают, не считая текста, нот и т. п., двадцать одну литографию, исполненных одиннадцатью художниками (не считая двух-трех анонимных рисовальщиков, для раскрытия имен которых нет данных). Из числа двадцати одной литографии четырнадцать исполнены безусловно в 1816 г., шесть недатированных и находящихся исключительно лишь в тех двух экземплярах альбома, время составления которых определяется 1817 годом, датируются приблизительно 1816—1817 гг., и, наконец, одна (Шифляра) датируется точно — 1817 годом.

Эти одиннадцать художников — Орловский, Шифляр, Свинын, П. Ф. Соколов, Гаттенбергер, Адамс, Монферран, Треттёр, Редер, Форлоп и Гельмерсен. Роль и значение их в истории русского искусства различны.

Орловский — это крупнейший, наряду с Кипренским, представитель романтизма в русском искусстве начала XIX века, художественного течения, отразившего наиболее прогрессивные в ту пору тенденции русского искусства. Соколов-старший, как раз незадолго до того порвавший с Академией и в ранних своих работах близкий Кипренскому-рисовальщику, — стал вскоре «зачинателем» русской акварельной живописи, виднейшим представителем этого жанра. Монферран, как бы ни расценивать его архитектурный эклектизм, не позволяющий ставить его на один уровень с великими мастерами русского «ампира», все же твердо вписал свое имя в историю архитектуры в России, и, наконец, Гаттенбергер — художник положительно недооцененный, проработавший в России около тридцати лет и сыгравший в области прикладного и декоративного искусства своего времени роль, повидимому, исключительно крупную.

Орловскому, Соколову, Монферрану и Гаттенбергеру принадлежат в альбоме «Гравюры на камне» девять литографий, т. е. почти половина общего числа. Именно эти четыре художника своими работами и обуславливают главным образом художественную ценность нашего альбома, хотя, конечно, качество исполненных ими литографий несколько неравномерно. Наряду с лучшими листами альбома — литографиями Орловского, мастерским портретным наброском Петра Соколова, очень удачным «Источником» Гаттенбергера, мы имеем и слабо

исполненные «Дафниса и Хлою» того же Гаттенбергера и лист незначительных, повидимому, репродуктивных набросков Монферрана. И все же качественный уровень литографий этой группы, в общем, высок.

Что касается остальных художников — участников альбома, то это — художники второстепенные и даже третьестепенные, представляющие для нас интерес главным образом тем, что именно они являются пионерами русской художественной литографии. Наиболее интересны среди них, пожалуй, Шифляр и Свиныйн: Самуил Шифляр — «живописец форм» и близкий подражатель, почти копиист Орловского; Свиныйн — писатель-этнограф, путешественник и, надо признаться, не слишком искусный, хотя и чрезвычайно наблюдательный, художник, в работах которого, однако, черты романтизма выражены подчас весьма ярко.

Литографии Адамса, «живописца по фарфору», довольно безличных портретных рисовальщиков Редера и Форлопа, полудилетанта Треттёра и плохо рисовавшего Гельмерсена, основавшего на рубеже 1819—1820 гг. собственную литографию, занимают в альбоме второстепенное положение.

Многие из перечисленных нами участников альбома «Гравюры на камне», не ограничившись первыми «пробами», сделанными в 1816 г., стали впоследствии литографами-профессионалами.

Первым нужно упомянуть Орловского. Правда, в следующем, 1817 году, он создал только одну литографию¹, а в 1818 году, повидимому, ни одной. Но зато с 1819 г. по 1830 г. он литографирует непрерывно. Литографами-профессионалами стали также С. П. Шифляр и Петр Соколов-старший, хотя эта сторона деятельности последнего и мало известна. Неоднократно впоследствии прибегал также к литографии художник-дилетант Свиныйн. Профессионалами стали Редер, Форлоп и Гельмерсен.

В предыдущей главе мы касались подробно некоторых литографий альбома «Гравюры на камне» только в связи с необходимостью вскрыть их происхождение в альбоме и вместе с тем — происхождение самого альбома. В то же время мы совершенно не вдавались в художественную оценку их и почти не сообщили никаких биографических данных о художниках — участниках альбома. Между тем и то и другое необходимо. Без этого наше представление о первых русских художниках-литографах и о работах их, являющихся первенцами русской художественной литографии, будет неполным.

Отметим прежде всего, что художники — участники альбома делятся в общем на два лагеря, на две группы. Одна группа — Орловский, Шифляр, Свиныйн — романтики. Орловский и Шифляр — это учитель и ученик. Зависимость Шифляра от Орловского можно было бы продемонстрировать десятками примеров, взятыми «со стороны», но и в альбоме эта зависимость прекрасно продемонстрирована «Грифонажем» Шифляра, литографией, которую следует считать либо копией с Орловского либо чрезвычайно близким подражанием Орловскому². Близок группе «романтиков» и Петр Соколов, в 1816—1818 гг. только что еще начинавший свою карьеру художник. Творчество этого художника в значительной мере окрашено реалистическими тенденциями, и именно это-то и сближает его с романтиками, у которых те же тенденции также довольно сильно выражены (хотя и носят несколько условный характер).

