

Б И Б Л И О Т Е К А

ISSN 0132-2095



**ОГОНЁК**

№ 5

1986



*Иван БОЧАРОВ,  
Юлия ГЛУШАКОВА*

М О С К В А  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«П Р А В Д А»

**ОРЕСТ КИПРЕНСКИЙ**



БИБЛИОТЕКА «ОГОНЕК» № 5

---

Иван БОЧАРОВ,  
Юлия ГЛУШАКОВА

# ОРЕСТ КИПРЕНСКИЙ

*Из итальянских разысканий*

Москва. Издательство «ПРАВДА»  
1986

**Иван БОЧАРОВ, Юлия ГЛУШАКОВА**

*Иван Николаевич Бочаров (род. в 1929 году) и Юлия Петровна Глушакова (род. в 1932 году) — историки и журналисты, окончили исторический факультет МГУ. В 1958—1959, 1963—1970 и 1974—1978 годах работали в Италии, где они многократно бывали во время научных командировок и в последующем, продолжая разыскания реликвий русской культуры и документов отечественной истории. Начатые в Италии поиски нередко оканчивались интереснейшими находками на территории других стран, приводили к важным открытиям и в советских музейных и архивных хранилищах.*

*Особое место в поисках И. Н. Бочарова и Ю. П. Глушаковой занимали произведения русских художников, живших и творивших в Италии. Ими выявлены десятки считавшихся утраченными или вовсе неизвестных работ Карла Брюллова, Ореста Кипренского, Сильвестра Щедрина, Федора Матвеева и других крупных отечественных мастеров. Об этом И. Н. Бочаров и Ю. П. Глушакова рассказали в серии своих статей и очерков на страницах советской и итальянской печати, а также в книгах «Карл Брюллов. Итальянские находки». М., 1977; «Русский клуб у фонтана Треви». М., 1979; «Венецианская Пушкиниана». М., 1982; «Каприйские встречи». М., 1984; «Карл Брюллов». М., 1984.*

*Работы И. Н. Бочарова и Ю. П. Глушаковой удостоивались премий советских органов печати, Института истории СССР АН СССР и были, кроме того, отмечены Международной премией города Рима за 1976 год и премией газеты «Арена», выходящей в городе Вероне.*

*На обложке: Орест Кипренский. Автопортрет. Холст. Масло. 1820 год. Флоренция, Галерея Уффици. Фото авторов.*

Одна из самых главных достопримечательностей Флоренции — Понте Веккьо — Старый мост, переброшенный через реку Арно в самом центре этого города, колыбели итальянского Возрождения. Мост и в самом деле старый: считается, что его возвели еще древние римляне на заре нашей эры, после чего он неоднократно перестраивался и свой нынешний вид в основном получил в 1345 году, когда полностью был сооружен из камня.

По средневековым понятиям, Понте Веккьо был настолько широким, что часть проезжей полосы по ее обеим сторонам заняли боттегами — лавками, в которых поначалу торговали мясники, а с конца XVI века по велению великого герцога Тосканского Фердинанда I ими завладели ювелиры, по сей день продающие здесь изделия едва ли не самых искусных в мире флорентийских золотых дел мастеров. Гоголь, писавший «Мертвые души» в Италии, по-видимому, именно на Понте Веккьо нашел деталь, которая так убедительно рисует образ праздномыслящего Манилова, мечтавшего о каменном мосте с лавками по обеим сторонам, «чтобы в них сидели купцы и продавали разные мелкие товары, нужные для крестьян»...

На середине моста цепочка лавок прерывается, и через аркаду можно полюбоваться дивным видом на глядящие в зеркало воды старинные кварталы города, над которыми плывет величавый купол

Отдельные фрагменты рукописи по мере работы над нею публиковались с репродукциями картин и рисунков, упоминаемых в тексте, в следующих статьях и очерках авторов: «Благороден и горд...», «Советская культура», 1976, № 79; «Kiprenskij in Italia», «Sputnik», 1976, № 10, pp. 110—117; «Русский клуб у фонтана Треви», «Литературная Россия», 1976, № 49; «Автографы Кипренского», «Известия», 1978, № 191; «Рим — Москва: традиции духовного общения», «За рубежом», 1979, № 16; «У потомков Бутурлина», «Огонек», 1979, № 51; «Кипренский в Италии», «Огонек», 1980, № 38; «Kiprenskij in Italia», «Realtà sovietica», 1980, № 11—12, pp. 72—79; «Орест Кипренский в Италии», «Искусство», 1982, № 3, с. 12—20; «Первый памятник Пушкину», «Неделя», 1982, № 22; «Флоренция: картинная галерея на мосту», «Советская культура», 1983, № 86; «Судьба одного архива», «Советская Россия», 1985, № 126; «Русский мемориал в Риме», сборник «История», М., 1985, с. 70—82.

собора Санта Мария дель Фьоре, сотворенный по рисунку великого Брунеллески, и гордо возносит в небо свою главу суровый Палаццо Веккьо, древняя цитадель Флоренции. По левой стороне Понте Веккьо над боттегами и аркадами возведен крытый переход через реку. По нему, не выходя на улицу, можно совершить удивительную прогулку из музея Уффици на правом берегу Арно в расположенный в левобережном районе города другой крупнейший музей, Питти, и заодно познакомиться с развешанной по стенам коридора уникальной художественной коллекцией, принадлежащей Уффици,— Галереей автопортретов художников. Сотни туристов, часами простаивающих у витрин ювелиров на Понте Веккьо, даже не подозревают, что настоящие сокровища выставлены не здесь, а на верхнем этаже моста, где хранятся автопортреты Рафаэля, Тициана, Рембрандта, Рубенса, Давида, Энгра, Делакруа, Коро и многих других великих мастеров.

В основе богатейшего собрания произведений искусства, которые укрывают Уффици, лежит коллекция семьи Медичи, представители которой правили Флоренцией в течение трех столетий начиная с первой половины XV века. Начало музею положил еще Лоренцо Великолепный (1449—1492). Он предоставил свое собрание античных статуй в распоряжение молодых художников, изучавших искусство в знаменитых садах Сан-Марко, рядом с которыми располагаются ныне Флорентийская Академия художеств и ее музей. В музее академии в специально построенной полукруглой зале стоит прославленный «Давид» Микеланджело Буонарроти, который юношей, так же как и Леонардо да Винчи, учился мастерству на античных шедеврах, принадлежащих семье Медичи.

Со временем коллекция Медичи, включавшая в себя наряду со скульптурой также живописные полотна тогдашних итальянских художников, уже не могла вместиться в непригодные помещения, и встал вопрос о сооружении специального здания музея. Но в этом, как оказалось, не было необходимости, потому что возводимое рядом с Палаццо Веккьо огромное здание для административных служб Флорентийской республики (отсюда и название «Уффици», то есть офисы, конторы, учреждения) не могло быть использовано по назначению, поскольку Медичи к тому времени окончили в своем государстве с республиканскими порядками, установив тираническое правление.

Проект Палаццо Уффици был разработан Джорджо Вазари (1511—1574), архитектором, живописцем и историком искусства, который обессмертил себя среди потомков не только художественными творениями, но и прославленными «Жизнеописаниями» выдающихся мастеров итальянского Возрождения. Грандиозный дворец своєї строгой, торжественной архитектурой должен был подчеркивать величие и свободолюбивые традиции города-государства и центра художественной жизни Италии того времени. Из окон палаццо,

построенного в форме буквы «П» и выходящего двумя крыльями к суровой крепостной глыбе Палаццо Веккьо, а легкой аркадой перемиčky — к берегам Арно, открывался по мере продвижения по бесконечным коридорам Уффици захватывающий вид на море красных черепичных крыш, над которыми вставали то тут, то там стройные силуэты колоколен и крепостных башен. И все это — в обрамлении изумительного по красоте зеленого ожерелья окрестных холмов, в виду голубого зеркала реки, необъятных далей, в которые уносит свои воды Арно...

Палаццо Уффици, построенный таким образом, что он служил как бы пьедесталом, драгоценной рамой для восхитительных картин природы и созданий человека, рукотворных и нерукотворных шедевров, был идеальным местом для размещения там коллекции Медичи. Соответствующая перестройка здания была осуществлена уже после смерти Вазари архитектором Буонталенти, но знаменитый коридор, длиной около километра, соединивший (первоначально для удобства Медичей) Палаццо Уффици с Палаццо Питти и приютивший со временем Галерею автопортретов художников, был проложен автором первоначального проекта и носит его имя — Вазарианский коридор. До 1737 года располагившаяся в Уффици коллекция, хотя и была открыта для публики, принадлежала герцогам Медичи, пока не пресеклась мужская линия правителей города. После этого по воле сестры последнего великого герцога из рода Медичи Анны Марии Лодовики собрание было передано в общественное пользование, «чтобы украсить достойным образом государство, служить на благо публики и привлекать к себе любознательных чужестранцев».

Поначалу собственно музей занимал только верхний этаж одного крыла здания, но с увеличением коллекции он постепенно вытеснял другие учреждения, пока не занял его почти целиком. Однако со временем гигантский комплекс Палаццо Уффици не мог уже вместить огромного количества собранных здесь произведений искусства, и от Уффици мало-помалу стали отпочковываться другие музеи, которые ныне пользуются заслуженной славой и известностью во всем мире: Музей Барджелло, где сосредоточены шедевры пластического искусства эпохи Возрождения, Археологический музей, в который были переданы произведения этрусского искусства, Музей Академии, Музей монастыря Сан-Марко, стены которого были расписаны фрэ Беато Анджелико и где также выставлена часть его живописных работ, Музей серебра, собравший произведения ювелирного искусства.

В Палаццо Уффици же осталась лишь живописная коллекция и часть античной скульптуры, в том числе знаменитая Венера Медицейская. Галерея автопортретов, как уже говорилось, также была отделена от общей экспозиции и переведена в Вазарианский коридор. В залах Уффици, таким образом, была развернута не имеющая себе равных по богатству и значению в истории мирового искусства

выставка шедевров итальянского Возрождения. Ее открывают мастера Проторенессанса — Чимабуэ, Джотто, Дуччо ди Буонинсеня, Симоне Мартини, продолжают великие художники Раннего Возрождения — Мазаччо, Пьеро делла Франческа, Поллайоло, Филиппо Липпи, Боттичелли и венчают гении Высокого Возрождения — Леонардо, Микеланджело, Рафаэль, Тициан. Ни в одном другом музее не представлено так полно и так исчерпывающе творчество титанов итальянского Возрождения, как в Уффици, где хранятся произведения, без которых невозможно вообразить развитие мировой художественной культуры. Достаточно назвать такие хрестоматийно известные полотна, как «Весна» и «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли, «Поклонение волхвов» Леонардо да Винчи, «Святое семейство» Микеланджело Буонарроти, «Автопортрет», портрет папы Льва X и «Мадонна со щегленком» Рафаэля, «Флора» и «Урбинская Венера» Тициана. А рядом с ними в залах Уффици висят сотни творений других выдающихся итальянских мастеров, а также виднейших представителей европейских художественных школ: Дюрера, Кранаха, Гольбейна, Рембрандта, Рубенса, Ван Дейка. Экспозицию завершают два недавно приобретенных Уффици полотна великого испанского живописца Гойи.

Но это если говорить собственно о пинакотеке — картинной галерее Уффици. А, кроме пинакотеки, в Палаццо Уффици располагается еще Кабинет графики с его богатейшими фондами, где хранится более 100 тысяч рисунков, гравюр, литографий, выполненных не только мастерами прошлого, но и современными художниками. До наших дней доведена экспозиция и в Галерее автопортретов.

Искусство новейшего времени представлено также и в Палаццо Питти, где находится целый комплекс музеев: Галерея Палатина, которая органически дополняет пинакотеку Уффици собранными здесь шедеврами Возрождения (знаменитые «Велата», «Мадонна в кресле» и «Мадонна дель Грандука» Рафаэля, «Магдалина», «Красавица» и другие полотна Тициана и т. д.), Галерея современного искусства, Галерея серебра.

Предметом нашей национальной гордости должно быть то, что и в Уффици, и в Питти, и в Галерее автопортретов представлено наше отечественное искусство, имеются произведения русских мастеров. В Уффици — это акварельный портрет молодого русского художника Н. М. Тверского (1804—1848) работы Карла Брюллова, несколько рисунков последнего.

Карл Брюллов, живший и работавший в Италии в 1823—1835 и 1850—1852 годах и написавший там свое грандиозное историческое полотно «Последний день Помпеи», которое принесло ему общеевропейскую известность и славу, особой популярностью пользовался именно на «родине искусств». Ученик Брюллова Г. Г. Гагарин, бывший свидетелем триумфа учителя, писал, что «успех картины «Гибель



Помпеи» был, можно сказать, единственный, какой когда-либо встречается в жизни художников. Это великое произведение вызвало в Италии безграничный энтузиазм. Города, где картина была выставлена, устраивали художнику торжественные приемы; ему посвящали стихотворения, его носили по улицам с музыкой, цветами и факелами... Везде его принимали с почетом как общеизвестного, торжествующего гения, всеми понятого и оцененного».

Неудивительно, что произведения Карла Брюллова украшают ныне итальянские музеи и частные коллекции в Милане, Болонье, Флоренции, Риме, Карраре, Неаполе. Портрет Н. М. Тверского, соученика Брюллова по Петербургской Академии художеств, был первой работой русского живописца, приобретенной иностранным музеем. Последним приобретением Флоренцией работ Брюллова был его большой парадный портрет А. Н. Демидова, украсивший в 1968 году стены Галереи современного искусства в Палаццо Питти.

В Галерее автопортретов художников в Уффици у Брюллова, однако, был предшественник из России — его старший товарищ по искусству Орест Кипренский, который к моменту приезда в Италию в 1823 году будущего создателя «Последнего дня Помпеи» покинул эту страну, отправившись через Францию и Германию на родину. Именно на долю Кипренского выпало первому из отечественных живописцев добиться широкого признания в Италии, где его за блистательный талант портретиста величали «русским Ван Дейком». Он был первым русским художником, избранным членом Флорентийской Академии художеств и удостоенным высокой чести — предложения сделать автопортрет для знаменитой галереи.

Портрет написан, когда его автору было уже под сорок. Но Кипренский изобразил себя моложе своих лет, добиваясь приподнятости и одухотворенности образа. Полотно выполнено в характерной для художника сдержанной тональности, усиливающей романтический пафос картины, ее эмоциональное звучание. Высоко предназначение живописца. Велика и непостижима тайна, позволяющая ему владеть умами и сердцами людей. Исключительна его натура, облеченная этим даром — даром прекрасного. Таковы идеи, которые хотел выразить Кипренский, создавая свой автопортрет, этот обобщенный романтический образ художника-творца, глубоко верующего в великую общечеловеческую миссию искусства.

Портрет с самого начала вызвал восторженные отклики русских собратьев по кисти Ореста Кипренского, видевших в этой работе, помимо ее замечательных художественных достижений, олицетворение успехов русского искусства за рубежом, завоевание им европейского признания. Александр Иванов после посещения Флоренции так писал о своих впечатлениях от осмотра Уффици и ее знаменитой Галереи автопортретов: «В шестой и седьмой зале находятся портреты

живописцев великих и средних; далее члены академии флорентийской. Из сих последних — Кипренского нам казался лучшим...»

Еще совсем недавно считалось, что Кипренский оставил нам около полутора десятков своих изображений. Постепенно, по мере изучения наследия художника, количество достоверных автопортретов «любимца моды легкокрылой», как называл живописца А. С. Пушкин, было уменьшено более чем наполовину, а в результате последних изысканий советских искусствоведов (особенно тех, которые были проведены в связи с подготовкой замечательной юбилейной выставки Кипренского 1982 года) число их вообще сведено до минимума. Тщательное изучение внешности Кипренского не обнаружило, в частности, никакого сходства с ним в лицах, изображенных на так называемых «Автопортрете с кистями за ухом» и «Автопортрете в розовом шейном платке». Работа из Вазарианского коридора, таким образом, относится к числу немногих дошедших до нашего времени бесспорных автопортретов замечательного русского художника, обессмертившего черты А. С. Пушкина и целой плеяды его выдающихся современников.

Позднее предложение написать автопортрет для Уффици получил и Карл Брюллов, но он так и не собрался прислать свою работу во Флоренцию. В Уффици имеются, однако, изображения последующих поколений русских художников и скульпторов — И. Айвазовского, Б. Кустодиева, П. Трубецкого. Но они не выставлены, поскольку их авторы не были членами Флорентийской Академии художеств.

Время и превратности истории пощадили автопортрет Кипренского и другие произведения нашего отечественного искусства, находящиеся в составе огромного музейного комплекса Уффици — Вазарианский коридор — Питти. Они уцелели и во времена вандализма гитлеровцев, нанесших большой ущерб художественно-историческому наследию Флоренции, и избежали печальной судьбы тех работ, которые хранились в запасниках Уффици и были затоплены во время опустошительного наводнения 1966 года. Среди специалистов, съехавшихся в город на Арно после бедствия, были, кстати, и советские реставраторы, которые вместе с итальянскими коллегами внесли свой вклад в спасение поврежденных водной стихией шедевров живописи и графики.

На обратной стороне холста имеется подпись художника, указаны дата и место выполнения портрета: «Орест Кипренский из С.-Петербурга. 1820. Рим».

Согласно инвентарным данным, портрет заказали Кипренскому в 1819 году, но поступил он в Уффици только шесть лет спустя — в 1825 году. Из этого следует, что Кипренский, написав автопортрет в Риме, не торопился передавать его во флорентийский музей и, направляясь весной 1822 года во Францию, откуда через год с лишним через Германию он проследовал в Россию, взял с собой холст, чтобы

показать его на выставках. Но в Париже, где Кипренский экспонировал в Салоне 1822 года картину «Анакреонова гробница» и некоторые другие свои работы, автопортрет почему-то не выставлял, хотя он уже был включен в каталог экспозиции. Архитектор Ф. Ф. Эльсон, который, побывав в Италии, несколько раньше Кипренского отправился в Париж, писал 16 апреля 1822 года своему приятелю скульптору Самуилу Гальбергу в Рим: «Орест Адамович у нас уже с 12 дней, и, как говорят, его картина («Анакреонова гробница». — И. Б. и Ю. Г.) хороша... — но как вы ее нашли в Риме с тамошними знаменитыми художниками, верно он ее показывал прежде своего выезда. Она будет на здешней публичной выставке с 24-го сего апреля, (так) что ты после узнаешь, какой она сделала блеск». 18 августа Эльсон сообщал о дебюте Кипренского на парижской выставке: «Вы хотите знать про картину г-на Кипренского, какой она сделала эффект на здешней выставке, скажу вам откровенно, она такая же чудная, как и в Риме, но все же можно видеть, что ее работал Орест Адамович со всею страстностью, при том же в этом роде и не было ему здесь больших соперников... Г-н Кипренский поддержал с большою честью своею небольшою, но мастерскою головою, писанною с римлянки, которую вы знаете положение — оглядывается назад с цветком в руке (имеется в виду картина, известная как «Цыганка с веткой мирта в руке», находящаяся в Третьяковской галерее. — И. Б. и Ю. Г.); хотя и она была темна, но это было прилично; так что и некоторые французы со всею своею самолюбией сознавали, что в ней видно великого мастера, смело, решительно и с большою уверенностью употребил он тут свою кисть, была еще Мариюча («Мариучча», иначе называемая еще «Девочка в маковом венке», — И. Б. и Ю. Г.), но не то, хотел он выставить свой портрет, но мы его не видали...»