Во всяком случае несомненно, что и Орловский, и Свиныйн, и Соколов, и даже «живописец форм» Самуил Шифляр, в тех случаях когда он отступал от служебных заданий, были последователями наиболее прогрессивных течений в русском искусстве первой четверти XIX века. Это и позволяет их выделить в особую группу.

Другая группа — классики. Перед нами Гаттенбергер и вполне второстепенный Адамс — уже кончающие свой художнический путь, представители художественного поколения, основные достижения которого —

уже в прошлом. К этой же группе принадлежит Монферран, в отличие от двух предыдущих только еще начинающий свою художественную карьеру, архитектор и рисовальщик бесспорно талантливый, искусству которого, однако, уже свойственны черты эпигонства и эклектики.

Так, альбом литографий «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году» отразил, в скромной области графики, смену двух художественных поколений.

Наибольший интерес представляют для нас, несомненно, работы «молодого поколения» (Орловский, Соколов). Ростки реалистического искусства начали пробиваться, как известно, раньше всего именно в области графического искусства и, в частности, в наиболее «демократической» области графики — литографии. Важно отметить наличие этих «ростков» уже в самом раннем памятнике русской художественной литографии — альбоме «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году».

Считаем не лишним сообщить и биографические данные об участниках альбома, причем не только о «романтиках» и «классиках», но и о третьей группе — группе малохарактерных и безличных художников, частично дилетантов, интересных нам только в качестве «пионеров литографии» (Форлоп, Редер, Гельмерсен, Треттёр).

Орловский — виднейший участник альбома — родился в 1777 г. Его молодость прошла в странствиях и в ученичестве у акклиматизировавшегося в Польше француза Норблена. В начале 1802 г., расставшись с мечтой об Италии, художник переселился в Петербург. С этого времени начинается новый этап его артистической деятельности — самый плодотворный. Орловский не ограничивает своих наблюдений одним Петербургом. Он много странствует по России, изучая жизнь народов своего нового отечества. Результатом этих странствий является огромное количество бытовых рисунков, в которых, между прочим, художник уделил особое внимание быту национальностей. Именно своими бытовыми зарисовками, в большей мере, чем своими батальными рисунками и картинами, Орловский и пленил прежде всего современников. Поэт Вяземский назвал Орловского «певцом Руси», народным художником:

Русь былую, удалую
Ты потомству передашь,
Ты схватил ее живую
Под народный карандаш;

хотя на молодого Пушкина произвел впечатление именно Орловский-баталист:

Бери свой быстрый карандаш,
Рисуй Орловский ночь и сечу! —

писал Пушкин в «Руслане и Людмиле».

У Орловского — живописца-романтика, рисовальщика и литографа — была еще одна мало освещенная и сравнительно мало интересная отрасль деятельности. Приехав в 1802 г. в Петербург, художник нашел «высоких покровителей». Ему покровительствовал брат Александра I-го Константин Павлович. Обязанностью художника было создавать «рисунки по предметам, относившимся до образования и преобразования русской армии». Уже в 1808 г. Орловский гравировал офортом, в одних очерках, без теней, два листа с изображением «гусара в полной форме», из числа целой серии в 57 листов, «предназначенной для кавалерийских полков» (остальные 55 листов гравировать по рисункам Орловского ученики Академии художеств). Около того же времени Орловский гравировал собственноручно (контуром) еще 16 листов

«военных форм» (Ров. 13—28) и т. д. Несомненно, к числу аналогичных работ принадлежат и две литографии в альбоме 1816 г. (мы уже говорили об этом). Позднее, в 1819 г., Орловский официально зачисляется в штат Военно-топографического депо в качестве «живописца форм».

В литографиях Орловского в альбоме 1816 г. «Всадники» (или, вернее, «Юнкер и рядовые лейб-гвардии Горского эскадрона») и «Башкир и киргиз» (проект формы национальных частей, иррегулярного войска) «официальная» заказная тематика сочеталась весьма счастливым образом с совсем неофициальной, излюбленной тематикой Орловского — изображением народностей России — предков народов СССР.

Известная материальная обеспеченность Орловского — результат его служебного положения и оказываемого ему «покровительства», не сделала, однако, художника угодливым. Наоборот, биография Орловского и мемуарные предания пестрят упоминаниями о столкновениях художника с «сильными мира сего». Высокие покровители «ценили» Орловского, но их внимание подчас дорого обходилось художнику. Биографы сохранили яркий факт. Орловский долго и тщательно работал над необычно большой для него (по размеру) картиной, изображающей героический переход русских войск через Альпы под предводительством Суворова. Прямое и непосредственное «начальство» художника — начальник Главного штаба и, одновременно, «директор Военно-топографического депо», в котором Орловский числился на службе, князь П. М. Волконский забраковал картину: оказывается, на мундирах солдат было одной пуговицей больше, чем полагалось. Орловский получил строгий выговор. Не согласившись с критикой высокопоставленного «ценителя», Орловский демонстративно изрезал на куски картину, стоившую большого труда³.

На протяжении тридцати лет жизни в России (умер он в 1832 г.) Орловский все силы своего дарования отдал изображению русского народа и национального быта многочисленных народов, населявших территорию России. Об этом неопровержимо свидетельствует весь петербургский *oeuvre* Орловского, недавно (1938) с большой полнотой продемонстрированный на специальной, посвященной Орловскому выставке Государственного Русского музея. Польский быт, если и трактовался в это время Орловским, то исключительно в форме карикатур на шляхтичей и ксендзов.

«Сослуживец» Орловского по Военно-топографическому депо Самойло Петрович Шифляр, находившийся, как мы уже отметили, под сильным влиянием Орловского, в истории ранней русской литографии занимает видное место. Вне сомнения он был самым плодовитым литографом раннего периода. В то же время Шифляр был художником довольно умелым и разносторонним — он был и живописцем, и рисовальщиком, и гравером, и литографом. По странной случайности о нем не сохранилось почти никаких биографических сведений; даже имя его до настоящего времени было неизвестно и лишь случайно найденный архивный документ позволил установить его имя и отчество. Ровинский не упомянул вовсе о Шифляре в своем «Словаре русских гравиров», и лишь в тексте «Словаря русских гравированных портретов» мы находим указание на ряд гравюр, исполненных художником (портреты участников войны 1812 г. — Балашова, Витгенштейна, Милорадовича, П. А. Строганова и др.). Самый ранний из этих листов по дате — портрет Витгенштейна (Ров. 63). На нем подпись: «шифляр-гравир. 1812». Очевидно 1812 годом, за неимением других данных, и следует датировать начало художественной деятельности Шифляра. Все эти перечисленные Ровинским портреты гравированы Шифляром в годы 1812—1815. С 1816 же года Шифляр становится литографом. Впрочем, может быть все-таки после 1816 г. Шифляр

исполнил лучшую свою гравюру, не датированную, большого размера акватинту «Штурм Измаила» (по оригиналу М. М. Иванова). Лист этот демонстрирует прекрасное умение Шифляра-гравера, показывает, что Шифляр был серьезным мастером, отнюдь не дилетантом и в этой области. К сожалению, не известно, кто был учителем Шифляра в гравюре (Зауервейд?).

Наибольшее количество литографий исполнено Шифляром в годы 1816—1822. После 1822 г. литографская деятельность Шифляра слабеет и он предпочитает работать, главным образом, как рисовальщик, иногда в сообществе с другими рисовальщиками (например Сабатом), рисуя виды и жанры, которые в дальнейшем воспроизводит на камне уже не он сам, а литографы, специализировавшиеся на репродукции чужих оригиналов (как, например, Карл Беггров). Специальностью Шифляра в 20-х годах стали «фигуры», изображение толп народа и всевозможных жанровых сцен на многочисленных издававшихся тогда видах Петербурга. Можно перечислить чуть ли не десятки таких литографий двадцатых годов, в создании которых в качестве рисовальщика, дающего оригинал или часть оригинала, участвовал Шифляр.

Другая сторона деятельности Шифляра — «рисунки форм», которые он в огромном количестве поставлял, в порядке, очевидно, служебном, военному ведомству (вся огромная серия «Мундиров Российской Армии», налитографированная в 20-х годах Белоусовым, сделана в основном по рисункам Шифляра). Бесконечное количество акварелей Шифляра с изображением форм поступило в Государственный Эрмитаж из библиотеки Зимнего дворца. На некоторых из них (продемонстрированных недавно на выставке «Военное прошлое русского народа») имеются собственноручные пометки Николая: «Держит тесак неправильно» или «на брюках не так лежат складки» и т. п. 20-е годы XIX в. — видимо, время наибольшей активности Шифляра-рисовальщика.

Конец жизни художника так же неясен, как и начало. Последнее по времени известие о Шифляре, которое удалось отыскать — упоминание о том, что художник в 1833 г. был командирован в Турцию, в экспедиционный корпус Муравьева, отправленный Николаем I для защиты султана от возмущившегося египетского паши. Шифляр должен был зарисовать лагерь русских войск на Босфоре⁴. Существует, повидимому собственноручная, литография Шифляра, исполненная по возвращении из Турции (известна нам только по фотографии с нее, в Государственной библиотеке им. Ленина), изображающая памятник-obelisk, в виде необделанного обломка скалы, воздвигнутый русскими войсками в память пребывания на Босфоре, — памятник, поэтически описанный Жуковским в одной из строф «Бородинской годовщины» («в память северных орлов русский сторож на Босфоре... мавзолей наш говорит, здесь был русский стан разбит»).

Более поздних данных о Шифляре мы не нашли. Во всяком случае, судя по всему, Шифляр ни с какой стороны не был «заезжим иностранцем». Он, как мы уже имели случай указать, состоял даже на военной службе (в 1821 г. произведен из подпоручиков в поручики) и, вопреки указаниям некоторых иностранных словарей, должен, очевидно, считаться художником русским.