Почему Кипренский воздержался от показа в Париже автопортрета, написанного для Уффици, неизвестно. В Петербурге, куда Кипренский возвратился летом 1823 года, он сразу же устроил в Эрмитаже небольшую выставку, на которой, помимо показанных в Париже произведений, были представлены живописный портрет Е. С. Авдулиной и автопортрет. Автопортрет был показан Кипренским и на публичной выставке в Академии художеств в 1824 году. Это, между прочим, и породило позднее легенду о том, что в Италии художник написал два своих автопортрета: один передал в Уффици, второй привез в Петербург. В действительности же речь шла об одной и той же работе, с которой художник хотел познакомить своих соотечественников, прежде чем отсылать ее в Италию. Описание выставлявшегося в Петербурге автопортрета в точности соответствует флорентийскому холсту. Запись в инвентарной книге Уффици о том, что произведение Кипренского поступило в музей только в 1825 году, когда его автор уже два года как жил в Петербурге, подтверждает, что художник прислал картину из России.

Во время второй мировой войны Вазарианский коридор был поврежден. Его восстановление затянулось на десятилетия, и знаменитая Галерея автопортретов стала доступна для посетителей только в начале семидесятых годов. Портрет Кипренского выставлен вместе с работами европейских художников первой половины прошлого века примерно в центре коридора, в той его части, которая проходит уже по левобережной Флоренции.

Кипренский написал автопортрет в ту короткую, счастливую пору жизни, когда его пребывание в Италии еще не омрачилось невзгодами самого невероятного свойства и его, первого среди русских художников, коснулись европейская слава и европейское признание. Его душевную раскованность этой поры можно проследить и по тому, как он, с его широтой и щедростью души, на правах римского старожилы, печется о молодых русских «артистах», прибывавших в Италию, стремится помочь им советами, помогает в поисках жилья, хлопочет о заказах, о повышении нищенского содержания — пенсии, как называлась тогда стипендия, выплачиваемая командированным за границу русским живописцам, скульпторам и архитекторам. Сильвестр Щедрин, приехавший в Италию вместе с Самуилом Гальбергом в начале лета 1818 года, писал родным в Петербург: «...Г-н Кипренский очень хлопотал, чтоб достать нам квартиры посходнее и с ним в одном доме...». Гальберг, в свою очередь, в реляции в Академию художеств счел нужным особо отметить деятельное участие в его судьбе Кипренского, который помог ему получить первый заказ и «при всех других случаях, — добавлял скульптор, — оказывал нам всевозможную помощь». Такой же выгодный заказ Кипренский организовал и для Сильвестра Щедрина — написать неаполитанские виды для путешествовавшего тогда по Италии брата царя великого князя Михаила Павловича. «...В сем же обязан я г. Кипренскому.., он очень много хлопотал и поступал во всех случаях благородно и пользовался благосклонностью вел(икого) князя к нему в пользу нашу», — рассказывал своим родным пейзажист. Нетрудно вообразить, какое моральное удовлетворение доставляла Кипренскому сама возможность быть полезным своим младшим товарищам.

Доброта его была поистине беспредельна. Первый биограф Кипренского, написавший его жизнеописание через двадцать лет после смерти художника, основываясь на свидетельствах современников, отмечал: «Замечательный как художник... Кипренский был еще замечательнее собственно как человек... Не было человека, более справедливого, более симпатичного к тому, что только касалось истинного дарования, как Кипренский. Всегда деятельный, всегда готовый на помощь и поощрение, нередко он обегал весь Рим, чтобы посмотреть на что-нибудь новенькое и изящное, чуть лишь до него доходили слухи. С карманами, наполненными кренделями и сухарями, которыми он имел обыкновение кормить голодных римских собак,

пренебрегаемых своими хозяевами, Кипренский являлся на чердак какого-нибудь молодого неизвестного художника и, заметив в нем признаки таланта, помогал и словом и делом. Известность о его добродушии и готовности служить всякому чем он мог сопровождала Кипренского из Петербурга в Италию, и многие письма, оставшиеся в его бумагах, писанные к нему из Женева, Лозанны, Парижа и Германии, в которых, с полной уверенностью на его помощь, рекомендовались ему молодые художники,— свидетельствуют о его бескорыстном расположении к добру\*.

В Италии в это время, кроме однокашников Кипренского по Петербургской Академии художеств, жили и многие другие люди, с которыми художник был связан узами дружбы и искренней приязни. Константин Батюшков, автор статей и стихов, прославляющих искусство Кипренского, служил в русском посольстве в Неаполе. Князь Григорий Иванович Гагарин, друг П. А. Вяземского и В. А. Жуковского, сам переводчик и поэт, любивший и понимавший толк в искусстве, которого Кипренский портретировал в России, вместе с семьей пребывал в Италии в качестве частного лица...

Благоволило в ту пору художнику и посольское начальство в Риме. Во главе русской дипломатической миссии стоял А. Я. Италинский, археолог, коллекционер, библиофил; он поначалу тоже относился к Кипренскому с расположением, считая его главным авторитетом в русской художественной колонии в Риме.

В Петербург шли самые благожелательные отзывы о занятиях Кипренского. Константин Батюшков писал в феврале 1819 года президенту Академии художеств А. Н. Оленину о Кипренском: «Он делает честь России поведением и кистью: в нем-то надежда наша!» А. И. Тургенев, брат будущего декабриста и друг Пушкина, посетив Рим, писал П. А. Вяземскому 5 марта 1819 года: «Князь Гагарин восхищается новой картиной Кипренского и пишет о нем как о будущем великом художнике». В 1819 году Кипренский сделал великолепный карандашный портрет А. Я. Италинского, встретивший одобрительные отзывы любителей искусств в России.

В 1818 году оканчивался определенный Кипренскому срок пребывания в Италии, куда он прибыл в 1816 году как пенсионер жены Александра I Елизаветы Алексеевны. Просьба о продлении срока была тут же удовлетворена. Секретарь императрицы Н. М. Лонгинов в своем письме от 18 января 1818 года сообщил художнику: «Хотя я и замедлил отвечать на письмо ваше от 21 ноября, но сие нимало мне не мешало выполнить желание ваше, о чем и предписано уже в начале сего месяца банкирам Ливно. Итак, остаетесь вы на третий год в Риме — дай бог успехов больше и больше! Уверить вас могу, что ее величество с удовольствием согласилась на просьбу вашу, тем более что занятия и прилежание ваше не могут не быть нам известны. Ведь мы охотно расспрашиваем о человеке, о коем интересу-

емся, а отзывы о вас крайне удовлетворительны для всех доброжелателей ваших\*.

Через год Кипренский вновь обратился к своей высокой покровительнице с просьбой о продлении еще на год итальянского «пенсионерства», на что опять поступило милостивое согласие, переданное, как обычно, через Н. М. Лонгинова, который писал: «Я имел счастье вручить письмо ваше государыне императрице и с удовольствием извещаю вас о вновь последовавшей к вам высочайшей милости ее императорского величества, дозволением остаться еще на один год в Риме, на иждивении монархини, но с тем условием, что отсрочка сия уже далее продолжаться не будет. Итак, будущий 1819 год вы пробудете еще в Риме; 1820-й употребите на путешествие во Францию и в Германию; а в начале 1821 года, надеюсь, что вы доставите в отечестве удовольствие любителям художеств видеть усовершенствование вашего искусства и отдать вам такую же справедливость дома, какую вы приобрели в Италии».

А еще через год, 10 февраля 1820 года, Н. М. Лонгинов уведомлял Кипренского, что императрица рекомендует ему побывать в Неаполе, который художник еще не успел посетить, а затем кратчайшим путем следовать, как он и намеревался, для усовершенствования своего искусства в Париж, исключив при этом из маршрута Венецию, ради «сохранения времени столь драгоценного». Вслед за этим письмом Н. М. Лонгинов отправил Кипренскому новое послание, в котором извещал, что он направил «кредитивы» в города, через которые пролегал маршрут художника, и вновь настойчиво повторял: «Дружески прошу и советую вам не опоздать выездом из Рима, чтобы совершить в лето и осень путь до Парижа».

Не вняв этим наставлениям, Кипренский остался в Риме еще на целых два года, в течение которых у него резко обострились отношения с А. Я. Италинским. Впрочем, конфликт этот, как можно судить по письмам Н. М. Лонгинова, вполне назрел уже к концу 1819 года, раз секретарь императрицы так настоятельно требовал от Кипренского ускорить его отъезд из Италии. Посланник открыто проявил свою неприязнь к Кипренскому, когда добивался прибавки к пенсии русским художникам в Италии. В 1820 году вышел указ об увеличении пенсий, но происками Италинского Кипренский прибавкою демонстративно был обойден. «...Министр,— рассказывал Сильвестр Щедрин в письме Гальбергу,— писавши к Президенту (Академии художеств А. Н. Оленину.— И. Б. и Ю. Г.) разные похвалы о нас, упомянул так, что о Кипренском он этих похвал не может сказать». Обвиняя художника в зазнайстве и бездеятельности, Италинский требовал отозвать его из Италии. «...Я считаю своей обязанностью просить Вас насколько возможно сократить его пребывание не только по вышеозначенной причине»,— многозначительно намекал Италинский в письме к А. Н. Оленину на серьезность прегрешений Кипренско-

го. Учитывая, что конфликт с Италинским разразился в канун неаполитанской революции 1820 года, когда были налицо признаки политического брожения по всей Италии, недоговорки посланника можно было толковать в самом невыгодном для художника свете.

Что послужило причиной размолвки с посольскими чинами, не до конца ясно по сию пору. Возможно, что Италинского задело откровенно презрительное отношение Кипренского к доверенному лицу посланника среди художников престарелому пейзажисту Ф. М. Матвееву, которому было поручено следить за их благонадежностью. Пенсионерам это было хорошо известно. Гальберг в связи с этим прямо писал своим родным в Петербург: «Матвеев, правда, исправляет ему (Италинскому. — И. Б. и Ю. Г.) в рассуждении нас должность — попросту сказать — шпиона; но и он что может об нас сказать? Мы только изредка с ним встречаемся в Кафе Греко, и то по вечерам, когда он уж на все сквозь стакан смотрит». Пенсионеры поэтому, стараясь держаться от соглашения Италинского на расстоянии, поддерживали с ним видимость хороших отношений, на что Кипренский при прямодушии его натуры, однако, не был способен. Как бы там ни было, в сложившейся обстановке Кипренский дал основания для обвинений, по сути дела, в политической неблагонадежности со всеми вытекающими отсюда последствиями...

С гонениями со стороны А. Я. Италинского совпала еще одна неприятность для Кипренского, изрядно отравившая последние месяцы его пребывания в Италии в 20-х годах. Речь идет о страшной легенде, пущенной недоброжелателями художника, согласно которой он будто бы убил и сжег свою натурщицу. Несмотря на совершенно очевидную нелепость этой истории, никак не вязавшейся с мягким и добрым характером Кипренского, она упорно поддерживалась его врагами, хотя ее несуразность была видна уже из того, что «преступника» в Риме никто не пытался привлечь к ответственности. Кипренский объяснял, что на самом деле убийцей был любовник натурщицы, отомстивший ей за то, что она заразила его «дурной болезнью», и не понесший наказания потому, что вскоре после преступления умер в больнице. Но клеветники все равно не унимались. Обстановка была такова, что под конец пребывания в Риме художник боялся появляться на улице...

Получив последний денежный перевод из Петербурга, который обеспечивал полугодовое пребывание за границей, Кипренский в начале 1822 года наконец уехал из Рима в Париж, по дороге остановившись на два месяца во Флоренции. Клевета, впрочем, настигла художника и во французской столице, где один благонамеренно настроенный соученик Кипренского по Петербургской Академии художеств отказался принять его.

О Петербурге же и говорить нечего. Федор Брюллов, старший брат Александра и Карла, очень ревниво относившийся к славе других

русских художников, со злорадством сообщал, что по возвращении Кипренского на родину «отказали ему во многих домах». На художника надолго, практически на всю жизнь, легла тень, брошенная послом Италинским. Академическое начальство отвернулось от впавшего в немилость художника, ему не было пожаловано давно заслуженное профессорское звание...

Судьба Кипренского глубоко беспокоила его друзей, русских пенсионеров в Риме, которые с благодарностью помнили о его поддержке на чужой земле. «Не забудьте мне хорошенько написать — расписать, как он в Питере живет, каково принят, каково и пр. и пр., — писал своим родным Самуил Гальберг. — Нам всем чрезвычайно интересно знать о нем, он меня очень любил и даже сделал мне добро, ибо работою от вел(икого) кн(язя) Михаила Павловича мы ему обязаны; так мне было бы очень прискорбно знать его в несчастии, а еще скучнее ничего не знать...»

Правда, несмотря на холодный прием официального Петербурга, Кипренского встретили на родине и благожелательные отклики на его работы. «Журнал изящных искусств», издававшийся В. И. Григоровичем, поместил одобрительную рецензию на эрмитажную выставку работ Кипренского, в которой говорилось также о новых технических исканиях художника, его изменившейся манере налагать краски, придавать красочному слою гладкий, «эмалевый» вид, скрывавший движение кисти. Эта непривычная манера некоторых знатоков приводила в недоумение. Отвечая им, «Журнал» В. И. Григоровича отмечал, говоря об «Анакреоновой гробнице», в которой больше всего проявились новые живописные приемы Кипренского: «Достоинства картины заключаются в превосходном выражении, в сильном освещении, в удивительной круглоте фигур, в точности распределения света и теней и такой отчетливости в отделке, примера коей мы еще не видавали в произведениях Русской школы. Картина сия показывает, что художник вникал в произведения старинных первоклассных художников и заимствовал от них то, чего многим русским художникам не доставало, то есть силы и окончания. Он указывает им путь к новому для роду совершенству...»

Однако такие отзывы погоды не делали, и Кипренского по-прежнему окружала атмосфера недоброжелательности со стороны официальных кругов. Положение мало изменилось и после того, как он выполнил старый «долг», закончил и выставил в 1825 году «Аполлона, поражающего Пифона». Картина, задуманная художником по прибытии в Италию в 1816 году, когда он разделял, подобно многим другим представителям русской интеллигенции, восхищение «победителем Наполеона» Александром I (его олицетворял Аполлон Бельведерский, а французского императора — змеиного чудовище Пифон) и пребывал, как они, в ожидании либеральных реформ по воле царя, в 1825 году давно уже не отвечала ни взглядам самого ее



автора, ни духу времени. «Дней Александровых прекрасное начало» кануло в Лету. В стране бесчинствовал Аракчеев. С благословения России были подавлены революции в Неаполе, Турчине и Мадриде. С неслыханным ожесточением преследовалось всякое проявление свободной мысли. Молодой поэт, гением которого восхищалась вся просвещенная Россия, был в изгнании. В Академии художеств стараниями нового президента А. Н. Оленина все более насаждался дух казенщины...

Кипренский знал А. Н. Оленина задолго до того, как он в 1817 году был назначен президентом Академии художеств, посещал его салон (в Петербурге или в загородном имении Приютино) еще в бытность Алексея Николаевича директором Публичной библиотеки. Оленин, происходивший по матери из знаменитого рода Волконских, слыл либералом, любителем и знатоком искусств, ученым. В его доме собирался весь цвет русской культуры того времени; бывали А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, И. А. Крылов, Н. М. Карамзин, К. Н. Батюшков, П. А. Вяземский, братья Тургеневы, Адам Мицкевич. Среди свидательств этих встреч — рисунки Кипренского, сделанные в доме Оленина, на одном из которых мы видим дремлющего И. А. Крылова. Батюшков посвятил Кипренскому строки, в которых рассказывается о том, как в салоне Оленина

...Кистию чудесной,  
С беспечностью прелестной,  
Вандиков ученик,  
В один крылатый миг  
Он пишет их портреты,  
Которые от Леты  
Спасли бы образцов...

В литературе и в наше время нередко высказывается мнение об Оленине как о добродушном, просвещенном покровителе искусств. Но так ли это было на самом деле? В действительности он был довольно сложной и противоречивой личностью, на что обращали внимание многие историки русского искусства (М. В. Алпатов, Э. Н. Ацаркина, В. М. Зименко, В. С. Турчин и др.).

Как и пушкинский Троекуров, Алексей Николаевич был родственником княгини Е. Р. Дашковой, наперсницы Екатерины II, что и позволило ему быстро преодолеть первые ступеньки служебной лестницы и оказаться на виду у «влиятельных особ» и императрицы. Начинал А. Н. Оленин как военный, был «квартирмейстером» артиллерии, но ратная служба не могла притянуть его по душе как по причине чрезвычайно малого роста («его чрезмерно сокращенная особа», — острит по этому поводу злоязычный Ф. Ф. Вигель), так и ввиду отсутствия других данных, обеспечивающих успех на военном поприще. Впрочем, и на военной службе Алексей Николаевич не терял

даром времени и сочинил там ученый труд о «толковании многих военных старинных русских речений», за что его благотельница и родственница президент Российской академии княгиня Е. Р. Дашкова провела его в члены академии. К переходу на гражданскую службу Оленин приурочил другое сочинение — сделал 92 виньетки, которые украсили рукописное собрание стихотворений Г. Р. Державина, преподнесенное императрице 6 ноября 1795 года.

Сменив военный на штатский мундир, Оленин поступил на службу в Государственный ассигнационный банк, через год стал советником правления этого банка, а еще через год — его управляющим «с пожалованием в статские советники». В том же 1797 году его назначают управляющим Монетным двором и к концу года производят в действительные статские советники. В 1799 году он обер-прокурор Правительствующего сената, в 1801-м — статс-секретарь, в 1803-м — товарищ (или по-нынешнему — заместитель) министра уделов. Такой взлет А. Н. Оленин совершил всего лишь за восемь лет.