Павел Петрович Свиньин (1788—1839), которому принадлежит в альбоме литография, изображающая «Ниагарский водопад», был известным литературным деятелем начала XIX столетия. Как художник Свиньин малоизвестен. Между тем он даже был признан в свое время «академиком», хотя по уровню своего мастерства вряд ли заслужил это почетное звание. Интерес большинства произведений Свиньиного живописца и рисовальщика, однако, совсем не в их художественном качестве. Как литератора Свиньиного называют нередко писа-

телем-этнографом; в такой же степени его можно назвать художником-этнографом. Годы странствий по Америке и Англии, прерываемые неоднократными возвращениями на родину (в один из таких интервалов и исполнен «вид Ниагары») сменились вскоре бесконечными путешествиями по России, нисколько не мешавшими Свиныну проявлять кипучую журнальную деятельность, создавать столь трагически впоследствии распроданный «Российский музей» и т. п. Плодом каждого путешествия Свинына, наряду с литературными очерками, являлись альбомы рисунков и акварелей. К услугам путешественников в те годы не было фотоаппарата. Взамен его у Свинына были: жадный интерес к виденному, умение рисовать и исключительная способность точнейшим образом фиксировать виденное в самых различных областях России: природу, быт, ремесла, типы, промыслы, города и усадьбы, фабрики и заводы. Свинын — небольшой художник, но умение рассказать карандашом и красками живо и содержательно в нем бесподобно.

«Ниагарский водопад» — это всего лишь лист из «американской портфели» художника, о которой Свинын писал однажды: «в Англии... имел я лестные предложения для издания рисунков моих и чертежей с описаниями об Америке. Мне неоднократно предлагали в Лондоне двадцать пять тысяч рублей за портфель мою...»⁵ Быть может, в этих словах есть нечто от «хлестаковских замашек» Свинына, заклеянных в свое время Пушкиным. Однако о значительном интересе американских зарисовок Свинына свидетельствует факт их недавнего издания⁶.

«Натура в сей части Нового Света поражает своим величием и чудесностию», — писал Свинын в своем «Опыте живописного путешествия по Северной Америке» и, очарованный северо-американской природой, неутомимо трудился карандашом и кистью над ее запечатлением. Труды находили признание у современников (одновременно зачитывавшихся Шатобрианом) —

Петровой силою хранимые в полете,
Мы черпем радости для Норда в Новом Свете...

писал Д. И. Хвостов и, обращаясь к Свиныну, восклицал:

Ты можешь прелести, Америке природны,
Волшебной кистью в края пренести холодны.

Из всех впечатлений Нового света Ниагара остается сильнейшим. Недаром в позднейшие годы В. А. Тропинин, написавший портрет Свинына (ныне, к сожалению, неизвестно где находящийся), изобразил его, конечно по желанию самого Свинына, «у подножья Ниагарского водопада», с альбомом в руках, «переносящим на бумагу прелести американской природы». Недаром и свой первый опыт литографирования Свинын посвятил Ниагаре. Ей же посвятил он и одну из глав своего «Опыта живописного путешествия по Северной Америке» (СПб. 1815), дав в ней подробное описание Ниагары. «Неукротимая река, которая с таким стремлением и свирепством течет на верху чрез тысячи гранитных скал» и «с треском клубится и кипит в неизмеримой бездне сей», — «угрюмые дикие утесы, черные сосны и кустарники», окружающие водопад, «беспрестанный шум, поражающий слух», похожий на «рев страшной бури или треск разрушения», — так описывает Свинын Ниагару летом и такой старается передать ее в рисунке.

К главе о Ниагаре Свинын приложил и гравированный вид водопада, во всем почти совпадающий с литографией. Очевидно, и гравюра 1815 г. (сделанная не Свиныным; Свинын не гравировал) и литография 1816 г. воспроизводят один и тот же оригинал (рисунок «американ-

ской портфели», ныне опубликованный) ⁷. Различия между гравюрой и литографией не велики: литография в сравнении с гравюрой дает изображение в обратную сторону; кроме того, слегка изменен характер двух первопланых фигур — индейца и европейца.

Свиньин впоследствии неоднократно прибегал к литографии, прилагая к собственным статьям в издаваемых им «Отечественных Записках» маленькие автолитографии. Ничего более значительного в области литографского искусства он не создал.

Петр Федорович Соколов (1791—1847) представлен в альбоме «Гравюры на камне» мастерской карандашной литографией — «портретом Шиллинга», не П. Л. Шиллинга, как считал Ровинский («Словарь русских гравированных портретов», т. IV, стр. 872), а, вероятно всего, его брата — А. Л. Шиллинга.

В русском искусстве 1-й половины XIX в. П. Ф. Соколов занимает своеобразное место. Ему прочно присвоен титул «создателя» русской портретной акварельной живописи, сложного и привлекательного искусства, расцветом которого ознаменованы 30-е и 40-е годы XIX века. Эти же годы и период наибольшей славы Соколова-акварелиста. Соколов первый продемонстрировал все живописное богатство акварельной техники низведя карандашный рисунок, которым владел безукоризненно, на сравнительно второстепенное положение и показав, что цвет в акварели — не является только раскраской. Однако свой путь портретиста Соколов начал, в период от 1810 до начала 20-х годов, традиционно, как мастер карандашного портрета, с традиционным приемом подцвечивания рисунка. В эти годы у молодого Соколова был блестящий пример перед глазами — пример Кипренского, признанного мастера карандашного портрета. Однако, Соколов очень рано выработал собственную манеру, свой «стиль». Его портретные рисунки резко выделяются ему одному присущими приемами и трактовкой. В противоположность Кипренскому, его романтической настроенности, Соколов более резв, объективен, реалистичен. Позднее это сказалось еще ярче. Реалистические элементы в искусстве П. Ф. Соколова отмечены были еще современниками художника; в особенности характерны в этом отношении высказывания его сына — также художника-акварелиста — А. П. Соколова ⁸.

Автолитография П. Ф. Соколова в альбоме 1816 г. позволяет установить интересный факт — серьезного внимания, уделенного литографской технике молодым, начинающим П. Ф. Соколовым на самом раннем этапе развития русской литографии. Как показывает «портрет Шиллинга» (1816 г.), Соколов перенес в литографию все приемы своего карандашного рисунка, и настолько, что литография эта, в натуре, до иллюзии напоминает рисунок итальянским карандашом. Повидимому, литография и привлекла Соколова именно как средство размножения портретного рисунка. Мы не знаем в точности, какое количество литографий выпустил П. Ф. Соколов в эти ранние годы. Тираж его литографий был, повидимому, очень ограничен, и многое, возможно, до нас не дошло или неизвестно (как не дошли или неизвестны иные портретные литографии Кипренского, сделанные до 1825 г.). Однако можно и сейчас сказать, что соколовский «портрет Шиллинга» не является исключением. Несомненно, к 1816—1817 гг. относятся еще, правда, менее значительные, портрет композитора-гитариста А. О. Сихры ⁹ и портрет Стааль ¹⁰. За датировку этими годами говорят, помимо данных стилистического порядка, палеографические детали — совпадение сортов бумаг и водяных знаков в изученных нами экземплярах портретов Сихры, Стааль и Шиллинга. Наконец, в это же, повидимому, время, может быть чуть позднее, налитографирован П. Ф. Соколовым, в пару к портрету А. О. Сихры, портрет и другого «виртуоза семиструнной гитары» — Семена Николаевича Аксенова ¹¹.

20-е годы принесли изменение художественной манеры Соколова: от карандашного рисунка художник перешел к акварели. Но интерес к литографии художник сохранил. И от 20-х, и от 30-х, и от 40-х годов дошло до нас известное количество литографских работ П. Ф. Соколова. Стиль их стал иным. Соколов отошел в них от первоначальной своей манеры штрихового рисунка, и стал приверженцем тоновой литографии. В некоторых случаях однако Соколов создавал свои литографии — повторения акварельных оригиналов — в расчете и на авторскую раскраску акварелью. Такова, например, иллюминированная самим Соколовым литография его в Государственном Русском музее — портрет Н. К. Загряжской¹².

Свои автолитографии Соколов далеко не всегда подписывал. Так, например, только по отметке, сделанной другом художника, Е. И. Маковским, на экземпляре в собрании Государственного Русского музея, можно установить, что литографированный портрет Виардо-Гарсия (Ад. Об., 6), являющийся повторением акварельного оригинала 1842—1843 гг., принадлежащего ныне Государственному Литературному музею в Москве — автолитография художника.

В начале 40-х годов Соколов задумал создать огромную галерею литографированных портретов русских деятелей «литературы, художеств и искусств». В газетах появились анонсы¹³. Был напечатан список более двухсот портретов, предположенных к изданию. Были изданы и первые портреты: А. Ф. Львова, Бортнянского, Крылова и др. Смерть художника (в 1847 г.) прервала начатое.

Орловский и П. Ф. Соколов — представители новых, наиболее прогрессивных течений в русском искусстве первой четверти XIX века. К тому же художественному лагерю принадлежат и мелкие величины — Шифляр и Свиньин. Обо всех четырех мы сообщили элементарные данные, в связи с их участием в альбоме «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году» и с последующей их деятельностью в качестве литографов.

Другая группа художников, представленная в альбоме, — «классики», — наоборот, ограничила свою деятельность в качестве литографов эпизодическим участием в альбоме. Ни Гаттенбергер, ни Адамс, ни Монферран не стали литографами. Это показывает, что у художников данной группы было несколько иное отношение к литографии, нежели у художников первой группы, и меньшая степень заинтересованности ею.

Швейцарец Иоганн-Франц-Ксаверий Гаттенбергер, виднейший представитель этой группы «классиков» в альбоме, был специалистом по керамике («профессором технологии» Женевского университета) и прекрасным рисовальщиком. В России трудился он много и долго. Прибыв в Россию около 1790 г., Гаттенбергер приступил к работе сперва на фарфоровой фабрике Гарднера, впоследствии же принял близкое участие в деятельности б. императорского, ныне имени Ломоносова Фарфорового завода. К ранним годам пребывания в России, в которой он остался навсегда, относятся между прочим три аллегорических рисунка Гаттенбергера (датированы 1799 годом), находящиеся в собрании Эрмитажа, и портрет М. М. Хераскова, известный по акватинте Мауг'а (Ров., 19). На самом большом из эрмитажных рисунков такая же малограмотная французская подпись Гаттенбергера, как и на его литографиях в альбоме 1816 г.: «inventé et desiné par le Professeur François Xavier hattenberger». Повидимому, «профессор Франц-Ксаверий Гаттенбергер» (как он подписывался по-русски) не совсем хорошо владел французским языком и орфографией. Это обстоятельство свидетельствует против его французского происхождения и заставляет воздержаться от французской транскрипции его имени («Аттанберже»), иногда употребляемой.