В дальнейшем он с такой же легкостью продолжал коллекционировать новые высокие должности, чины, почетные звания. А. Н. Оленин стал почетным членом Академии художеств и Оружейной палаты, за деятельность в 1806—1808 годах в составе частей народного ополчения, созданных в связи с угрозой войны с Наполеоном, он получил звание генерала милиции с правом ношения мундира после отпуска милиции и не расставался до самой смерти с этим мундиром, хотя в военных действиях с французами не участвовал. Оленин был, между прочим, одним из ближайших сотрудников М. М. Сперанского, но при падении последнего не только сумел вывернуться, но даже получил очередное повышение. В 1811 году Оленин был назначен директором Публичной библиотеки, а в апреле 1817 года — президентом Академии художеств. Он поправил расстроенные финансы заведения, достроил его здание, но больше всего налегал на утверждение в Академии духа слепого повиновения власти предрержащим. Алексей Николаевич и здесь умел пустить пыль в глаза своим мнимым демократизмом, в частности изволил трапезничать вместе с учениками. Но одновременно не без его участия был отстранен от должности и отправлен в ссылку конференц-секретарь Академии А. Ф. Лабзин, который осмелился возразить против избрания почетным членом Академии всесильного князя В. П. Кочубея как «человека надутого и ничего не значущего». Когда же Лабзину разъяснили, что Кочубея надо избрать на том основании, что он близок к императору лицу, прямодушный конференц-секретарь предложил заодно удостоить такой чести и государева кучера Илью Байкова, поелику уж ближе, чем он, к царю никто не сидит. А. Н. Оленин стал неукоснительно проводить в жизнь пункт устава Академии, согласно которому в нее запрещалось принимать крепостных. В отличие от П. А. Вяземского и даже графа М. С. Воронцова, будущего новороссийского генерал-

губернатора, которые в это время еще верили в благие намерения Александра I и готовили для него проект освобождения крестьян, проницательный и хитрый царедворец Оленин вовремя сменил вывеску и открыто декларировал свои крепостнические убеждения. При этом он заходил так далеко, что бил реакционностью своих взглядов даже самого Аракчеева.

Дело в том, что нововведения Оленина показались странными Аракчееву, не понимавшему, почему это он не может выучить в Академии своего крепостного на художника или архитектора и использовать его потом как ему заблагорассудится. В ответе временщику Алексей Николаевич доказывал, как пагубно, с его, просвещенной точки зрения, смещение свободных учеников Академии «с крепостными людьми, принадлежащими к холопскому званию, столь уничижительному не токмо у нас, но и во всех землях света». Почему же пагубно? Да потому, оказывается, что «истинным, обществу полезным художником,— распространялся новоиспеченный президент Академии художеств (письмо Аракчееву датировано 31 декабря 1817 года),— без доброго поведения, благородного любочестия и некоторой возвышенности духа, быть никак не можно. Сообщение же, а колыми паче сожительство с порочными людьми, особливо в самых молодых летах, совершенно подавляют все способности к художествам. По несчастию,— разяснял Алексей Николаевич Аракчееву,— гнусные самые пороки вообще принадлежат холопскому, или рабскому состоянию, в котором они получают, так сказать, в наследство, а потому тесное сообщение сего рода людей и равенство оных в воспитании с юношами свободного состояния, более приносят общего вреда, нежели пользы».

Далее президент переходил к открытому запугиванию распространением образования в народе, среди крепостных. «Но полезно ли оно для помещиков? ...Крепостной человек, несколько лет сряду приучившийся, по наставлениям учителей своих и товарищей, к слову «свобода» и к понятиям о личной свободе, о необходимости оной для свободных художеств, о правах художника, об открытой ему дороге к получению посредством успеха в оных чинах и личного даже дворянства, возвращается, наконец, в дом к своему помещику, в крепостное состояние, и тут не токмо в совершенном отчаянии и в жестокой самой к нему ненависти, но с ненавидением даже и того дарования, посредством коего он мыслит выдти из несносного для него крепостного состояния. Тут, по общей привычке русского народа, он начинает с горя пить и кончает свое поприще достижением, вместо лаврового венка, присвоенного издревле художествам, так называемую у нас красною шапкою (красным петухом, то есть поджогами.— И. Б. и Ю. Г.), а отчего? — оттого только, что этот бедный человек выведен с той стези, на которую он судьбою был поставлен».

Выход из такого положения, дабы и овцы были целы и волки сыты, по-Оленину, заключался в следующем: «Размышляя таким образом о невыгоде общего воспитания крепостных людей с людьми свободного состояния, я обратил внимание мое на способы соединить выгоды помещиков с пользою общею и с пользою Академии, и, по прилежном соображении, нашел, что если б Академия не отступала от своего устава и держалась прежнего порядка, то есть, если б она сама принимала в училище свое одних только вольного состояния людей, а профессорам позволяла бы держать у себя крепостных без тесного их по сожителству сообщения с казенными воспитанниками, то польза всех была бы тем сохранена: польза общая — распространением в народе большой массы познаний; польза Академии — меньшим допущением не свойственных художеств пороков; польза помещиков — приобретением искусных, если не художников, по крайней мере, отличных мастеровых; польза профессоров — получением прибавки к доходам их, которые они у нас, в России, с большим трудом получают, и, наконец, польза самих крепостных людей, которые, по сему порядку, не будучи выводимы из их состояния слишком для них возвышенным воспитанием, терпеливо и без вредного для общего мнения ропота, сносят ту низкую участь, в которую они судьбою поставлены».

Перед железной аргументацией закоренелого крепостника, прятавшегося под личиною «просвещенного вельможи», спасовал, как уже говорилось, даже Аракчеев, заявивший Оленину: «...Буди ваша воля, вы, философы нынешнего века, лутче знаете нас, псалтырников».

Для полноты портрета А. Н. Оленина следует напомнить о его отношениях с А. С. Пушкиным. Поэт, как известно, был влюблен в дочь Оленина Анету, посвятил ей несколько прекрасных стихотворений. Самой Анете крайне льстило ухаживание Пушкина, первого поэта России. В своих воспоминаниях, говоря о себе в третьем лице, Анна Алексеевна рассказывала о Пушкине, что «знала его, когда была еще ребенком. С тех пор, — продолжала Анета, — она с восторгом восхищалась его увлекательной поэзией». Но когда поэт, которого Анета называет «самым интересным человеком своего времени», попросил ее руки, президент Академии художеств, тайный советник, член Государственного совета, председательствующий в департаменте гражданских и духовных дел, член Главного управления цензуры и прочая, и прочая, и прочая, наотрез отказал, считая для дочери брак с гениальным русским поэтом оскорбительным мезальянсом. Алексей Николаевич, которого Пушкин позднее называл «пролаз» и «нулек на ножках», собирая в своем салоне писателей и художников, как выяснилось, больше всего на свете ценил не таланты, а чины...

Художники его единодушно ненавидели. Да и как было не ненавидеть человека, который с таким слепым упорством проводил

принципы сбалансированности художественного образования и, как подчеркивает историк Академии, «особенно... заботился о нравственном воспитании детей и строго следил за точным исполнением религиозных обрядов, а чтение библии сделал обязательным». Человека, заслугой которого, по словам его биографа, было то, что он установил «более строгий надзор и наблюдение» за пенсионерами Академии, отправляемыми за границу. Напомним, что Карл Брюллов на товарищеском обеде по случаю окончания учебы в 1821 году провозгласил тост за профессоров Академии, а ее президента предложил предать анафеме. Что Самуил Гальберг говорил: при Оленине Академию «всю хотят переломать и перекрутить, так что сердце вовсе отлегло от Академии, и я ни за что не хотел бы принадлежать ей». Что Федор Толстой, бывший при Оленине вице-президентом Академии, писал о нем: «При всем его образовании, любви к искусству, несмотря на полный авторитет, который он умел приобрести до того, что каждое его слово в высших кругах общества было законом, Оленин своим управлением сделал больше вреда, чем пользы. Алексей Николаевич был слишком самонадеян в своих познаниях и слишком верил в непогрешимость своих взглядов и убеждений».

Даже апологетически настроенные биографы А. Н. Оленина отмечают, что новый патрон Академии доходил до того, что не гнушался выдавать чужие работы за свои, то есть был способен на прямую плагиат...

И вот в руках такого человека оказалась по возвращении на родину судьба Ореста Кипренского, который своим поведением в «чужих краях» прогневал самого императорского посла. «Я буду... требовать объяснения, — возмущался Н. М. Лонгинов, — почему он (художник. — И. Б. и Ю. Г.) не поставил первейшую обязанностью заслужить милостивое и доброе мнение человека, который не только по месту, но особенно по доброте и известным сведениям в художестве имел право, можно сказать, на слепое повиновение г-на Кипренского». После репримандов таких высоких инстанций А. Н. Оленин тем более имел все основания поставить на Кипренском крест. К тому же художник целиком «оправдывал» теорию президента о неискоренимой порочности людей «рабского происхождения», будучи незаконнорожденным сыном «крепостной девки» Анны Гавриловой...

Неудивительно, что письма Кипренского своим друзьям в Рим были полны негодования по поводу приема, который уготовила ему в Петербурге Академия, руководимая А. Н. Олениным. «Вы прежде меня видели превращение ее (Академии. — И. Б. и Ю. Г.), я не очень верил, а глазам доверился. Все там в малом виде», — изливал душу Кипренский в одном из первых своих писем Самуилу Гальбергу. «...Академия... заплеснула Олениным или от Оленина», — говорил он в другом письме. «Как вы счастливы, что пьете из Тревия, — снова обращается Кипренский в тяжелую минуту к Гальбергу. — Слушайте

дружеский мой совет — для вашего здоровья и благоденствия самим оракулом изреченный: бойтесь невской воды — вредна для мрамора... Менее всего надейтесь на Академию, здесь талантов совсем не надобно. Сам президент Оленин в публичном одном собрании сказал, что Академия обязана пеших воспитанниках только до тех пор, пока они в школе. По выходе же из Академии она не знает их и не обязана им ничего делать... Вот какого невежду полуученого Академии ветром надуло...»

Он рекомендует своим друзьям извлечь урок из того, что случилось с ним, говорит им, что «не советует... путешествия на север. Коротко и ясно». И в другом письме: «Живите в раю земном и оживляйте мраморы. Совет мой крепко в душе своей держите: что лучше холодные камни дешево продавать, нежели самому замерзнуть на любезной родине. Честь Отечеству делать можно везде. Трудно приобрести талант, а потерять легко». И далее — о себе и своей воле устоять в борьбе против жизненных неурядиц: «Слон добра не хотел мне делать, а зла не удалось сотворить. Серый волк пусть с голоду болтает хиню вместе с Мухомором..., а я с помощью Правды иду себе вперед...»

Смысл подобных инсказаний разгадать было нетрудно, и они не могли не усугубить трудностей, с которыми столкнулся художник на родине: письма, особенно шедшие за рубеж, аккуратно перлюстрировались царской полицией. Вспомним, что служебные неприятности, которые привели к многолетней опале, у П. А. Вяземского, служившего в 1818—1821 годах в канцелярии российского наместника в Варшаве Н. Н. Новосильцева, начались, когда он стал критиковать в письмах политическое двуличие и показной характер либерализма Александра I. Письма Кипренского не носили столь ярко выраженного политического характера, в них не затрагивалась особа самого императора, они касались только его высокопоставленных чиновников, но и этого было достаточно, чтобы печать неблагонадежности легла на художника до конца его дней...

«Любимый живописец русской публики», выдающийся портретист, завоевавший признание в Европе, должен был удовлетворяться частными заказами, а грандиозное патриотическое дело — создание портретной галереи героев Отечественной войны 1812 года — было поручено заезжему иностранцу англичанину Джорджу Доу, которого Александр I присмотрел во время Аахенского конгресса...

Перемена царствования, приход на трон Николая I ничего не изменили в положении Кипренского. «Изящными искусствами» по-прежнему заправлял недоброжелатель Кипренского А. Н. Оленин, который благодаря своим взглядам при новом императоре, палаче декабристов, еще более упрочил служебное положение.

Но, несмотря на бойкот официальных инстанций, Кипренский много и увлеченно работает, создает серию портретных шедевров, которые вошли в золотой фонд отечественной художественной

культуры и наглядно показали, что вопреки наветам злопыхателей не оскудела кисть художника, не притупился его взгляд, не утратился вкус, отличавший его работы доитальянского периода. Слухи об успехах художника дошли до Рима, где им искренне порадовались его друзья, русские пенсионеры. Реакционная же критика, прекрасно осведомленная о немилости Кипренского при дворе и в Академии, очень сдержанно отзывалась о его работах, зато до небес превозносила Джорджа Доу, который с неимоверной быстротой производил портреты для Галереи 1812 года и заодно выполнял многочисленные «партикулярные» заказы русских вельмож. За десять лет работы в России Доу написал около четырехсот портретов, нещадно эксплуатируя при этом русских подмастерьев и нажив колоссальное состояние. В 1828 году Николай I «повелеть изволил: живописца англичанина Дове назвать первым портретным живописцем его императорского величества».

Это была еще одна пощечина отечественному искусству. Ведь патристически настроенные критики прямо писали тогда, что, в противовес Кипренскому, «господин Дов» был всего лишь «эффектный живописец и отличный декоратор. Но для портретного живописца этого еще мало». Портреты Доу, за немногими исключениями, были сделаны по одному шаблону, отличались величественными позами изображенных и броским колоритом, но были очень неглубоки по содержанию, передаче характеров, психологической разработке. У него часто отсутствовала как раз та черта, которая составляла особенность дарования Кипренского и всей русской национальной живописной школы: умение проникнуть в глубины душевной жизни человека. Именно этим покоряла созданная Кипренским еще до первой поездки в Италию сюита живописных и карандашных портретов участников Отечественной войны, отразившая высокий патристический подъем, который одушевлял русское общество в ту пору, пору свободолубивых устремлений и надежд. Но что было до этого таким «ценителям», каким выступал, например, Фаддей Булгарин, выверявший каждое свое слово с линией «Третьего отделения его императорского величества канцелярии». Он, естественно, захлеб расхваливал Доу и заявлял: «Мы почитаем г-на Дова одним из первых живописцев нашего времени». Кипренского же Булгарин удостоивал таких снисходительных суждений: «Нельзя не восхищаться трудами О. А. Кипренского, нельзя не порадоваться, что мы имеем художника такой силы, нельзя не погустить, что он занимается одними портретами... О. А. Кипренский, доставив наслаждение любителям художеств, заставил их желать, чтобы он произвел что-нибудь историческое, достойное своей кисти». Кипренского, великого русского портретиста, вновь толкали на не свойственные его дарованию и художественному темпераменту занятия исторической живописью...

Добиться признания на родине оказалось труднее, чем в Европе. Кипренский снова начинает думать о том, чтобы уехать в Италию, вырваться из удушающей атмосферы николаевской России, поспавшей на виселицу и на каторгу лучших своих сыновей. Расправа с декабристами затронула Кипренского лично, ибо удар обрушился на многие близкие ему семьи, с которыми он был связан десятилетиями дружбы, представителей которых портретировал, которых любил и уважал: Муравьевых, Коновницыных, Тургеневых и многих других.

В 1826 году умер в Италии, так и не собравшись вернуться на родину, Ф. М. Матвеев. А год спустя за ним последовал в мир иной главный недоброжелатель Кипренского А. Я. Италинский. Пост русского посланника в Риме занял Г. И. Гагарин.

Кипренский не скрывал своего восторга по поводу назначения Гагарина. «Как я рад,— писал он,— что князь Г. И. Гагарин наконец занял приличное ему место, а Италинский в Тистаччо подле Матвеева» (художник ошибался, думая, что его враги похоронены на римском кладбище для иностранцев Тистаччо; на самом деле и Матвеев, и Италинский были погребены в Ливорно, где была православная церковь с погостом при ней.— И. Б. и Ю. Г.).

Кипренский не мог не знать, сколь благожелательны были отзывы Г. И. Гагарина об успехах работавших в Риме отечественных художников. В письме от 6 (18) января 1828 года русский посланник делился своими впечатлениями об этом с А. Н. Олениным в таких словах: «Теперь позволенье донести Вам два слова о наших художниках. Брюллов — гений необыкновенный, который на все поддается. Его портреты, его сочинения, его отделка — все превосходно. Копия «Афинской школы» будет в своем роде явление. Нельзя ничего вообразить себе совершеннее. Он снова оживил Рафаэля, и никто лучше его не мог сего исполнить. Гальберг почитается здесь скульптором первого достоинства, жаль, что он не имеет занятий, соразмерных его дарованиям... Щедрин в Неаполе. Я его почитаю лучшим пейзажистом в Италии. Никто так верно и бесподобно не выражает натуры, особливо морские виды. У меня есть его большая картина, представляющая Амальфи и весь залив, нельзя на нее довольно налюбоваться, и она убивает все прочие картины, возле ее висящие... Он прекрасно фигуры пишет и замысловатым расположением народных сцен придает новое достоинство своей работе».

В Италии, по мысли Кипренского, вновь сложились все условия, чтобы попытать счастья на общеевропейском художественном пирище и взять реванш за неудачи последних лет.

Кипренский выехал в Италию в конце июня 1828 года. При нем был, как сообщало «Прибавление к Санкт-Петербургским ведомостям», «живописец его сиятельства графа Шереметева, Матвей Постников». Последнее ввело в заблуждение Сильвестра Щедрина, решившего, что Кипренский «очень разбогател и вояжирует с челове-



ком», когда получил просьбу подыскать для него квартиру в Неаполе.

Одновременно с Кипренским Петербург покинула и сестра его старинной знакомой по Италии Е. М. Хитрово — Дарья Михайловна Опочинина с дочерьми Александрой и Марией. Д. М. Опочинина тоже отправлялась в Италию, где находился ее муж оберштадтмейстер двора генерал-майор Ф. П. Опочинин, который сопровождал путешествовавшую по Европе великую княгиню Елену Павловну. В начале 1829 года они все оказались в Неаполе, куда вскоре пожаловал и Кипренский, поселившийся в одном доме с Сильвестром Щедриным. Чем было вызвано решение Кипренского уехать в Неаполь, вместо того чтобы задержаться в Риме и воспользоваться там расположением своего старого друга Г. И. Гагарина, догадаться нетрудно. Художник спешил в Неаполь, надеясь на получение заказов от великой княгини и членов ее свиты, как это случилось с С. Щедриным, которому Елена Павловна заказала пять картин и приобрела у него один готовый пейзаж.

Благосклонна ли была в этом случае судьба и к Кипренскому, мы не знаем. Можно предполагать только, что находящиеся в собрании Русского музея карандашные портреты С. А. Голенищевой-Кутузовой и двух неизвестных девушек, явно славянского типа, выполненные в 1829 году в Неаполе и подписанные художником («Oreste Kiprensky. 1829. Napoli»), представляют собой изображения представительниц целой толпы русских аристократок, съехавшихся в Неаполь по случаю визита великой княгини.

Встретившись с Кипренским в Неаполе, Сильвестр Щедрин нашел, что внешне его приятель изменился, но в душе остался все тем же легко увлекающимся и бурно реагирующим на все человеком, что и прежде: «Он очень переменялся фигурой, но не переменялся в выражениях, очень, очень прекрасно и очень, очень прескверно,— иронизировал пейзажист над манерой выражаться своего старого друга.— Беседа его мне была приятна, он мне рассказывал кучу петербургских новостей...»