Деятельность Гаттенбергера в России, как мы уже упоминали, теснейшим образом связана с знаменитой петербургской фарфоровой мануфактурой. Гаттенбергер много лет был главным проектировщиком «ваз, сервизных и других предметов» для завода в первой четверти XIX века. Содержание двух огромных альбомов рисунков Гаттенбергера, хранящихся в библиотеке завода ¹⁴, свидетельствует, что именно



Ф. И. ГАТТЕНБЕРГЕР, — ПРОЕКТ ВАЗЫ ДЛЯ ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА (СО СЦЕНОЙ «УКРОЩЕНИЕ КЕНТАВРА»)

Литография пером (1816 г.)

Государственная библиотека СССР им. Ленина

рисунки Гаттенбергера и послужили главным источником для создания форм фарфоровых изделий б. императорского завода. Помимо этих двух альбомов, в собрании Государственного Эрмитажа хранится еще относящийся к 1801 г. альбом, содержащий тридцать проектов форм молочников. В 1803 г. Гаттенбергер принял деятельное участие в реорганизации завода и даже в течение примерно трех лет (до конца 1806 г.)

был его директором. С уходом Гаттенбергера с поста директора связь его с заводом, однако, не порвалась. Так, около 1816 г. Гаттенбергер дал заводу формы ваз, которые надолго определили основной тип больших парадных ваз б. императорского завода. «Из ваз наиболее характерной,— пишет историк Фарфорового завода,— следует считать открытую вазу с очень широким устьем, оvoidным телом на более или менее сложной ножке, с близко прилегающими к вазе слегка вогнутыми к телу ручками, поднимающимися над устьем и налегающими на его борт закрытым завитком; ...форма эта относится ко времени, когда завод достиг высшего своего развития: к 1816 и последующим годам»¹⁵. Композиция ваз этого типа иногда осложнялась «ручками в виде наклонившихся над отверстием вазы женщин»¹⁶; слегка измененный вариант вазы «основного типа» и дает нам литографированный проект амфорообразной вазы с фигурами амуров, сыплющих в отверстие вазы цветы и плоды, в альбоме 1816 г. (см. воспроизведение на стр. 66).

Конечно, ассортимент ваз Фарфорового завода не ограничивался описанным «основным типом». Существовали и иные типы, менее распространенные, образцом которых служит другой литографированный проект Гаттенбергера в альбоме 1816 г. На этот раз мы имеем дело с вазой, по форме своей несколько напоминающей античный crater (см. стр. 68). Этот тип ваз, с некоторыми изменениями, стал едва ли не преобладающим в производстве Фарфорового завода в более позднюю («николаевскую») эпоху.

Декоративный стиль Гаттенбергера-проектировщика, весьма самостоятельно и талантливо перерабатывавшего в начале XIX века античные образцы, отличался двумя особенностями: легкостью форм и линий и явным тяготением к скульптурным элементам. «Везде кариатиды, маскароны, головки, бюсты и торсы, звери и сфинксы и т. п., везде, где это возможно, геометрические формы заменены фигурными». Эти особенности стиля Гаттенбергера достаточно ярко выразились и в двух литографированных проектах ваз 1816 г. Обилие скульптуры в соединении с изяществом и легкостью форм создавало иногда в производстве не малые технические трудности. Быть может, в данном случае сказалось также то, что Гаттенбергер работал одновременно и как «металлист», создавая проекты также и для «золотых и серебряных дел мастеров»¹⁷. Изделия из драгоценных металлов, исполненные по проектам Гаттенбергера, принадлежат к лучшему, что было создано в России в начале XIX века в области металлического искусства. Им присуща та же талантливость, та же свежесть замысла, которыми отмечены и гаттенбергеровские проекты форм изделий из фарфора.

Помимо двух проектов ваз, Гаттенбергеру в альбоме 1816 г. принадлежат еще две литографии: «Источник» (проект фонтана с фигурой бегущей в испуге женщины на скале) и «Дафнис и Хлоя». Первая — один из наиболее привлекательных листов в альбоме и с выгодной стороны характеризует Гаттенбергера-рисовальщика. Она, между прочим, трактует в сущности ту же тему («Источник»), что и одна из литографий Монферрана в альбоме. Можно предположить, что обе литографии были исполнены в порядке осуществления какого-то определенного задания.

Что же касается литографии «Дафнис и Хлоя», то она, повидимому, представляет собой проект росписи по фарфору, подобно другой литографии в альбоме, аналогичной по назначению — «Коринне» Адамса.

Автором литографии «Коринна» в альбоме 1816 г. является Анри-Альбер Адамс (или Адам), живописец по фарфору бывшего «императорского», ныне имени Ломоносова государственного Фарфорового завода. Он был французским подданным и работал первоначально



Copier d'après le dessin par F. Gattenberger.

Ф. И. ГАТТЕНБЕРГЕР,—ПРОЕКТ ВАЗЫ ДЛЯ ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА (СО СЦЕНОЙ
«ВЕНЕРА и АДОНИС»)
Литография пером (1816 г.)

Государственная библиотека СССР им. Ленина.

в Париже, именуясь там «живописцем по эмали». Его пригласили на завод в 1808 г. на должность живописца и главного мастера на шестилетний срок «с жалованьем по 3 000 рублей в год при казенной квартире», причем в обязанность его входило «наблюдение за другими художниками, подмастерьями и учениками, обучение рисованию и живописи мастеров и учеников, сочинение рисунков для фарфора и других изделий»¹⁸. Контракт был подписан в Париже 20 сентября 1808 г., и в декабре этого года Адамс уже появился в Петербурге.

С этого момента он стал виднейшим мастером «живописного цеха» завода, на котором работал до самой смерти — 17 сентября 1820 г. Адамс был учителем целой плеяды русских мастеров-живописцев по фарфору — в большей мере даже, чем неизмеримо более талантливый Свебах, также работавший (недолго) живописцем Фарфорового завода. Работы Адамса славилась. Свинын, рецензируя в статье «Изящные произведения императорской фарфоровой фабрики и стеклянного завода» («Отечественные Записки», 1823, № 37, стр. 297—300) произведения русского мастера-живописца по фарфору Голова, пишет: «Голов отличается яркостью цветов и окончательностью, оспаривающими лучшие произведения известного Адамса».

Именно этот Адамс, по сути дела весьма скромный и подчас грешивший в рисунке художник-классик, «подражатель Давида», как называет его официальная «История Фарфорового завода», и налитографировал включенную в альбом 1816 г. «Коринну». Литография эта, конечно, не что иное, как «рисунок для фарфора» (подобно «Дафнису и Хлое» Гаттенбергера), один из тех рисунков, «сочинять» которые входило в прямую обязанность Адамса, фиксированную в вышеприведенной нами выдержке из контракта Адамса. По содержанию же это скорее всего иллюстрация к роману м-м де Сталь «Corinne ou l'Italie», появившемуся в 1807 г., — изображение героини романа Коринны, прототипом коей послужила, по сведениям «Русского Инвалида» (№ 140 за 1822 г.) «славная итальянская импровизаторка Корилла». Образ «Коринны», данный Адамсом, отнюдь не самостоятелен. Адамсу, очевидно, были хорошо знакомы многочисленные в ту пору изображения «Коринны», в том числе, возможно, и портрет м-м де Сталь в виде «Коринны», с лирой в руке, работы Франсуа Жерара.

К той же группе «классиков», в которую мы включаем Гаттенбергера и Адамса, следует отнести и Монферрана, представленного в альбоме 1816 г. двумя листами литографий.

Монферран был одним из крупнейших архитекторов периода упадка архитектурного стиля «ампир», стиля, создавшего на русской почве, в период своего расцвета, выдающиеся произведения. Он известен главным образом как строитель Исаакиевского собора (с 1817 по 1858 гг.) и в качестве архитектора не обнаруживал большой творческой самостоятельности.

Монферран появился в России в 1816 г., предварительно представив Александру I великолепный альбом проектов сооружений и памятников, долженствующих украсить Петербург (ныне хранящийся в Государственном Эрмитаже), дающий весьма полное представление о Монферране как архитектурном рисовальщике. В альбоме, наряду с «конной статуей Александра», «триумфальной аркой», «памятником Мору» и «обелиском», сооружаемым на берегах Невы «à la mémoire des braves morts à Leipzig», Монферран дал также и два проекта фонтана, правда, не имеющих ничего общего с скромным фонтаном, изображенным на его карандашной литографии 1816 г. Рисунков Монферрана, не носящих характера архитектурных проектов, мы почти не знаем (нет их и в собрании Государственного Эрмитажа). Между тем они, все же были. Так, в большом увраже, отпечатанном в 1845 г. в Париже у Thierry — Frères и посвященном истории постройки Исаакиевского собора¹⁹, Монферран дал несколько жанровых рисунков, изображающих «типы» строителей и бытовые сценки. В то же время из одного письма В. А. Жуковского к Дашкову узнаем, что, задумав издавать, около 1820 г., альманах «Аониды» (по образцу «Аонид» Карамзина и «образцовых немецких альманахов») и заботясь о «красивой обертке» и картинках («три вида Петербурга и три картинки из баллад»), Жуковский рассчитывал обратиться именно к Монферрану («рисовальщиком может быть Монферран») ²⁰. Очевидно, это согласуется и с другими

данными, Монферран пользовался в то время довольно широкой известностью если и не книжного иллюстратора, то рисовальщика вообще²¹.

Нам остается рассмотреть еще немногочисленные литографии в альбоме, принадлежащие художникам третьестепенным: Форлопу,



А. И. МОНФЕРРАН — ДВА НАБРОСКА: «КОРОВЫ НА ЛУГУ» и «МАТЬ С ДЕТЬМИ»
Литография пером (1816 г.)

Государственная библиотека СССР им. Ленина

Редеру, Гельмерсену (о Треттёре и его литографии «Играющие амуры» мы уже говорили, в виде исключения, в предыдущей главе).