Над какими сюжетами он в это время работал, что он создал, помимо упоминавшихся выше карандашных женских портретов, известно только отрывочно. Но и из этих отрывочных сведений встает картина интенсивной деятельности художника, который работает над портретами, продолжает свои опыты в жанровой живописи, пишет пейзажи с видами Неаполитанского залива и Везувия, создает «Сивиллу Тибуртинскую, предсказавшую явление Мессии Августу»; обращается к политической злобе дня в «Читателях газет», откликнувшись на революционные события 1830 года в Польше («Русские путешественники в Неаполе читают статью... о Польше»,— объяснял он содержание картины). Кипренский спешит продемонстрировать универсальность своего таланта, убедить, что он не отстал, находясь в Петербурге, как от своих младших соотечественников Сильвестра

Щедрина и Карла Брюллова, завоевавших на итальянской земле прочную славу, так и от французских собратьев по кисти, воспевавших кипение революционных страстей в своей стране.

Кончить надобно тем, что когда я принес другие сверх тех работы мои, писанные в Неаполе, и все в различных манерах, то они удостоверились, что в России художники не обманщики\*.

В апреле 1832 года Кипренский переехал из Неаполя в Рим, где он и жил впоследствии, совершая время от времени поездки в другие города Италии для выполнения заказных работ.

ре 1835 года отцу: «Я бы руки обрубил всякому иностранцу-художнику, приехавшему пожирать наше золото, а русские, напротив, наперерыв рассыпаются перед ними, доставляя им всевозможные к тому способы и, еще позорнее, предпочитая своим. Наш почтеннейший Кипренский, увенчанный лаврами Европы, едва живет в Риме».

Когда Кипренский в 1836 году собрался возвратиться на родину, чему помешала болезнь, именно Александр Иванов, задетый безразличием своих коллег, взял на себя хлопоты об организации прощального обеда, подобного тому, каким русские художники незадолго до этого почтили отправившегося в Петербург Федора Бруни. Он обратился к находившемуся тогда в Риме одному русскому писателю с просьбой написать по этому случаю приветственное слово в честь Кипренского. «Мы отправляем отсюда Кипренского,— объяснял Иванов,— или готовим ему дать прощальный обед, и хотели бы, чтобы он был более ознаменован, чем тот, что дали мы Бруни. На сей конец мы собираем теперь деньги на серебряный стакан, кругом коего будут вырезаны имена тех, кои желают сего; он будет стоять около десяти скуд; мы его внезапно, при первой бутылке шампанского, ему представим, как знак нашей признательности и уважения. Но этого мало. К бюсту Бруни были приставлены стихи на итальянском языке, которые в кратких словах много выражали. А истинно русскому Кипренскому, полвека употребившему, чтобы поставить имя русское в ряду классических живописцев, никто и ни слова не хочет сказать! Стыдся такого поступка, я прибегаю к вам: сочините что-нибудь в прозе. Вы знаете Кипренского, как первого из русских художников, сделавшегося известным Европе: знаете, что он причиною, что нынешние пенсионеры получают вместо шестисот рублей — три тысячи; знаете, может быть, и другие его заслуги, и потому можете составить речь, сказать которую, если не будет охотников, то, может быть, и я подымусь».

Но вопреки жизненным неурядицам Кипренский, как говорят свидетельства современников, относившихся к художнику без предвзятости, сохранил до конца дней прежний веселый и жизнелюбивый нрав и необычайную доброжелательность к людям. Он и в эту нелегкую пору жизни продолжал щедро делиться своим богатым опытом живописца и профессиональными наблюдениями с близкими его сердцу русскими пенсионерами. Много ценного, в частности, он подсказал Сильвестру Щедру при их встрече в Неаполе о том, как надо передавать атмосферу — тяжелый и сырой морской воздух. В Риме, посетив мастерскую Александра Иванова, который в это время работал над «Явлением Христа народу», Кипренский сделал детальный критический разбор эскиза. Иванов, как об этом говорят его заметки в неопубликованной записной книжке, хранящейся в отделе рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина, отнесся самым внимательным образом к критике своего старшего

друга. «Замечания Кипренского на мои работы,— отмечает Александр Иванов,— Иоанну Крестителю дать крест в правую руку, закрыв пояс свиснувшим мехом. Группе мальчиков, сидящих на земле подле Иоанна, гораздо лучше, нежели в... эскизе это место... Иисус кажется привидением. Ему бы голову обратить к небу, горы снять сверху, Марии Магдалине голову поворотить якобы к зрителю и не в чистый профиль. Ее рисовать белокурою, тону убавить и голову вообще сделать лучше. Иисусу ногу отодвинуть вправо, а то фигура падает».

По-прежнему неистощим был его интерес к современной художественной жизни. Русский гравёр Федор Иордан, приехавший в Италию в 1833 году, в своих мемуарах рассказывает: «Я восхищался Кипренским, славным художником, с предоброю душою... Все, что ни делалось или писалось в Риме, где бы студия какого-либо художника ни находилась, где было на что взглянуть..., и в какое бы время года ни случилось (это), наш Кипренский там, и всегда относился благосклонно...»

О творческом наследии самого Кипренского в Италии, если исключить автопортрет из Вазарианского коридора, опубликованный в журнале «Старые годы» еще в начале нашего века, до самого последнего времени почти ничего не было известно. Трудности, с которыми приходится сталкиваться при выявлении работ Кипренского, объясняются большими пробелами в изучении его творчества, разработке биографии не только итальянского, но и отечественного периодов. О многом мы знаем лишь фрагментарно, о многом не знаем совсем, о многом можем лишь предполагать, основываясь на скудных и нередко весьма субъективных сведениях, сообщаемых мемуаристами или перепиской современников. Множество людей, черты которых обессмертили его кисть или карандаш, до сего времени не определены и значатся в каталогах как изображения неизвестных. Даже одна из самых популярных в нашей стране его картин — портрет гусара Давыдова, которую любил и сам автор, раз он возил ее с собою в Италию, до сего времени вызывает споры о том, кто же изображен на этом полотне: знаменитый партизан, герой Отечественной войны 1812 года, поэт Денис Давыдов или его двоюродный брат Евграф...

Что же касается итальянского периода в биографии Кипренского, то до сих пор, например, мы не знаем, как случилось, что он добился признания не в Риме, где жил постоянно, а во Флоренции, где бывал только наездами. Не знаем, почему талант Кипренского не заметила римская Академия Сан-Лука, в состав которой, как мы убедились, работая над материалами ее архива, в разное время были избраны многие русские художники, скульпторы и любители искусств: пейзажист Ф. М. Матвеев (в архиве Академии Сан-Лука хранится его письмо с выражением благодарности за оказанное доверие) и исторический живописец Ф. А. Бруни, скульпторы И. П. Мартос и

П. К. Клодт, архитекторы В. П. Стасов, В. А. Глинка, А. И. Мельников, Д. М. Калашиников, а из любителей — сам А. Я. Италинский.

Но вот Кипренского в этом списке нет. И, что не менее странно, нет Карла Брюллова, несмотря на его огромную популярность в Италии 30-х годов и на то, что почти все другие итальянские академии художеств после триумфа «Последнего дня Помпеи» назвали его своим почетным членом.

Все, кроме римской. Случайно ли это? Скорее всего не случайно. Академия Сан-Лука была связана с Петербургской Академией художеств официальными отношениями, которые были установлены сразу же после создания первого высшего художественного заведения в России. В архиве Сан-Луки мы читали письмо президента Петербургской Академии художеств, извещающее об учреждении в России такого заведения и о желании наладить с римской Академией постоянное сотрудничество. При такой постановке дела без благословения Петербурга или его представителей в Риме русские пенсионеры, как надо думать, не могли рассчитывать на признание Академии Сан-Лука. Вот почему, очевидно, она игнорировала успехи сначала Кипренского, а потом Карла Брюллова, наиболее одаренных русских живописцев, потому что они из-за своего строптивого характера не пользовались благоволением руководства Петербургской Академии, а первый — и русского посольства в Риме.

По-иному, гораздо более благоприятно складывалась для Кипренского обстановка во Флоренции, где оказалось много русских семей, которые с участием отнеслись к художнику по его приезду в Италию.

В первую очередь это, конечно, была семья Н. Ф. Хитрово, русского посланника при Тосканском дворе, которому за подписью Н. М. Лонгинова из Петербурга ушло рекомендательное письмо с просьбой оказать покровительство художнику. К Н. Ф. Хитрово секретарь императрицы обращался в связи с тем, что в Риме русского посла из-за трений с Ватиканом до января 1817 года, когда туда прибыл А. Я. Италинский, не было. Письмо Н. М. Лонгинова в адрес Н. Ф. Хитрово датировано 17 мая 1816 года. Оно было отправлено во Флоренцию с курьером, ибо сам художник покинул Петербург за три дня до этого — 14 мая. Путешествие Кипренского очень затянулось. По дороге из-за болезни он сделал трехмесячную остановку в Женеве, где написал и нарисовал ряд портретов, имевших настолько большой успех, что их автор вместе с французом Жераром и итальянцем Кановой был тогда же избран членом Женевского художественного общества. Об этом сообщил в пространном письме-отчете от 10 июня 1817 года, адресованном А. Н. Оленину, сам Кипренский, подробно рассказавший о своих впечатлениях от заграничного путешествия.

Письмо Оленину — ценный документ для биографии художника. Приводимые в нем сведения вряд ли подлежат сомнению, включая факт избрания художника членом Женевского общества, несмотря на

выражаемое некоторыми авторами недоумение по поводу того, что в швейцарских архивах пока не обнаружено документального подтверждения этого. Кипренский вряд ли стал бы мистифицировать А. Н. Оленина по такому поводу: проверить аутентичность сообщаемых художником сведений не составляло труда. Что же касается архивов, то отсутствие в них документальных подтверждений того или иного факта не означает часто ничего иного, кроме их неполноты. Так, в архивах Неаполитанской Академии художеств нет документов об избрании в 1829 году Сильвестра Щедрина почетным профессором этой Академии, а между тем этот факт бесспорен, о чем свидетельствует и переписка художника, и сохранившийся в его личном архиве диплом Академии...

В письме к Оленину, которое с некоторыми сокращениями было опубликовано в том же 1817 году в журнале «Сын отечества», вызвав оживленные отклики современников, подробный рассказ о загранничном путешествии Кипренского кончается описанием Милана и, к сожалению, только скороговоркой упоминается о пребывании во Флоренции, где художник пробыл более недели. По его словам, он приехал туда 14 октября 1816 года, а в Рим — 26 октября. Путь из Флоренции в Рим через Сиену и Витербо в те времена занимал 3—4 дня. «Город прекрасный,— писал Кипренский о столице Тосканы,— здесь множество есть хороших вещей, о коих в свое время будет написано Вашему превосходительству...»

Русская колония во Флоренции в то время была очень многочисленной. Помимо семейства русского посланника Н. Ф. Хитрово, за которым вторым браком была замужем любимая дочь М. И. Кутузова — Елизавета Михайловна, и Нарышкиных, в нее входили Лунины, Толстые, Кочубеи, Панины, Гурьевы, Гагарины и т. д. Вскоре в ее состав влились семейства знаменитого русского библиофила Д. П. Бутурлина и уральского заводчика Н. Н. Демидова. В этом длинном списке, несомненно, должны быть имена лиц, которые послужили моделями для остающихся неизвестными портретных работ Кипренского и которые часто выступали в качестве покровителей и доброжелателей художника. На первом месте среди них, безусловно, была семья русского посланника при Тосканском дворе, и прежде всего — сердобольная супруга посланника Елизавета Михайловна Хитрово, которая позднее опекала молодого Александра Брюллова в Неаполе, благодаря чему местная знать буквально засыпала его заказами. Ясно, что и Кипренскому во Флоренции было обеспечено благожелательное покровительство Хитрово, тем более что в данном случае она действовала не только по своей инициативе, но и выполняла прямое поручение императрицы. Выражалось это главным образом в хлопотах о заказах на портреты как от русских аристократов, так и герцогской фамилии и флорентийской знати, с которыми у семейства Хитрово были отменно хорошие отношения.

Можно не сомневаться в том, что Кипренский исполнил эти заказы с присущим его таланту блеском, что и позволило ему в короткое время завоевать в художественных кругах города на Арно такой авторитет и такую популярность, что он был избран членом Флорентийской Академии художеств и получил предложение написать для Уффици свой автопортрет...

Следует помнить, что происходило это в ту пору, когда слава России, победительницы Наполеона, была в зените, и что покровительницей художника выступала дочь самого М. И. Кутузова, чье имя олицетворяло торжество над «врагом рода человеческого». Именно к этому времени, между прочим, относится посвящение Джоаккино Россини одного из своих сочинений вдове великого русского полководца Екатерине Ильиничне Голенищевой-Кутузовой. Тогда же прославленный итальянский скульптор флорентиец Лоренцо Бартолини высек прекрасный мраморный портрет юной Дарьи, младшей дочери Елизаветы Михайловны Хитрово...

Пока Александр I еще рядился в тогу либерала и кокетничал со сторонниками конституционного правления, Россия была чрезвычайно популярна в Италии среди патриотических кругов, которые связывали свои надежды на национальное освобождение с новой ролью Петербурга в европейской политической жизни. В России на Апеннинском полуострове многие видели тогда естественный противовес ненавистной Австрии, воспользовавшейся поражением наполеоновской Франции, чтобы раздробить, унижить и поставить под свое единоличное господство Италию. «Но какой бы славой покрыл себя Александр,— восклицал, например, посланник Неаполитанского королевства в Петербурге герцог Серракаприола, отражая бытовавшие в Италии настроения,— если бы он взял под свое решительное покровительство и освободил итальянские государства от ничем не ограниченного влияния Австрии. Лишь вмешательство императора России в состоянии извратить наш преданный народ от угрожающего ему порабощения».

Общение с дочерью Кутузова наверняка способствовало рождению у Кипренского новых творческих замыслов, проникнутых патриотическими настроениями, которыми дышит и его письмо Оленину из Рима: «Здесь весьма лестно, да и везде приятно заслуживать доброе имя... Лыщусь надеждою сделаться полезным искусствам Отечества моего, кое люблю более самого себя». Когда в Швейцарии представители местных властей, рассматривая паспорт петербургского путешественника, приняли кириллицу за китайские иероглифы, художник с гордостью поправил:

«Нет, м(илости)вые государи, мы ответствовали им. Это-де по-русски...»

В Риме Кипренский задумывает серию аллегорических картин на темы французской революции, воцарения Наполеона и развязанных

им кровавых войн, освободительной миссии России. Серию должна была завершить злополучная композиция «Аполлон, поражающий Пифона», олицетворяющая апофеоз России в антинаполеоновской эпохее. Полностью, как известно, этот замысел не был осуществлен, Кипренский оставил его на стадии альбомных набросков, решив сосредоточить свои силы на заключающем серию сюжете «Аполлон, поражающий Пифона».

Однако и к этой патриотической по идее картине он тоже вскоре охладел. Объяснить это можно только изменением взглядов художника на современную ему историю, эволюцией его мировоззрения.

Италия, ее унижительное положение, тяга ее народа к свободе не могли не навести Кипренского с его обостренным восприятием действительности на размышления. «Родина искусств» явилась при ближайшем, непосредственном соприкосновении с нею вовсе не такой, какой она рисовалась в Петербурге.

Цепи на Италию и ее народе бросались в глаза не только по аналогии с Россией, но и по контрасту со свободными кантонами Швейцарии. Недаром Кипренский отметил, что там при въезде в один из кантонов путников встречает надпись: «Свобода и отечество». Итальянцы же, как художник мог убедиться теперь, не имели ни свободы, ни отечества, ибо их страна, изрезанная на куски, была отдана на закланье иноземным поработителям. «Тогда Италия мне совсем еще была незнакома,— поверял художник Ленину свои мысли,— ибо я лучше ее воображал. До сих пор, вот уже июнь месяц, не вижу в Италии ни Саду Европы, ни Рая Земного».

В советском искусствоведении (Т. В. Алексеева, В. С. Турчин) была предпринята попытка на основании сохранившихся в итальянских альбомах Кипренского рисунков-эскизов, сделанных по приезде в Италию, в канун революций 1820—1821 годов и тематически связанных с ними, определить отношение к этим событиям художника, выявить его политические идеи. С помощью подобного метода была установлена близость воззрений Кипренского к взглядам воспетого А. С. Пушкиным профессора Царскосельского лицея А. П. Куницына, радовавшего за конституционные принципы правления, но указывавшего на опасность стихийного и слепого народного бунта, так как он способен, по убеждению автора этой теории, привести к анархии и безначалию, ведущим к новой, еще худшей тирании. Такие взгляды были тогда распространены среди некоторой части либеральной русской дворянской интеллигенции, ждавшей конституционного переустройства России по воле самого Александра I. Но если даже Кипренский и разделял подобные иллюзии, утверждать, что в силу этого он не мог сочувствовать итальянской революции, нет достаточных причин.

Контакты в Париже в 1822—1823 годах с итальянским патриотом публицистом Урбано Лампреди, с которого художник сделал портрет,



уже сами по себе нуждаются в объяснении и наводят на мысль о каких-то связях художника с итальянским освободительным движением. Дело при этом обстоит проще, чем кажется.

Итальянские карбонарии не могли отпугнуть Кипренского — при всей противоречивости его общественных воззрений — своей революционностью уже потому, что большинство из них стремились к осуществлению весьма умеренной программы ограничения абсолютизма и сами боялись широкого народного движения. Весьма характерно, что они, как мы подчеркивали, главные надежды на осуществление своих патриотических чаяний возлагали на Александра I. Приведем дополнительные свидетельства на этот счет. «Все взгляды обращены к России, — писал тогда один из деятелей итальянского освободительного движения Рисорджименто. — Итальянцы сознают, что эта великая держава — единственная, чьи намерения по отношению к ним могут быть бескорыстны, и что лишь только с императором Александром они могут связывать надежды на свое благоденствие».

Насколько сильны были эти настроения среди участников революции 1820—1821 годов в Неаполе, свидетельствует воззвание, с которым обратились в начале революции его руководители к нации, серьезно уверяя, что на их стороне — симпатии и поддержка русского царя. В воззвании говорилось: «Среди иностранных держав есть Александр, самый великий монарх мира. Он публично заявляет о том, что поддерживает восстание тех народов, которые добиваются равенства перед законами. Он внушает венценосцам Европы, что нельзя командовать умами людей».

И, как ни странно, аналогичные идеи мы встречаем и в письме Кипренского к А. Н. Оленину: «Времена Фемистокла и Перикла, вы будете всегда образцами всем народам; я радуюсь, что родился русским и живу в счастливый век Александра Первого и Елисаветы Несравненной...»