Просматривая в Музее изобразительных искусств имени Пушкина собрание литографированных портретов, составленное Ровинским, мы

находим в нем ряд литографированных портретов работы Форлопа. Все они ранние (около 1820 г.), похожи друг на друга, очень близки к альбому листу Форлопа — портрету академика Ф. И. Шуберта, и вполне характеризуют посредственное умение художника, никаких биографических данных о котором разыскать не удалось. В лице Христофора Федоровича Редера (он же Johann Christoph Roeder; 1769—1828) мы имеем очень плодовитого литограф-портретиста, продолжавшего с успехом работать и в 20-х годах. Количество литографских работ Редера велико, и многие из них представляют интерес, но только не с художественной, а исключительно с иконографической точки зрения. О Редере мы знаем, что он был уроженцем Прибалтики, некоторое время (в 90-х годах XVIII в.) работал в Дрездене, а затем, около 1800 г. приехал в Россию, где и жил до смерти, в 1828 г. Реймерс (Reimers, L'Académie Impériale des Beaux-Arts à St. Pétersbourg depuis son origine... St. P. 1807, стр. 146) аттестует Редера «рисовальщиком, пейзажистом и миниатюристом». Кроме того мы знаем, что Редер много занимался преподавательской деятельностью, служа учителем рисования в ряде учебных заведений.

Что касается Петра Федоровича Гельмерсена (он же Peter-Friedrich Helmersen), то до сих пор о нем упоминали обычно только как о содержателе известной «литографии П. Ф. Гельмерсена», исполнившей в 20-х годах по заказам Общества поощрения художников, материальной поддержкой которого Гельмерсен пользовался, ряд прекрасных литографских работ. Однако Гельмерсен первые годы пытался, повидимому, литографировать и сам, но крайне неудачно, так как в работах обнаруживает, в сущности, полное неумение рисовать. Как бы то ни было, именно Гельмерсену принадлежит последний лист эрмитажного экземпляра альбома «Гравюры на камне», изображающий «Казака (?) с пикой». Монограмму на этом листе следует читать не «GH», как обычно читали, а «PH» (Петр Гельмерсен). Другой экземпляр эрмитажного листа имеется в собрании Государственного Русского музея (инв. № 8095/118), и там же хранятся две других ранних литографии Гельмерсена: «Всадник на коне» (инв. № 8095/121; подпись «P. Helm. 1818») и «Всадники» (инв. № 8095/123; подпись: «P. Helmersen 1818»). Все три литографии абсолютно схожи между собой и по рисунку, и по бумаге, и по характеру оттиска.

Примечания

¹ Эта литография стала известна впервые по выставке работ Орловского, устроенной Государственным Русским музеем в 1938 г. (см. Каталог выставки, № 320, «Автопортрет» (?) Орловского в стиле Рембрандта, с датой: «18. IV. 17». Последнее обстоятельство опровергает утверждение В. Я. Адарюкова, что, датируя «Всадников» мартом месяцем 1816 г., Орловский якобы желал «точно отметить время появления первой литографии в России» и что «ни на одной из многочисленных литографий Орловского нет датирования «месяца» появления в свет картинки» (Ад.; «Кн. в Р.», II, стр. 397).

² Ср. с «Грифонажем» Орловского, воспроизведенным у Верещагина (стр. 20—21).

³ Верещагин, стр. 28.

⁴ См. Н. Муравьев-Карсский, «Русские на Босфоре». М. 1869, стр. 454, и «Русский Архив» 1894 г., стр. 33.

⁵ Свиньин, «Опыт живописного путешествия по Северной Америке», Спб. 1815, предисловие.

⁶ Picturesque United States of America 1811, 1812, 1813, being a memoir on Paul Svinin... with 52 reproductions of water colors in his own sketch-book. By Avrahm Yarmolinsky. Introduction by R. T. H. Halsey. New-York, 1930.

⁷ Указ. соч., табл. 37 («Niagara Falls, Table Rock, by moonlight», акварель).

⁸ «Русская Старина», 1882, т. XXXIII, стр. 639—646, ст. А. П. Соколова.

⁹ Собр. библиотеки им. Ленина, инв. 5966, разм. 85 × 98 (в овале).

¹⁰ Собр. Государственного музея изобр. искусств имени Пушкина, инв. 24726, разм. 108 × 183 (по изображению). Надпись, почерком нач. XIX в.: «M-me de Staal née Delaunaye». Репродуцировано в «Очерке» Адарюкова, стр. 48—49 (как портрет неизвестной).

¹¹ Собр. Государственного музея изобразительных искусств имени Пушкина в Москве. Инв. 49124, разм. 120 × 108 (в овале).

¹² Инв. 9137, разм. 205 × 189.

¹³ «Спб. Ведомости», 1840, № 254.

¹⁴ См. ст. В. Я. Адарюкова — «Франц Иванович Гаттенбергер» в «Среди коллекционеров», 1922, № 5—6.

¹⁵ «История имп. Фарфорового завода. 1744—1904». Спб. 1906, стр. 143.

¹⁶ Там же.

¹⁷ См. ст. Д. Иванова в журн. «Среди коллекционеров», 1923, № 1—2 («Погибшие вещи, спасенные имена»).

¹⁸ Бумаги Собко в Гос. публ. б-ке им. Салтыкова-Щедрина, связка «Адамс».

¹⁹ «Église cathédrale de S. Isaac...» par A. Ricard de Monferrand. Paris. MDCCCXLV.

²⁰ «Русский Архив», 1868, стр. 838.

²¹ О Монферране см. книгу Н. П. Никитина — «Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны». Ленинград, 1939.