Атмосфера ожиданий либеральных инициатив от Александра I в ту пору была такова, что итальянские карбонарии написали его имя на знаменах неаполитанской революции, а русский художник, собираясь изобразить царя в образе «Аполлона, поражающего Пифона», чистосердечно верил в то, что его имя можно поставить рядом с именами вождей древнегреческой демократии...

Дело, следовательно, вовсе не в наивности убеждений художника. И в России и в Европе люди, во много раз более искусственные в политике, тоже оказались в плену игры Александра I в либерала, не видели, подобно А. С. Пушкину, что царь-отец, обещая конституционные нововведения и отмену крепостного права, всего-навсего рассказывает сказки. Кипренскому в этой ситуации общение с итальянскими патриотами никак не могло показаться предосудительным. Сильвестр Щедрин, которого в марте 1821 года посольство отозвало из революци-

онного Неаполя в Рим, даже в своих письмах родным в Петербург очень сетовал, что ему «пришлось покинуть прелестный Неаполь, хотя не было никакой опасности». К этому он добавлял, что у него среди революционеров была «пропасть приятелей», и вообще говорил о революции хоть и с напускной иронией, но без положенного осуждения, уверяя, что, несмотря на политические волнения, в городке Кастелламаре-ди-Стабия, где он работал, «царствует тишина в высочайшей степени, и все живут так же, как и жили».

Словом, уезжал Кипренский в 1822 году из Италии совсем с другими воззрениями, чем те, с которыми он туда приехал, о чем красноречиво говорило то, что вместо оставшегося незаконченным «Аполлона, поражающего Пифона», он вез в Петербург «Анакреонову гробницу», говорили его полные горечи и боли разочарования письма русским художникам в Рим...

...Из других русских семей, живших во Флоренции, у Кипренского наиболее близкие отношения сложились также с Бутурлиными. Младший сын библиофила Михаил Дмитриевич Бутурлин, оставивший обширные мемуары, в которых очень сочно описал жизнь русской аристократической колонии в Тоскане, рассказывал, что, например, в течение 1820 года в их доме во Флоренции бывал Орест Кипренский. Не мог художник не общаться также и с Демидовыми, особенно после того, как Николай Никитич Демидов в 1819 году стал в Тоскане официальным лицом, заняв пост русского посланника (после отставки Н. Ф. Хитрово в 1817 году обязанности дипломатического представителя России во Флоренции совмещал А. Я. Италинский).

И Бутурлины и Демидовы хорошо известны покровительством русскому искусству. Д. П. Бутурлина и его жену Анну Артемовну, урожденную Воронцову, в России писали Федор Рокотов и Дмитрий Левицкий. Известно, что в Италии по их заказам работали Сильвестр Щедрин и Карл Брюллов. По заказу сына Н. Н. Демидова Анатолия Николаевича Карл Брюллов написал «Последний день Помпеи», а также уже упоминавшийся его большой парадный портрет, находящийся сейчас во дворце Питти. Бутурлины и Демидовы не могли, конечно, обойти своим вниманием «любимого живописца русской публики» и, вероятно, также способствовали популяризации искусства Кипренского во Флоренции.

Итак, поиски затерявшихся работ Кипренского следовало начинать с коллекций именно флорентийских знакомых художника, коллекций, которые полностью или частично остались в Италии у их потомков и наследников. О том, что Кипренский портретировал, в частности, семью Хитрово, мог бы свидетельствовать находящийся ныне в Государственном музее А. С. Пушкина в Москве карандашный рисунок пожилой полной дамы, который до недавних пор определяли как изображение Елизаветы Михайловны Хитрово. Одновременно

художник должен был бы обессмертить черты и красавиц дочерей Елизаветы Михайловны, впоследствии вместе с матерью больших друзей А. С. Пушкина...

В ходе поисков мы прежде всего обратились к потомку Елизаветы Михайловны Хитрово князю Альфонсу Клари-и-Альдринген, который, как мы знали, жил в Венеции (подробно об этом см. нашу книгу «Венецианская Пушкиниана», М., 1982). В доме князя Клари, праправнука Елизаветы Михайловны по линии ее дочери Дарьи, бывшей замужем за австрийским послом в Петербурге Ш.-Л. Фикельмоном, а также у его родственников мы обнаружили много прекрасных изображений интересующих нас персонажей, в том числе кисти отечественных художников А. П. Брюллова, П. Э. Рокштуля, П. Ф. Соколова. Но произведений Кипренского среди них не было. Более того, выявленные при этом новые портреты Е. М. Хитрово поставили под вопрос правильность иконографической атрибуции рисунка Кипренского из Государственного музея А. С. Пушкина в Москве как изображения дочери М. И. Кутузова. Первой против традиционной точки зрения выступила доктор искусствоведения Т. В. Алексеева, определившая рисунок как портрет актрисы Екатерины Семеновой.

Однако делать из этого вывод, что Кипренский вообще не работал над портретами семьи Е. М. Хитрово, было бы, конечно, преждевременно. Нам, к примеру, не удалось найти у потомков Фикельмонов работ и Карла Брюллова, а между тем из воспоминаний и переписки современников хорошо известно, что этот художник писал портреты членов семьи австрийского посла. Мы не знаем только, кому из потомков Фикельмонов, рассеявшихся сейчас по всему свету, достались в наследство эти полотна, так же как, впрочем, и возможные портретные работы Ореста Кипренского...

Не один год заняли у нас и поиски картин и рисунков Кипренского среди разрозненных частей демидовской коллекции в Италии и других странах.

С Демидовыми, создателями русской горнорудной промышленности, родоначальника династии которых В. И. Ленин называл «выдающимся тульским кузнецом», также связана одна из интереснейших глав в истории русско-итальянских культурных отношений. Представители многих поколений уральских заводчиков начиная со второго десятилетия прошлого века подолгу жили во Флоренции, в силу чего этот город и вся Тоскана стали сферой приложения кипучей энергии Демидовых, которые основывали здесь фабрики, школы, больницы, благотворительные учреждения, музеи, участвовали в финансировании работ по реставрации памятников флорентийского зодчества, в других меценатских инициативах. Ими, в частности, были внесены крупные суммы на украшение фасадов собора Санта Мария дель Фьоре и базилики Санта Кроче, усыпальницы великих

людей Италии, где покоится прах Микеланджело, Макиавелли, Россини, Альфьери, Фосколо. Позднее в знак признания заслуг Демидовых в завершении фасада Санта Мария дель Фьоре городскими властями было решено поместить на соборе изображение их герба.

Любопытные штрихи к портрету Николая Никитича Демидова, который до переезда во Флоренцию жил в Риме, и его меценатской деятельности в этом городе сообщает Стендаль: «Г-н Демидов, этот оригинальный человек и богатый благотворитель, собирающий коллекцию головок Греза и реликвий св. Николая, держал в Риме труппу французских актеров, которые играли в палаццо Русполи воевели театра «Жимназ». К несчастью, в одном из водевилей какой-то персонаж назывался Сент-Анж (то есть Святой Ангел.— И. Б. и Ю. Г.), и в пьесе встречалось восклицание: «Клянусь богом!» Это чрезвычайно оскорбило его святейшество монсиньора делла Дженга, кардинала-викария (уполномоченного папой Пием VII исполнять обязанности римского епископа). Позднее, в царствование Льва XII, актеры г-на Демидова, легкомысленные, как все французы, провинились тем, что поставили другой водевиль, один из персонажей которого назывался Сен-Леон (то есть Святой Лев.— И. Б. и Ю. Г.). Наконец, однажды представление, начавшееся в четверг, закончилось только в двенадцать с четвертью ночи, заняв таким образом четверть часа пятницы — дня, посвященного поминовению смерти Иисуса Христа. Это повлекло за собою всяческие притеснения полиции по отношению к г-ну Демидову (в этой стране она еще сохраняет всю ужасную силу инквизиции), и русский меценат, на счет которого кормилось много сотен бедняков и устраивались два приятных праздника в неделю, переехал во Флоренцию.

Однажды, когда г-н Демидов еще жил в палаццо Русполи, он в моем присутствии сказал, что, желая оставить воспоминание о своем пребывании в Риме, он мог бы снять десять или двенадцать футов земли, покрывающей мостовую Форума от Капитолия до арки Тита...

...Общие расходы не должны были превышать двухсот тысяч франков... Вскоре весь Рим узнал об этом плане, чрезвычайно для него важном. Он не был осуществлен, потому что персонаж одного водевиля назывался Сен-Леоном; можно ли после этого удивляться, что римский народ исполнен такой ненависти (к папской власти.— И. Б. и Ю. Г.)?

...Сколько колонн, а может быть, и статуй нашел бы великодушный русский, который хотел произвести раскопки Форума!.. Г-н Демидов... хотел раскопать все, что находится между аркой Тита, храмом Венеры и Римом, базиликой Константина, с одной стороны, и Колизеем и аркой Константина, с другой стороны».

Фамилия Демидовых и по сей день мелькает во Флоренции в названиях улиц и площадей, дворцов и вилл, некогда принадлежавших им. На набережной реки Арно есть площадь Демидовых, на

которой возвышается выполненный в мраморе памятник Николаю Никитичу Демидову работы Лоренцо Бартолини. Копия этого многофигурного монумента находится также близ Флоренции на территории бывшей демидовской виллы в Пратолино, которая была построена в XVI веке по заказу Медичи выдающимися флорентийскими мастерами того времени Буонталенти, Джамболонья, Амманнати и другими. Роль Демидовых в истории Флоренции и русско-итальянских духовных связей столь значительна, что этой теме был посвящен специальный доклад на состоявшейся в 1985 году в тосканском городе Прато международной конференции историков...

В 1969 году во Флоренции был устроен аукцион демидовской коллекции, остававшейся в Пратолино у наследников уральских магнатов по боковой линии, где русское искусство было представлено работами Федора Рокотова, Федота Шубина, Петра Верещагина, но следов произведений Кипренского там не обнаружилось. Возможно, что они были в других собраниях семьи Демидовых. А может быть, они еще до аукциона разделили участь произведений искусства из демидовской коллекции, разбазаренных последним владельцем виллы Пратолино принцем Карагеоргиевичем (подробнее см. об этом нашу книгу «Русский клуб у фонтана Треви». М., 1979).

Более удачными и результативными были поиски, проведенные нами в частных коллекциях потомков Бутурлиных.

Дмитрий Петрович Бутурлин (1763—1829), знаменитый русский библиофил, бывший директор Эрмитажа, вместе со всей семьей, как уже говорилось, переселился во Флоренцию ради лечения в 1817 году и двенадцать лет спустя умер в Италии, где остались жить его старший сын и три дочери. Потомки Бутурлиных ныне растворились в итальянской среде, но они бережно сохраняют дошедшие до них реликвии русской культуры, имеющие постине непреходящую ценность, особенно те, что связаны с А. С. Пушкиным.

Дело в том, что Бутурлины были родственниками Пушкиных и маленький Саша с сестрой Ольгой часто бывал в их доме в Москве. Родители поэта и его дядя Василий Львович продолжали тесно общаться с Бутурлиными и после отъезда Александра в Царскосельский лицей. Они бывали не только в их московском доме, но и в калужском имении Белкино. В деревне Белкино жил крепостной человек Бутурлиных Иван Бешенцев, необычайно одаренная личность. Он писал стихи, обладал артистическим талантом и с успехом выступал в домашнем театре, был отличным художником. В один из приездов в Белкино родителей Пушкина и Василия Львовича Бешенцев сделал со всех троих акварельные портреты, о которых до сего времени исследователям биографии поэта ничего не было известно, потому что Бутурлины, поселившись в Италии, вместе с другими дорогами для себя вещами потребовали прислать туда и альбом с рисунками талантливого художника, и он по-прежнему

у их потомков в этой стране. Возможно, что у кого-то из них хранится и неизвестный портрет великого поэта и записи его неопубликованных стихов в альбомах сестер Бутурлиных. О том, что совсем юный Александр Пушкин делал такие записи, имеются сведения в мемуарной литературе...

Большой интерес представляет также хранящаяся во Флоренции рукопись политического памфлета Дмитрия Петровича Бутурлина «Греки, турки и европейское политическое сознание», написанного им в 1821 году в связи с началом греческого восстания против турецкого ига. Дмитрий Петрович проявил себя в этом памфлете страстным поборником греческой независимости и гневно клеймил политику Священного союза, по решению которого только что были подавлены австрийскими войсками революции в Неаполе и Пьемонте.

В свете всего этого неудивительно, что Бутурлины с сочувствием отнеслись к декабристам, когда во Флоренцию дошла весть о событиях в Петербурге на Сенатской площади, увидев в них, как писал в своих мемуарах М. Д. Бутурлин, «первых добровольных мучеников русской гражданской свободы». Среди революционеров были многие друзья, а также родственники Бутурлиных из семьи Чернышевых — декабрист Захар Григорьевич Чернышев и его героическая сестра Александра Григорьевна Муравьева, последовавшая за своим мужем в Сибирь и доставившая сыльным знаменитое пушкинское послание «Во глубине сибирских руд». Потомки Бутурлиных во Флоренции бережно хранят портреты Александры Муравьевой, других декабристов и декабристок, а также автограф бывавшего в доме библиофила Александра Одоевского, которому суждено было ответить из «глубины сибирских руд» Пушкину проникновенными строками послания «Струн вещей пламенные звуки...».

В составе художественной коллекции Бутурлиных, помимо работ иностранных мастеров, сохранились два прекрасных акварельных портрета кисти Карла Брюллова и превосходные акварельные портреты и пейзажи Александра Брюллова (см. об этом наши очерки о Бутурлиных в журнале «Огонек» № 32 за 1978 и № 51 за 1979 гг.). Обнаружилось там наконец и одно неизвестное произведение Ореста Кипренского — карандашный портрет Петра Дмитриевича Бутурлина, старшего сына библиофила. Рисунок с изображением Петра Дмитриевича Бутурлина не подписан, но о том, что его автором является Кипренский, говорит и семейное предание, и типичная для художника манера датирования своих рисунков (под портретом написано по-итальянски: «Natalie 1818», то есть «Рождество 1818 года»), и характер штрихов, и даже тип бумаги, которой он часто пользовался, — плотной, серо-коричневой по цвету. Наконец, авторство Кипренского подтверждает и дата: в 1818 году П. Д. Бутурлин, бывавший в Италии наездами, как раз большую часть года провел во Флоренции, где, видимо, и позировал художнику. У наследников Бутурлиных имеется также литография с этого портрета.

Тематически портрет П. Д. Бутурлина продолжает серию героев 1812 года, ибо Петр Дмитриевич восемнадцатилетним юношей участвовал в антинаполеоновской эпопее, дошел до Парижа. Впоследствии он состоял адъютантом у графа М. С. Воронцова, был дипломатом, секретарем русской миссии в Риме. Стилистически рисунок примыкает к таким работам Кипренского, как сделанные по приезде в Италию портреты аббатов Сартори и Скарпеллини, когда, по мнению исследователей творчества художника, графическая манера его начала претерпевать изменения, усложняться, отходить от интимности в трактовке характера изображаемого человека. Исчезает атмосфера согласия между портретистом и портретируемым, художник смотрит на модель как бы стороны, проводит невидимую грань между своим мироощущением и мироощущением изображаемого человека. Но в портрете П. Д. Бутурлина едва только намечаются эти тенденции, получившие развитие в творчестве художника позднее. По непринужденности, простоте и свободе исполнения он примыкает к лучшим образцам графического мастерства художника. С полным блеском проявилось здесь умение Кипренского проникнуть во внутренний мир человека, раскрыть его характер. П. Д. Бутурлин обладал добрым и ровным нравом, был любимцем семьи и товарищей, душой общества. Но в отличие от своих однополчан, которые вернулись из европейских походов с червем сомнений в душе и стали создавать в России тайные общества, Петр Дмитриевич был совершенно равнодушен к политическим проблемам и остался чужд свободолобивым порывам своих сверстников. Таким и изобразил Кипренский этого симпатичного, но пустого человека, в чертах которого, помимо поверхностного обаяния, ясно проступает печать заурядности, что, собственно, подтвердилось впоследствии всей жизнью П. Д. Бутурлина. Он служил недолго, скоро оставил дипломатическую работу и посвятил себя семье, полностью, видимо, подпав под влияние властной и энергичной своей супруги Авроры Осиповны, происходившей из польского рода Понятовских. Фанатичная католичка, она и мужа под конец жизни превратила в ревностного служителя римской церкви; вместе они, не дрогнув сердцем, улекли в монастырь двух своих юных дочерей...

Другую затерявшуюся картину русского мастера нам посчастливилось обнаружить в неаполитанском музее «Палаццо реале», где мы разыскивали и пейзажи Сильвестра Щедрина, которые он писал по заказу неаполитанского короля. Экспозиция этого музея составлена из коллекции неаполитанских Бурбонов, для которых, как мы знали, работал и Кипренский.

Из-за отсутствия персонала многие залы этого музея часто бывают закрыты. Картину Кипренского мы узнали сразу же, когда попали в незнакомый нам зал музея, ибо речь шла о работе, известной из его

переписки как портрет «двух мальчиков, приятно сгруппированных, писанных для покойного короля Francisco I до его отъезда в Гишпанию», то есть в годы жизни художника в Неаполе во второй его приезд в Италию (1829—1832). На одном из полотен, экспонированных в музее, действительно были изображены два подростка в характерных неаполитанских костюмах, написанных на фоне замшелой скалы, за которой открывается вид на море и окутанный облаками Везувий. Кипренского мы узнали в этой картине прежде всего потому, что один из мальчиков был изображен в позе, которая в известной мере повторяла позу «Молодого садовника», выполненного художником в Италии в 1817 году. Однако на этикетке под картиной, носившей название «Два молодых рыбака, написанные в полурост», фамилия Кипренского была искажена до неузнаваемости. Мы обратились в дирекцию музея за сведениями об истории этой работы. Недоразумение рассеялось сразу же после того, как картину сняли со стены. На обратной стороне холста кистью почерком Кипренского было четко выведено: «Oreste Kiprenski pinx. 1829. Napoli» («Писал Орест Кипренский. 1829. Неаполь») — (Впервые эта картина как работа Кипренского была опубликована нами в десятом номере итальянского издания советского журнала «Спутник» за 1976 год, а сообщение в советской печати на русском языке об этой находке — в газете «Известия» № 191 за 1978 год).

Картина относится к серии групповых портретов, которыми увлекался художник в последние годы жизни. По композиции она почти идентична «Читателям газет» из Третьяковской галереи. Там также слева две трети фона занимает темный выступ стены, а одна треть фона, справа, отведена виду на Неаполитанский залив с кораблями и на Везувий. Здесь эти детали фона лишь поменялись местами: выступ скалы помещен справа, а вид на залив — слева.

В «Читателях газет» Кипренский стремился затронуть большую политическую тему, откликнуться на революционные события в Польше. Увлеченный этой идеей, художник вновь поднимается здесь на высоту своих прежних живописных достижений. Хотя фигуры «читателей» и не объединены общим действием (каждый из них существует как бы сам по себе; в их застывших, статичных позах нет внутренней динамики), но уже у современников полотно вызвало благожелательные отзывы благодаря своим живописным достоинствам и потому, что Кипренский тут поворачивал от вымученных аллегорий к живой жизни, к темам, определявшим содержание дня. Аллегория, присутствовавшая и здесь — в курящемся Везувии, который должен был символизировать польское восстание, — отступала на второй план, имела подчиненное значение, помогая истолкованию идеи полотна.

Аллегоричен и замысел «Молодых рыбаков», но совсем по-иному. В этом полотне художник вознамерился показать два противопо-



ложных начала в характере юности — мечту и действие, рефлексию и энергию, воплощенные в двух разных по темпераменту и душевному складу юношах — задумчивом, темноволосом мечтателе, который грезит о чем-то, положив голову на скрещенные руки, и написанном в энергичном повороте светловолосом подростке в красном колпаке, который одной рукой прижимает к себе раковину, другой касается плеча товарища и этим как бы берет его под свою защиту. Взгляд его, обращенный на зрителя, полон настороженности и вызова.

Эти начала юношеской природы символизируют цветы на выступе скалы, о которую облокотился мечтатель, и, конечно же, огнедышащий Везувий за спиной героя со взглядом микеланджеловского Давида. Несмотря на эти условности, которые являются данью владевшей в это время художником идее написать большую картину на аллегорическую тему, холст очень привлекателен. Он подкупает умением художника понять и отобразить душевный строй юности, свежестью и сочностью колорита, верно найденными для характеристики образов цветовыми сочетаниями, великолепной живописью. Очень выразителен красный цвет колпака на юноше справа, этого яркого красочного пятна на темном фоне скалы, драматизирующего композицию. Восхитителен тонкий артистизм, отличающий всю эту работу, который лишний раз свидетельствует о сохранившемся большом творческом потенциале художника, о его неугасшем даровании, питавшем веру мастера в новые триумфы его волшебной кисти. Об этом же говорит великолепно и по-новому написанный пейзаж. Художник здесь на деле претворил свои идеи о принципах передачи атмосферы, в которую он погрузил морское побережье с серым конусом Везувия. Этот вид Кипренский написал и на отдельном полотне, а также повторил, слегка варьируя точку зрения, на других своих картинах, помимо упоминавшихся уже «Читателей газет» (в частности, на портрете М. А. Потоцкой и С. А. Шуваловой).

Неаполитанские «Мальчики» положили начало целой серии жанровых картин из итальянской жизни, созданных Кипренским в 30-х годах. Это и «Мальчик ладзарони», и «Девочка с виноградом», и «Девушка с колосьями и корзиною в руке», и, по-видимому, «Кормилица» (эта картина известна по Парижской выставке русского искусства 1921 года). Большинство из них утрачены, и нет возможности проследить, насколько Кипренскому удалось продвигаться вперед по пути освобождения итальянских народных образов от идиллического налета, так успешно начатого в неаполитанских «Мальчиках», которые, правда, были еще далеки от полнокровных и живых римских простолудинок, представавших с брелловских картин «Итальянское утро» и «Итальянский полдень». В области пейзажной живописи Кипренский сумел стать не только вровень с Сильвестром Щедриным, но и обогнать его, смело изобразив Неаполитанский залив в непогоду такими новыми, свежими и звучны-

ми красками, какие заиграют на картинах местных пейзажистов вроде Джачинто Джиганте только спустя два десятилетия.

Предпринятые нами после находки в неаполитанском «Палаццо реале» разыскания в итальянских и советских архивах документов, относящихся к годам пребывания Кипренского в Италии, пролили новый свет на этот малоизученный период его биографии. При этом неожиданно выяснилось, что Кипренский был почетным членом Неаполитанской Академии художеств. Сохранился диплом, снабженный гербовой печатью, в котором говорится следующее: «Неаполитанская Академия изящных искусств на своем заседании от 8 августа 1831 года предложила удостоить звания своего почетного члена по классу рисунка художника синьора Ореста Кипренского. Поелику его величество король одобрил это предложение рескриптом от 26 сентября текущего года, Академия направила своему новому члену настоящее письмо, которое имеет печать и подписи, проставленные согласно уставу Королевского общества. Неаполь, 3 марта 1831 года».

Последнюю дату писец, по-видимому, указал неправильно, повторив, как в двух предыдущих случаях, 1831 год, тогда как совершенно ясно, что диплом был выписан позже — 3 марта 1832 года. На дипломе стоят три подписи: президента Королевского общества, президента и секретаря Академии художеств.

Президентом Академии и в это время оставался тот же самый кавалер Антонио Никколини, который принял годом раньше картины Кипренского за работы Рубенса. Любопытно, однако, что Неаполитанская Академия удостоила Кипренского признанием не за живопись, а за рисунки, что, видимо, свидетельствует о том, что местные метры не хотели вспоминать, как они попали впросак, столкнувшись впервые с творчеством русского художника.

Но наши попытки разыскать в фондах неаполитанских музеев и в частных собраниях рисунки Кипренского, которые обратили на себя внимание Неаполитанской Академии, были безрезультатными. Неаполитанский королевский архив погиб в годы второй мировой войны, а вместе с ним, как можно полагать, погибли и находившиеся в его составе произведения русской графики, включая рисунки Кипренского и акварели Александра Брюллова, который портретировал членов неаполитанской королевской фамилии.

Почет и признание, которых добился Кипренский в Неаполе, увы, как свидетельствуют документы, вовсе не означали еще материального благополучия. Кипренский все так же жестоко нуждался. При переезде из Неаполя в Рим в апреле 1832 года ему пришлось взять в долг деньги у русского посла при дворе неаполитанских Бурбонов Г.-Э. Штакельберга. Долг Кипренский смог вернуть только весной 1834 года. В своем письме из Флоренции от 3 марта 1834 года (письмо публикуется впервые) художник писал: «Ваше сиятельство милостивый государь! Не весьма спешил я возвратить мой долг, прошу мне

в этом извинить, ибо сие произошло не от нерадения; но от того, что я чаял сам быть скоро в Неаполе и тогда желал сам лично возблагодарить Ваше сиятельство за одолжение, за которое не умею довольно возблагодарить Вас, ибо я вполне чувствую оною цену. Впрочем прошу благосклонно принять чувства моего почитания, уважения и совершенной преданности, с коими честь имею быть

Вашего сиятельства милостивого государя

Ваш покорный слуга

Орест Кипренской\*.

Сквозь достойный тон письма нетрудно почувствовать, как нелегко было его автору прибегнуть к личной услуге высокого официального лица...

В Риме судьба тоже никак не баловала художника, хотя его картины по-прежнему вызывали на выставках живейший интерес как в России, так и в Италии. Об этом сообразовали лично уведомить Кипренского в ноябре 1833 года сам А. Н. Оленин (черновик письма сохранился в архиве Академии художеств, оно цитировалось в нашей литературе, но ошибочно приписывалось В. И. Григоровичу, тогда как на самом деле под ним стоит собственноручная подпись президента Академии), который сообщал: «Картины, писанные вами в Италии и изображающие: девушку с плодами, мальчика Лозарони, разбирающего афижку, ворожею, путешественников, читающих *Gazette de France*, и вид Везувия с моря, украшали выставку императорской Академии художеств в нынешнем году.

Несмотря на то, что выставка сия была блестяща, многочисленна и изобиловала многими отличными произведениями русских и иностранных художников, картины ваши, и в особенности путешественники, восхищали зрителей, стечение коих было необыкновенно.

Вам без сомнения приятно узнать о сем, но еще приятнее и одобрительнее для вашего прекрасного и созревшего в полном смысле таланта должно быть то, что государь император весьма любовался вашими произведениями, спрашивал, кому они принадлежат, и, узнав, что только один вид Везувия не имеет назначения, изволил взять его для себя.

Получив вслед за сим от г. министра императорского двора две тысячи рублей, пожалованные вам государем за сию картину, я поспеваю доставить при сем на означенную сумму вексель, о получении коего прошу меня уведомить.

Государь император между прочим изволил спрашивать, не известно ли, скоро ли вы возвратитесь в отечество? Разумеется, что на сей вопрос, не зная вашего расположения, я не мог дать решительного ответа. При сем считаю нужным вам сообщить, что по силе нового постановления Академии, всемилостивейше дарованного ей в 19 день декабря 1830 года, вы, как отличный и известный своими трудами

художник, переименованы в свое время в звание профессора исторической и портретной живописи, и с ним вместе состоите противу звания советника двумя чинами выше, и именно в 7 классе, который, как вам небезызвестно, дает дворянство Российской империи».

Итак, художнику сам царь настойчиво советовал возвращение в Россию и чуть не в качестве аванса на дорожные расходы жаловал две тысячи рублей, которые ни в коей мере не могли разрешить материальных затруднений Кипренского, хотя, как видно, и позволили расквитаться с долгом Штакельбергу.

А у Кипренского, наверное, были и другие долги, которые и заставляли его в поисках заказов метаться то во Флоренцию, то в Болонью, то в Милан. В результате, когда царь в 1835 году надумал наконец из восьми предложенных Кипренским картин приобрести только одну — портрет А. Швальбе, высланный на имя художника вексель на пять тысяч рублей долго блуждал по всей Италии и за отсутствием следов адресата вернулся в Россию. В январе 1836 года вексель снова выслали в Италию, и Кипренский за несколько месяцев до смерти обрел эти долгожданные деньги. Что ему дало выполнение заказов во Флоренции, Болонье и Милане, для кого он там работал, сведений почти никаких не сохранилось. Это глухие вехи в биографии художника. Очень мало мы знаем и о его жизни в Риме. Так, до самого последнего времени ничего не было известно о знакомстве Кипренского с княгиней Зинаидой Александровной Волконской, о том, что он бывал в ее римском салоне, писал для нее картины. Это, правда, можно было предполагать на основании переписки художников, живших в Риме. Самуил Гальберг, например, писал осенью 1820 года Сильвестру Щедрину, который тогда был еще в Неаполе, что по приезде в Рим З. А. Волконская сразу же перезнакомилась с русскими пенсионерами, стала привлекать их к участию в своих домашних спектаклях, посещала их мастерские. Вернувшись в Рим, Сильвестр Щедрин также вошел в круг посетителей салона Зинаиды Александровны. В письме родителям от 15 декабря 1821 года он рассказывал: «...Мы вчера провели вечер у княгини в день ее именин, собрание было домашнее и состояло из нас и итальянцев, любителей музыки и играющих у нее в театре; сидя у княгини в комнате, все забывались разными играми и неприметно один после другого уходили, и под конец она осталась почти одна; между прочим одну залу убрали на манер древних римлян, повсюду установлена была серебряной посудой, вазами, лампадами, коврами, все это было переплетено гирляндами и делало вид великолепной; все мужчины, одетые в римские платья, ввели княгиню в сию комнату, которую довольно удивила столь скорая перемена; дамы ужинали по-римски, люжа на кушетках вокруг стола, а кавалеры, в римских платьях, с венками на головах, им служили... После ужина много шутили, пели в честь ей стихи, словом сказать, было совершенно весело, подобным образом мы

забавлялись у нее на даче во Фраскати; сия почтенная дама часто посещает наши мастерские и в каждом принимает живейшее участие.

...У княгини Волконской часто бывает опера, где она сама играет и поет превосходно, а наша братия также занимает иногда роли безгласные... Сазонов (Василий Кондратьевич, 1789—1870, живописец, был в Риме в качестве пенсионера графа Румянцева.— И. Б. и Ю. Г.)... написал очень хорошую картину для княгини Волконской». Сильвестру Щедрину принадлежит и описание римского карнавала, участвовать в котором их вовлекла опять-таки З. А. Волконская: «Княгиня Зенеида Алексан(дровна) Волконская со всеми домашними были наряжены кошками, чем наполнили всю свою коляску, равно козлы и запятки были установлены кошками, позади ее, также в коляске, наша братия, именно, я, Гальберг, Сазонов и Тон (Константин Андреевич, 1794—1881, архитектор.— И. Б. и Ю. Г.) были наряжены собаками; таковые новые маски обратили на себя всех внимание, крик и хохот раздавался повсюду в награду...»

З. А. Волконская жила в Риме в 1820—1822-м и с 1829-го до своей смерти в 1862-м году. Одна из замечательных женщин пушкинской поры, она поддерживала дружеские отношения со всеми выдающимися деятелями русской культуры своего времени, сама была поэтессой, писательницей, композитором и замечательной певицей, восхищавшей Джоаккино Россини. Княгиня была воспета Пушкиным, Веневитиновым, Баратынским, Вяземским, Козловым, Шевыревым.

Коллекция произведений искусства и архив Волконской, имеющие громадную историко-культурную ценность, однако, остались по ее смерти в Италии, и об их составе до самого последнего времени, по сути дела, ничего не было известно, кроме того, что там были документы, относящиеся и к русскому и к итальянскому периодам ее жизни. А в гостях в римском доме «княгини Зенеиды» бывали и переписывались с нею П. А. Вяземский, Н. В. Гоголь, М. И. Глинка, В. А. Жуковский... Портреты З. А. Волконской писали Карл Брюллов и Федор Бруни, по ее заказам работали Сильвестр Щедрин и другие русские живописцы и скульпторы. Могла ли она при этом обойти Кипренского — художника, который прославился своим искусством задолго до первой поездки в Италию? Не могла, несмотря на то, что к моменту ее приезда в Рим в 1820 году Кипренский уже был в опале у Италинского, что совсем не должно было повлиять на отношение к художнику этой женщины, известной антиконформизмом своей натуры.

В доме Волконской ее русские гости могли встретиться с писателями Вальтером Скоттом и Стендалем, поэтом Джоаккино Белли, композиторами Доницетти и Паэром, художником Камуччини, скульпторами Торвальдсенем и Тенерани. Сильвестр Щедрин рассказывал, что он познакомился и сдружился с Газзано Доницетти именно у Зинаиды Александровны: «...Я не видал (ни у кого.— И. Б. и Ю. Г.) столь разительного сходства со мною (как у Доницетти.— И. Б. и

Ю. Г.); у княгини Волхонской, равно и в других местах, нас ставили рядом и рассматривали, — в одном только и нашлось различие, что у него волосы посветлее и он несколько моложе, и мы уже здороваемся как самые близкие, говоря: *Buon giorno, fratello*.

Салон Зинаиды Александровны в палаццо Поли у фонтана Треви, где она жила зимой, и на вилле близ собора Сан Джованни ин Латерано, которую она приобрела в 1830 году, стал одним из важнейших центров духовного общения России и Европы.

На вилле хозяйкой была устроена Аллея воспоминаний — в тени деревьев поставлены мраморные колонны, обелиски и стелы, посвященные ее друзьям, любимым писателям и поэтам, родным и близким: Карамзину, Пушкину, Веневитинову, Баратынскому, Жуковскому, Гете, Байрону, Вальтеру Скотту...

Имя З. А. Волконской, бывшей при жизни в явной опале у Николая I, после ее смерти было предано полному забвению столпами официальной идеологии царской России. Автор трехтомного труда «Русские женщины нового времени» Д. Морозовцев в 1874 году писал о З. А. Волконской, которую В. Г. Белинский относил к числу наиболее талантливых писательниц пушкинской поры, как о полузабытой фигуре. Воздать должное заслугам З. А. Волконской в области культуры предстояло передовой русской общественной мысли. И в этой связи небезынтересно отметить, что в библиотеке В. В. Стасова, который в 1850-х годах жил в Италии и, вероятно, встречался там с Зинаидой Александровной, сохранился экземпляр первой ее обстоятельной биографии, появившейся в 1897 году, с дарственной надписью автора: «Глубокоуважаемому и дорогому Владимиру Васильевичу Стасову от искренне преданной Н. Белозерской».

Добрая память о З. А. Волконской постепенно была восстановлена. И тут встал вопрос о возвращении на родину ее архива и коллекции. За дело незадолго до первой мировой войны взялся известный ученый-пушкинист П. Е. Щеголев, но его усилия так ни к чему и не привели. Следы архива со временем были утеряны, и первые сведения о его составе появились лишь в канун второй мировой войны за рубежом.

Так выяснилось, что бумаги и картины княгини постигла весьма печальная участь. Ее сын А. Н. Волконский, видный русский дипломат и писатель, труды которого, между прочим, так же как и труды его матери, высоко ценил В. Г. Белинский, относя их к числу беллетристических произведений русской литературы «дельного содержания», все состояние как в России, так и в Италии по своей смерти в 1878 году оставил приемной дочери Надежде Владимировне, вышедшей замуж за итальянского маркиза В. Кампанари. В 1922 году супруги Кампанари продали римскую виллу З. А. Волконской итальянскому государству, а в 1923 году Н. В. Волконская-Кампанари скончалась. Ее наследство вместе с архивом и художественной коллекцией З. А. Волконской перешло к мужу и четырем детям. О том, что

произошло впоследствии с собранием княгини и как оно оказалось в руках жившего в Риме русского белоэмигранта, промышлявшего спекуляцией произведениями искусства, барона В. Леммермана, существует несколько версий.

Сам В. Леммерман, как нам передавал римский антиквар С. Раскович, в беседах со своими коллегами рассказывал, что, зайдя как-то при жизни Н. В. Кампанари на виллу Волконской, он якобы увидел, что сторож топтит печь старыми письмами, адресованными княгине. Он тут же будто бы купил их у владельцев виллы, которые, по словам Леммермана, не догадывались об их ценности, уплатив символическую сумму в одну лиру и спасши-де таким образом их от верной гибели.

В роли спасителя архива З. А. Волконской барон Леммерман выставлял себя и в другой исходящей от него версии, которую он поведал, в частности, Я. Б. Полонскому, опубликовавшему в 1938 году в одном парижском издании на русском языке статью о судьбе этого архива. Согласно Я. Б. Полонскому, который в данном случае просто пересказывал слова нового владельца архива З. А. Волконской, бумаги, оказавшиеся в руках Леммермана, составляли пятую часть архива, доставшуюся мужу Надежды Владимировны маркизу В. Кампанари после смерти жены. Последний якобы держал их в сыром подвале и без труда расстался с ними, тогда как остальные наследники, сообщает со слов Леммермана Я. Б. Полонский, пустили полученные ими документы в продажу через других антикваров, распылив бесценное собрание.

И, наконец, третья версия принадлежит потомкам приемной дочери А. Н. Волконского Надежды Владимировны, по которой все обстояло несколько иначе, чем это представлял предприимчивый белый барон. Внучка Н. В. Кампанари, Ирина Де Рам, которая сейчас живет в Швейцарии, рассказывала нам, что она хорошо помнит, как их семью, когда они еще жили на вилле близ Сан-Джованни ин Латерано, преследовал некий барон Леммерман, вымогая вещи и бумаги З. А. Волконской. Семья Кампанари стояла на грани разорения, бабушка была тяжело больна, с мужем у нее был полный разлад, и вот всем этим и воспользовался беззастенчивый делец-антиквар, чтобы присвоить бумаги и картины княгини. Было это, следовательно, вопреки версии Леммермана, еще до продажи виллы З. А. Волконской и дележа имущества между наследниками Надежды Владимировны.

В тех же словах историю перехода архива З. А. Волконской в руки Леммермана излагала нам и живущая с 20-х годов в Риме внучка Л. Н. Толстого Татьяна Михайловна Альбертини, которая хорошо знала семью Кампанари и познакомилась с Ириной Де Рам. Татьяна Михайловна была знакома и с бароном Леммерманом, о котором она отзывалась крайне отрицательным образом. По ее словам, Леммерман

сам выдумал себя, включая титул барона и свою мифическую родословную в дореволюционной России. Будучи заурядным спекулянтом и перекупщиком предметов старины, он выдавал себя за бескорыстного собирателя отечественных культурных ценностей и знатока искусства. Весьма выразительный штрих к портрету Леммермана дает такая деталь: в качестве слуги барон держал глухонемого человека, чтобы предупредить нескромные разговоры о своих коммерческих операциях.

О том, что Надежда Владимировна Кампанари вопреки рассказам Леммермана полностью отдавала себе отчет в ценности перешедшей к ней художественной коллекции и бумаг Зинаиды Александровны, помимо ее потомков, свидетельствуют и авторы работ о З. А. Волконской, встречавшиеся с ее приемной внучкой. Так, М. А. Гаррис, выпустившая в 1916 году в Москве книгу «Зинаида Волконская и ее время», с признательностью пишет, что Н. В. Кампанари предоставила в ее распоряжение переписку княгини и автограф пушкинского послания, направленного вместе с поэмой «Цыганы», благодаря чему тогда впервые стало известно, что под ним стоит точная дата: 6 мая 1827 года.

О таком бережном отношении бабушки к архиву З. А. Волконской нам рассказывал и другой внук Надежды Владимировны — живущий под Римом Александр Александрович Кампанари, у которого хранилась часть собрания Зинаиды Александровны, погибшая вместе с его фамильным замком во время второй мировой войны.

Барон Леммерман выжидал несколько десятков лет, прежде чем расстаться с бумагами З. А. Волконской. Перед этим в римском издательстве «Стадерини» некий Андрэ Трофимов («известный русский искусствовед, скрывающийся под псевдонимом», утверждало издательство) выпустил под диктовку Леммермана книгу на французском языке «Зинаида Волконская. Из императорской России в папский Рим», носившую явно рекламный характер. Поэтому сразу после выхода книги Трофимова Леммерман стал искать покупателя архива З. А. Волконской и вскоре выгодно сбыл его через американского коллекционера Килгура библиотеке Гарвардского университета в США. Громкие слова о необходимости сохранения подобных культурных ценностей для того, чтобы потом возратить их на родину, которые Леммерман произносил в гостинной виллы Волконской при жизни Надежды Владимировны Кампанари, он начисто забыл. Барону и в голову не пришла мысль о передаче архива и коллекции княгини на ее родину. Леммерман, изображавший из себя русского аристократа и украшавший стены гостинной портретами русских царей, чтобы воссоздать, по выражению Трофимова, «уголок императорской России в папском Риме», был одержим лишь жадной наживой, в чем очень преуспел. После его смерти в 1975 году, когда стали распродаваться на аукционах в Риме его сокровища (старинная



европейская живопись, драгоценности, миниатюры, другие предметы антиквариата, которых было много тысяч), выяснилось, что он был баснословно богат.

Леммерману принадлежало большое количество работ русской живописной школы. Часть из них на римском аукционе в 1976 году перекупил римский антиквар Саво Раскович, и они до сего времени находятся в его руках (произведения Федора Рокотова и Владимира Боровиковского, а также неизвестных отечественных живописцев; подробно об этом см. нашу книгу «Русский клуб у Фонтана Треви», М., 1979 и очерк «Русский мемориал в Риме» в сборнике «История», М., 1985).

Но купленные С. Расковичем картины были лишь каплей в море среди многих тысяч вещей, оставленных Леммерманом и распроданных на римском аукционе. Большинство произведений искусства, однако, как утверждают каталоги аукциона, принадлежали кисти иностранных мастеров. Атрибуции эти делались наспех, людьми малокомпетентными в области русского изобразительного искусства, которые, встречаясь с неподписанными вещами, называли наобум какого-нибудь западноевропейского автора со сходной манерой. Трудно сказать, сколько из них происходило из коллекции З. А. Волконской, сколько Леммерман получил из других рук, но произведений отечественных мастеров там было сотни, если не тысячи: пейзажи, композиции на исторические и мифологические сюжеты, портреты маслом по холсту, металлу, картону, акварели, рисунки, миниатюры на слоновой кости, старинные гравюры и литографии. Вещей было так много, что устроители аукциона не считали нужным перечислять их все и просто писали: «Группа портретов неизвестных русских персонажей», «30, 40, 50 листов с видами Москвы и Петербурга» и т. д.

Что это были за «неизвестные», легко представить, зная окружение З. А. Волконской и ее родственные связи. Судя по редким указаниям в каталогах, речь шла о портретах самой княгини, ее мужа Никиты Григорьевича, ее родного сына Александра Никитича и приемного — Владимира Павеля, декабриста С. Г. Волконского, его героической жены Марии Николаевны, отца Марии Николаевны, прославленного героя Отечественной войны 1812 года генерала Н. Н. Раевского, других дочерей генерала — друзей Пушкина...

Портреты (за исключением нескольких, опубликованных в книге Трофимова) не воспроизводились в печати, историко-культурная и художественная ценность этих произведений, рассеявшихся по частным собраниям и в силу этого канувших практически в неизвестность, поистине беспредельна. А вместе с портретами в неизвестные руки ушли также картины, которые, судя по их сюжетам (в каталогах аукциона были обозначены лишь единичные вещи), принадлежали кисти Федора Матвеева, Сильвестра Щедрина, Михаила Лебедева и других выдающихся русских живописцев.

Римский аукцион был настоящим бедствием, лишившим нашу страну бесценных художественных сокровищ. Леммерман до самой смерти питал жгучую неприязнь к своей бывшей родине и в завещании распорядился, чтобы его колоссальное собрание было пущено с молотка, а на вырученные деньги образован фонд его имени. Вслед за архивом он сознательно обрек на распыление и гибель художественную коллекцию З. А. Волконской, спасителем которых когда-то изображал себя...

В коллекцию входили и работы Кипренского. С римского аукциона сокровищ Леммермана ушел в руки неизвестного швейцарского собирателя портрет маслом приемного сына З. А. Волконской Владимира Павея. Эта работа была на выставке русского искусства в Лондоне в 1935 году. Впервые портрет опубликован в книге А. Трофимова.

Павей был подкидышем. Его подобрали на мостовой (отсюда происходит и его фамилия — от французского *le pavé*, то есть мостовая) в Лондоне, где находившаяся в 1815 году княгиня усыновила мальчика, ровесника ее сына Александра, родившегося в 1811 году. С тех пор Владимир рос и воспитывался с Александром в доме З. А. Волконской, вместе с нею становился по свету, бывал в России, где его именовали великобританским подданным из дворян.

Родной и приемный сыновья княгини жили вместе вплоть до 1832 года, когда Александр уехал на родину для продолжения образования. Но и после этого Владимир оставался в доме княгини, был ее поверенным в делах и с этой целью не однажды выезжал в Россию, где занимался приведением в порядок имений Волконских.

Позднее приемный сын З. А. Волконский был известен в Риме как кавалер Павей и служил в папской гвардии.

Сведения, которыми мы располагаем об этом человеке, довольно скудны. Тем больший интерес представляет свидетельство о нем Н. В. Гоголя, которого, оказывается, связывали дружеские чувства не только с княгиней, но и с ее приемным сыном. Вот что сообщал Гоголь своему земляку А. С. Данилевскому, который тогда находился в Париже, 16 мая 1838 года: «Письмо тебе это вручит мой добрый приятель m-r Ravé, который, верно, тебе понравится. Он знает даже и по-русски (ибо воспитывался вместе с сыном кн. Зин(аиды) Волконской), но говорить на нашем языке затрудняется, и потому, чтобы лучше расшевелить его и заставить говорить, говори по-французски или на нашем втором родном языке, т. е. по-итальянски».

Судя по возрасту Владимира Павея на портрете, он позировал художнику незадолго до отъезда Александра Волконского в Россию, когда юноше было уже лет двадцать с лишним. Сын княгини родился в 1811 году. Портрет Павея, следовательно, мог быть выполнен Кипренским в 1832—1836 годах, ибо с начала 1829 по апрель 1832 года художника не было в Риме.

Возможно, что перед расставанием сверстников княгиня заказала Кипренскому парные портреты с обоих сыновей — и родного, и приемного, но второго полотна пока разыскать не удалось. Он мог быть в числе тех портретов Александра Волконского, которые под видом анонимов распродавались на аукционе Леммермана. В итальянских музеях нам приходилось видеть несколько рисованных, гравированных и литографированных изображений Александра Никитича, но он позировал для них уже в зрелом возрасте, да и по манере они никак не могут быть отнесены Кипренскому.

Портрет Владимира Павея — замечательная работа, которая убедительно говорит о том, что во второй свой итальянский период жизни Кипренский, несмотря на очевидные метания и поиски нового содержания и новых живописных форм, умел находить достаточно неистраченных сил, чтобы создавать настоящие шедевры. В этой работе, как обычно у Кипренского, преобладают приглушенные тона, но излюбленный позировкой оливково-розовый фон более высветлен, чем обычно, тогда как в изображении господствует коричнево-розовая гамма красок. Эти спокойные красочные сочетания художник использует для того, чтобы вернуться к созданию образа ясной и гармоничной личности, прославившего его кисти в эпоху расцвета таланта. Владимир Павей, молодой человек с красивыми, правильными чертами лица, послужил художнику моделью для передачи самого духа юности с ее обостренным чувством собственного достоинства, романтическим восприятием жизни и неистраченной верой в свои силы и в лучшие идеалы человечества. Юный воспитанник З. А. Волконской в глазах художника был восприимчивым к передовым для своего времени идеям, которые воодушевляли княгиню и которым следовал сам Кипренский, что и вдохновило его на создание одной из самых лучших своих последних работ, проникнутой оптимизмом, жизнеутверждающей силой, обаянием гармонической целостности человеческой личности. Кисть его вновь обрела прежнюю выразительность и темперамент, глаз — прежнюю остроту в выявлении в своих моделях лучших, благороднейших начал человека. И по композиции, и по цветовому строю, и по таким деталям, как неоднократно использованный мастером мотив накрахмаленного белого воротничка рубашки, оттеняющего живые краски лица, и по общей эмоциональной приподнятости образа — это типичная работа Кипренского. Форма изображения — овал в прямоугольнике — тоже в манере Кипренского, кисти которого принадлежат овальные портреты В. А. Жуковского, мальчика Челищева, автопортрет из Уффици.

Кистью и карандашом Кипренского, видимо, выполнены и другие работы, рассеявшиеся после распродажи коллекции Леммермана теперь по всему свету. Альбомов З. А. Волконской, в которых, по имеющимся сведениям, встречалось много зарисовок русских художников, включая Кипренского, на римском аукционе, однако, не

было. Это значило, что они, как видно, вошли в состав оказавшегося в Гарварде архива З. А. Волконской. Об альбомах еще в 1958 году писал И. С. Зильберштейн, который первым среди советских исследователей в статье, опубликованной в сборнике «Памяти Глинки», рассказал о судьбе бумаг З. А. Волконской и сообщил, что часть их попала в руки одного римского антиквара. Но имя нового владельца архива в статье не называлось. Кроме того, по сведениям исследователя, эта часть фамильных реликвий З. А. Волконской в 1958 году уже находилась в Нью-Йорке. Поэтому, когда нам стало известно, что значительная часть бумаг и картин княгини в 60-х годах по-прежнему оставалась в Риме у Леммермана, мы связались с ним по телефону и попросили разрешения ознакомиться с этими материалами, полагая, что речь идет о неизвестной части архива и коллекции З. А. Волконской. Из телефонного разговора с Леммерманом неожиданно выяснилось, что именно он и есть владелец оставленных З. А. Волконской реликвий, о которых писал И. С. Зильберштейн, и что барон просто мистифицировал своих корреспондентов, уверяя их, что переправил в Нью-Йорк картины и документы княгини. Но показать их нам он не захотел.

Повторно с такой же просьбой мы обратились к Леммерману уже после опубликования книги А. Трофимова где-то в конце 60-х годов, полагая, что теперь барону держать под спудом документы архива нет смысла. Вот тогда-то мы узнали, что архив продан библиотеке Гарвардского университета.

Мы обратились в Гарвард с просьбой прислать микрофильмы с материалов З. А. Волконской, но, как оказалось, преждевременно. Доступ к документам рукописного фонда библиотеки Гарвардского университета предоставляется лишь после того, как они будут обработаны и использованы его сотрудниками. Нам сообщили, что над ними работает исследовательница армянского происхождения Байара Арутюнова, которой, следовательно, принадлежит право первой публикации этих материалов. Работа Б. Арутюновой над архивом затянулась на многие годы, и к настоящему времени она успела опубликовать только шутивную запись в альбоме сестры З. А. Волконской — М. А. Власовой, сделанную Н. В. Гоголем и начинающуюся словами «Как ни глуп индейский петух» («Harvard library bulletin», v. XX, 1972, n-3, pp. 236—254).

Оставалось ждать новых публикаций Б. Арутюновой. Главное, однако, было сделано: установлено точное местонахождение сохранившейся за рубежом части архива З. А. Волконской, о чем мы сообщили советским читателям еще в 1979 году в книге «Русский клуб у фонтана Треви».

Позднее мы получили из Гарварда полное описание архива. Его сравнение с тем, что рассказывал о собрании Леммермана в 1958 году И. С. Зильберштейн, показывает, что барон продал в Гарвард практи-

чески все документы и альбомные рисунки из архива З. А. Волконской, которыми он располагал к тому времени.

Автографы Пушкина, Гоголя, Глинки, Мицкевича, И. С. Тургенева, Александра I, а также самой З. А. Волконской целиком перешли в Гарвард. Вместе с ними в Гарварде теперь находятся сотни других реликвий русской и мировой культуры, о которых до сего времени ничего не было известно: альбомные записи стихов, посвященных З. А. Волконской, и адресованные ей и ее близким письма В. А. Жуковского, П. А. Вяземского, Е. А. Баратынского, И. И. Козлова, В. Ф. Одоевского, И. В. Киреевского, И. П. Мятлева, Д. В. Давыдова, С. П. Шевырева, К. К. Яниш (Павловой) и других. И наряду с ними — автографические записи и письма де Сталь, Виктора Гюго, Буальдые, Паэра, Камуччини, Тончи, Жозефа де Местра, Ксавье де Местра, Риччи, Меттерниха, Матильды Бонапарт... Среди изобразительных материалов — один подписанный рисунок Федора Матвеева, 2 подписанных рисунка и 10 акварелей Федора Бруни, множество рисунков и акварелей самой З. А. Волконской и неизвестных художников как русской, так и иностранных школ.

Документы и рисунки, как уже писал И. С. Зильберштейн, объединены в альбомы и собрания автографов. Первый альбом составляют вклеенные в него 50 писем, адресованных З. А. Волконской (48 писем) и ее мужу Н. Г. Волконскому (2 письма: И. И. Дибича-Забалканского от 13 октября 1821 года и М.-А. Дезоже без даты). Альбом открывает автограф известного в литературе письма де Сталь к Зинаиде Александровне, написанного в период пребывания французской писательницы в Петербурге в 1812 году. Из других автографов иностранных корреспондентов княгини наибольший интерес представляют одно письмо Ксавье де Местра (без даты), одно письмо Винченцо Камуччини (без даты), одно письмо (без даты) известного итальянского композитора Фернандо Паэра (1771-1839) и два письма французского композитора Ф.-А. Буальдые (1775-1834), у которого Зинаида Александровна в молодости брала уроки музыки. Напомним читателю, что граф Ксавье де Местр (1763-1852), французский эмигрант, живший в России с 1800 года, ученый, писатель, художник-миниатюрист, был родственником Н. Н. Пушкиной (жена графа Софья Ивановна, урожденная Загряжская, приходилась Наталье Николаевне родной теткой) и, как считается, встречался с юным поэтом в доме его родителей — в Москве и в последующий период его жизни в Петербурге. С 1825 по 1839 год де Местры жили в Италии.

В этом же альбоме находится опубликованное И. С. Зильберштейном письмо М. И. Глинки и не упомянутые им три письма В. А. Жуковского (без дат), одно письмо Е. А. Баратынского (без даты), одно письмо И. И. Козлова от 25 ноября 1826 года, два письма П. А. Вяземского (одно без даты, второе датировано 15/17 сентября 1824 года).

Во втором альбоме — 30 стихотворений, почти все они посвящены З. А. Волконской. Часть стихотворений записана рукою их авторов. Здесь поэтические автографы С. Тончи, К. К. Яниш (Павловой), В. Ф. Одоевского, А.-М. Риччи, С. П. Шевырева (последним в альбом записано три стихотворения: «К Риму древнему взывает», «Вняв мольбе Москвы державной», «Стансы на 29 октября»), И. И. Козлова («Я — арфа тревоги, ты — арфа любви», «Португальская песня» и стихи на итальянском языке «*graziosa quanto bella*»), Е. А. Баратынского («Из царства виста и зимы», под стихами стоит дата: 26 января 1829 года), Н. Ф. Павлова («Как соловей», датировано 23 января 1829 года), И. В. Киреевского («Средь жизни холодной, среди жизни пустой»), А. Мицкевича.

В третьем альбоме — 47 рисунков. Три из них принадлежат З. А. Волконской, три других — иностранным мастерам, один — Федору Матвееву, остальные — неизвестным художникам (по данным И. С. Зильберштейна, видимо, как раз в этом альбоме имеется 8 работ Кипренского).

Четвертый альбом также заполнен рисунками. Всего их здесь 23, в том числе, согласно описанию, 2 подписаны Федором Бруни (по данным И. С. Зильберштейна, здесь Бруни подписано 7 рисунков).

На титульном листе пятого альбома, о составе которого И. С. Зильберштейн сведений не имел, рукой З. А. Волконской написано «В память дружбы — моему дорогому племяннику. Москва, 13 августа 1828 г.» В альбоме содержатся переписанные З. А. Волконской ее собственные стихотворения на французском и русском языках, отрывки из других сочинений, имеются ее рисунки. Рукой Зинаиды Александровны в альбом вписано стихотворение П. А. Вяземского «Императору Александру» и перевод на французский язык посвященного ей сонета Адама Мицкевича «*A Madame la Princesse Zeneide Volkonsky*». Другое связанное с именем княгини стихотворение великого польского поэта «Греческая комната» переписано по-французски самим автором. Рукой Волконской в альбом воспроизведено и пушкинское послание «Среди рассеянной Москвы», которому предпосланы следующие слова: «Княгине Зинаиде Александровне Волконской 5 мая, в день представления «Итальянки в Алжире». При послании ей своей поэмы «Цыганы».

Дату Зинаида Александровна указала неточно: на пушкинском автографе стоит — 6 мая, но зато сообщила при этом совершенно новую деталь. На сцене своего домашнего театра она, оказывается, ставила не только «Танкреда» Россини, но и «Итальянку в Алжире», то есть ту оперу, которой дебютировала еще в 1815 году в Париже, вызвав восхищение ее автора. Пушкин слушал, как теперь выясняется, Зинаиду Александровну и в этой опере своего любимого композитора и именно к этому событию приурочил знаменитое стихотворное послание «царице муз и красоты»...

Шестую группу документов составляют шуточные стихи З. А. Волконской об одесской грязи (она жила в Одессе в 1818 году). Один экземпляр стихов она проиллюстрировала 7 акварелями, другой — рисунками пером, выполненными ею.

Седьмая группа документов — ее дневниковые записи за 1852—1854 годы.

Восьмая группа — отрывки из дневников и других записей З. А. Волконской за 1857—1859 годы.

Очень интересен девятый альбом, принадлежавший сестре З. А. Волконской — Марии Александровне Власовой. В нем много рисунков и стихов З. А. Волконской, стихов ее мужа Никиты Григорьевича и сына Александра Никитича, автографы С. П. Шевырева, И. П. Мятлева, А. Мицкевича, Ф.-А. Буальде, рисунки иностранных и неизвестных русских художников. Именно этот альбом украшает упоминавшийся выше автограф Н. В. Гоголя.

Десятую группу документов составляют различные бумаги М. А. Власовой за 1820—1826 годы: газетные вырезки, переписанные от руки стихотворные отрывки и т. д.

В одиннадцатый альбом вклеены самые ценные автографы, которые были у княгини: А. С. Пушкина («Среди рассеянной Москвы»), А. Мицкевича («Греческая комната»), Виктора Гюго («*Heureuse qui peut aimer...*»), Н. М. Языкова, И. В. Киреевского, И. И. Козлова, С. П. Шевырева. Из этого альбома мы впервые узнаем, что З. А. Волконская общалась с Виктором Гюго (его автограф датирован 1852 годом), о чем в других источниках никаких сведений не было.

В двенадцатой группе документов — 135 писем, адресованных З. А. Волконской, ее мужу, сыну и некоторым другим лицам. Их авторы: Александр I (15 писем за 1813—1825 годы), Д. В. Давыдов, А. М. Горчаков, Д. В. Григорович, Ксавье де Местр, вдовствующая императрица Мария Федоровна (жена Павла I), Матильда Бонапарт, Меттерних, А. Мицкевич (два письма), В. Ф. Одоевский, Е. П. Ростопчина, И. С. Тургенев, П. А. Вяземский (письмо от 25 мая 1859 года адресовано Александру Николаевичу Волконскому), Мария Николаевна Волконская, жена декабриста (письмо адресовано М. А. Власовой) и многие другие.

Тринадцатую группу составляют официальные документы (визы и т. п.) А. Н. Волконского.

Четырнадцатая группа — 10 акварелей Федора Бруни на темы древнерусской истории.

Пятнадцатая, последняя группа включает в себя папки с деловыми бумагами, фотографии, всевозможные печатные материалы.

Даже такой беглый обзор письменных документов и изобразительных материалов фонда З. А. Волконской в Гарварде говорит об огромном интересе, который он представляет для исследователей истории русской культуры. И вместе с тем состав сохранившихся частей архива З. А. Волконской показывает, какая огромная утрата —

его распыление, исчезновение из обращения и возможная гибель его других частей. В Гарвард попал только автограф пушкинского послания «Среди рассеянной Москвы». Но Зинаида Александровна переписывалась с поэтом, и у нее наверняка были и письма Пушкина. Пощадила ли их злая судьба и в будущем им суждено открыться в каком-либо частном зарубежном собрании или их пожрал огонь пожарищ в годы второй мировой войны? В Гарвард попала только собственноручная запись Н. В. Гоголя в альбоме М. А. Власовой, а из его писем мы знаем, с какой симпатией он относился к З. А. Волконской, с которой, несомненно, переписывался, когда уезжал из Рима. Где эти письма? В Гарварде только два письма А. Мицкевича, а их должно было быть намного больше, судя по тому, что в парижском музее польского поэта имеется десять писем З. А. Волконской. Сохранилось только два письма к княгине П. А. Вяземского, а он был с нею в оживленной переписке и, по его собственным словам, заполнял для Зинаиды Александровны целые тетрадки.

То же можно сказать и об иностранных деятелях культуры. В архиве З. А. Волконской наверняка должны были храниться письма Россини, Доницетти, Стендаля. А русские художники, для которых вила З. А. Волконской и palazzo Поли были чуть ли не родным домом: Самуил Гальберг, Сильвестр Щедрин, Карл Брюллов, Орест Кипренский, Федор Бруни и многие другие? Возможно ли, что никто из них не написал гостеприимной Зинаиде Александровне ни строчки?

Неужели все эти документы безвозвратно утрачены? Хочется верить, что это не так и что время приоткроет тайну, окружающую их судьбу. А пока остается только ждать и надеяться, что публикация рисунков и акварелей из альбомов З. А. Волконской в Гарварде обогатит нас знанием неизвестных работ и Кипренского, которых там среди анонимов может оказаться гораздо больше, чем предполагается...

Чтобы рассказать еще об одной работе Кипренского, оставшейся за рубежом, нам вновь придется вернуться в Италию и посетить один старинный palazzo, который, согласно семейному преданию, был построен по рисунку Рафаэля. Ко временам Рафаэля относятся и некоторые фамильные портреты, украшающие покои palazzo. Там есть небольшое живописное полотно в скромной темной деревянной раме с изображением молодой, очень красивой дамы, одетой по моде тридцатых годов прошлого века. На медной этикетке, прикрепленной к раме, указано, что портрет написан Орестом Кипренским. Имя изображенной — Паолина Пуччи, урожденная Ненчини (1810—1882). Портрет этот никогда не публиковался.

Однако черты красавицы знакомы любителям отечественного искусства по работе другого русского художника — акварели Карла Брюллова, сделанной в Риме в 1832 году, показывавшейся на Таврической выставке русского портрета в Петербурге в 1905 году



и опубликованной в декабрьском номере журнала «Старые годы» за 1912 год. Под портретом Карла Брюллова, правда, указано совсем другое имя изображенной — Прасковья Егоровна Хитрово. Но Хитрово — это по второму браку, по первому она была маркизой Пуччи, а в девичестве Ненчини. Карл Брюллов написал с П. Е. Хитрово и живописный портрет, который тоже экспонировался на Таврической выставке, но потом, как и акварельное изображение красавицы, исчез из обращения и его нынешнее местонахождение неизвестно. Но поскольку оба эти произведения фигурировали на Таврической выставке, они, по-видимому, остались в нашей стране.

Портрет же кисти Кипренского упоминался на страницах «Художественной газеты» за 1840 год, но никогда не обнаружился и не показывался в России на выставках, из чего можно было заключить, что он находится в Италии. Разыскания затруднялись разнообразием в указании фамилии изображенной, ибо в нашей литературе, говоря о даме, запечатленной на акварели Карла Брюллова в 1832 году, ее называли Прасковьей Егоровной Хитрово; модель живописного портрета Кипренского, работу над которым относят к 1834—1836 годам, называли просто «г-жой Пуччи», а девичью фамилию «г-жи Пуччи» искажили, именуя ее Ленчини вместо Ненчини...

Потребовалось немало лет, чтобы распутать этот клубок и в конце концов выяснить, что Паолина Ненчини, она же маркиза Пуччи, она же Прасковья Егоровна Хитрово имеет потомков в Италии, которые бережно сохраняют перешедшие к ним реликвии русской культуры и среди них — разыскиваемый нами портрет кисти Кипренского. Но еще немалое число лет понадобилось для того, чтобы добиться у хозяев старинного палаццо позволения посмотреть эти реликвии и сфотографировать их. Произошло это только весной 1985 года, когда мы приезжали в Италию для участия в одном из международных конгрессов историков...

Сначала несколько слов о Паолине Ненчини. Она рано вышла замуж за маркиза Пуччи, но брак по вине мужа остался недействительным. Паолина встретила в Италии молодого русского дипломата Захара Алексеевича Хитрово, который служил в русском посольстве во Флоренции, и страстно в него влюбилась. Захар Алексеевич ответил ей горячей взаимностью, но свой союз молодые люди оформить не могли, потому что Паолина была связана брачными отношениями с маркизом Пуччи, хотя и жила с ним, как тогда выражались, в разезде. В 1835 году маркиза Пуччи родила от Захара Алексеевича сына, которого нарекли в честь деда по отцу Алексеем. Метрическое свидетельство о рождении ребенка было оформлено в Венеции. Отцом записали З. А. Хитрово, имя матери не указывалось.

Маркиз Пуччи, муж Паолины, умер в 1838 году, и только после этого мать Алексея Хитрово стала официальной женой его отца.

Свадьбу сыграли уже в России, где Паолина приняла православие и стала Прасковьей Егоровной и где у супругов родился второй сын, которого тоже называли Алексеем. Первого Алексея, появившегося на свет до оформления брачных отношений его родителей, отец Захара Алексеевича принял очень холодно и ребенка пришлось отправить снова в Италию к бабушке, матери Паолины, которая воспитала мальчика и завещала ему свое состояние. Тем не менее братья всю жизнь были очень дружны и любили друг друга. В семье Алексея I именовали Алексисом, Алексея II — Алешей.

Захар Алексеевич Хитрово, сделавший впоследствии большую карьеру, ставший обер-церемониймейстером двора, и по отцу и по матери происходил от известных в русской истории меценатов и собирателей. Его предком по отцу был «ближний боярин» Богдан Матвеевич Хитрово, стоявший при царе Алексее Михайловиче во главе Оружейной палаты и покровительствовавший, в частности, Симону Ушакову. Дедом по матери был знаменитый русский историк и археограф, президент Академии художеств А. И. Мусин-Пушкин, который открыл и опубликовал «Слово о полку Игореве». В семье была прекрасная коллекция отечественной живописи, в которую, помимо работ Карла Брюллова, входили произведения Симона Ушакова, В. Л. Боровиковского, П. Ф. Соколова, а также ценное собрание английского портретного искусства (Рейнolds, Гейнсборо, Лоренс и другие), античных гемм и т. д. Младший сын Прасковьи Егоровны и Захара Алексеевича Алеша, умерший в Италии в 1912 году, завещал находившуюся в России часть семейной коллекции Эрмитажу, где она и пребывает в настоящее время.

Захар Алексеевич со своей итальянской женой, таким образом, с честью продолжил фамильные традиции, поддерживая дружбу с русскими художниками, жившими в Италии, делая им заказы. Аquareльный портрет тогда еще Паолины Пуччи, написанный будущим автором «Последнего дня Помпеи», носит такую курьезную подпись: «Ленивый Брюллов. Roma. MDCCCXXXII». Одновременно Брюлловым было выполнено и аquareльное изображение Захара Алексеевича Хитрово, тоже ныне исчезнувшее. Оба они опубликованы в вышеприведенном номере журнала «Старые годы», в отличие от портрета маслом Паолины Пуччи Брюллова, ни разу не воспроизводившегося в печати.

Черно-белые репродукции, конечно, не могут передать очарования работ, выполненных в красках таким великолепным колористом, каким был Брюллов, и тем не менее даже по этим отпечаткам видно, что художник написал Паолину и Захара Алексеевича без вдохновения, довольно вяло, равнодушной кистью. Он хорошо сумел передать красивые, правильные черты, горделивую стать двадцатилетней патрицианки, но несколько не отразил на лице ее страстной натуры, силы характера, позволивших этой молодой женщине бросить смелый

вызов ханжеской церковной морали, соединить свою жизнь с любимым человеком, родить от него ребенка, формально оставаясь женой другого. Решиться на все это по тем временам могла только действительно очень незаурядная женщина. Столь же невыразителен образ самого Захара Алексеевича, который выглядит неким бесцветным чиновником, а не способным на глубокое чувство, благородным человеком, каким он проявил себя, влюбившись в прекрасную Паолину и добившись, что она стала его женой. У Карла Брюллова, отличного портретиста, как у всякого другого художника, есть и неудачные изображения людей, которых он не имел возможности или желания хорошо узнать. В 1832 году художник заканчивал «Последний день Помпеи», а тут как раз и появился в Риме Захар Алексеевич со своей красавицей возлюбленной, которую непременно хотел заставить портретировать Карла Брюллова и, возможно, пенял ему за леность, в чем тот шутливо расписался, когда выполнил наконец заказ. Выполнил достаточно формально, что с Брюлловым хотя и редко, но случалось...

По-другому подошел к портрету прекрасной итальянской маркизы Кипренский. Современники свидетельствуют, что он обыкновенно долго работал над живописными портретами. Его холст с изображением Пуччи датируют приблизительно 1834—1836 годами, но, судя по внешности Паолины, можно предположить, что художник писал ее в 1836 году, когда она была уже матерью ребенка З. А. Хитрово и ее положение в обществе стало еще более двусмысленным. Кипренский не мог не знать этого, не мог не понимать, прожив в Италии более тринадцати лет, как трудно было этой молодой женщине в окружении правоверных католиков. Развода в тогдашней Италии не существовало, добиться аннулирования брака с маркизом Пуччи как недействительного было крайне затруднительно. Будущее молодой матери было самым неопределенным...

Кипренскому предстояло написать красавицу аристократку с ее блистательной внешностью и не погрешить при этом при передаче ее сложного внутреннего состояния, очень тонко и тактично поведать кистью о ее душевных муках. И Кипренский с виртуозным мастерством справился с этой задачей. Он изобразил Паолину в три четверти оборота, чтобы подчеркнуть очень красивую линию ее декольтированных плеч и тонкой лебединой шеи. Молодая итальянская патрицианка одета в темное платье, украшенное золотым шитьем. В ушах у нее большие жемчужные серьги. Отливающие блеском черные волосы, разделенные пробором, красиво собраны в пучок на затылке. Они оттеняют матовую бледность лица, которое украшают огромные карие глаза. Паолина Пуччи, пожалуй, одна из самых очаровательных женщин, которых довелось портретировать Кипренскому. И в то же время это один из самых обаятельных женских образов, созданных его кистью. Гордая осанка, изящество позы,

преисполненный чувства собственного достоинства взгляд, все эти неперменные атрибуты портрета светской красавицы не заслоняют души изображенной молодой женщины, которая не в силах скрыть своего смятенного состояния.

Кипренский сумел проявить себя и в этой, по-видимому, последней своей живописной портретной работе таким же тонким и проницательным художником, каким мы его знаем по лучшим портретам доитальянского периода. Один из самых замечательных женских образов, созданных мастером в ту пору, — портрет маслом Е. П. Ростопчиной, написанный в 1809 году в Москве. Портрет этот парный к портрету ее мужа Ф. В. Ростопчина, будущего генерал-губернатора Москвы в 1812—1814 годах, тогда еще находившегося не у дел. Розовощекий, самоуверенный вельможа с большим лбом с залысинами и глазами навывкате изображен сидящим в кресле и погруженным в размышления. Но его глаза странным образом обращены не внутрь себя, как у всякого задумавшегося человека, а зорко следят за тем, что происходит где-то в стороне от того направления, куда обращено его лицо. Оттого в его фигуре нет и тени «медитационной» расслабленности, она полна скрытого беспокойства и напряженности, точно сильно сжатая стальная пружина, готовая в любую минуту расправиться и высвободить искусственно сдерживаемую энергию. Вместе с чрезвычайно активным, действенным началом в характере Ф. В. Ростопчина Кипренский откровенно показал чванливость, взбалмошность, деспотические черты этого человека, выступавшего в качестве консервативного оппозиционера политики Александра I первого десятилетия его правления.

Полную противоположность Ф. В. Ростопчину представляет собой образ его жены, хрупкой по сложению, с покатыми плечами, на вид безвольной особы, которую художник изобразил с таким потерянным выражением на лице, что, кажется, будто из глаз ее вот-вот брызнут слезы. Но, взглядевшись пристальнее в эту женщину со скромной наружностью, пожалуй, даже некрасивую, в ее глазах замечаешь глубоко затаенную силу духа и характера. Екатерина Петровна, которую за ее невзрачную внешность в салоне Ростопчиных незнакомые люди принимали за служанку, тщательно оберегала свой внутренний мир. В 1806 году она тайно перешла в католичество, о чем долгое время никто, включая мужа, даже не подозревал. Екатерина Петровна, став «вероотступницей», что компрометировало ее и без того опального мужа в глазах царя, исповедовалась аббату Сюрюгу, еженедельно обедавшему у графа Ростопчина, гуляя с ним по обширным покоям своего дома и притворяясь, что ведет ничего не значащую светскую беседу. С годами ее приверженность католицизму приобрела прямо-таки фанатический характер. Она обратила в католичество дочь, любимицу отца, умиравшую в восемнадцатилетнем возрасте от чахотки, что было, как говорят, большим ударом

для мужа, скончавшегося два года спустя после этого. В похоронах графа Ф. В. Ростопчина, согласно биографу, Екатерина Петровна категорически отказалась участвовать, ссылаясь на разницу их религий. Е. П. Ростопчина, прожившая долгую жизнь (она скончалась в 1859 году, 83 лет от роду), впоследствии все более впадала в мистицизм и была известна как автор религиозных трактатов.

Ничего этого Кипренский, писавший портрет Е. П. Ростопчиной в 1809 году, не мог знать, но он сумел своим зорким глазом разглядеть в Екатерине Петровне ее мистические наклонности и очень тонко посвятить в это зрителя, погрузив ее фигуру в полумрак, откуда она предстает, подобно видению, в сияющем ореоле кружев чепца и воротника, с воздетым к небу, полным религиозного экстаза взглядом...

Поразительный дар проникать в самые затаенные уголки души изображаемого человека Кипренский сохранил до конца своих дней, как говорит об этом и живописное изображение Паолины Пуччи и такой потрясающий по искренности графический шедевр, как карандашный портрет П. А. Вяземского, сделанный художником тоже незадолго до смерти.

На этой работе, которая часто приводится только в качестве примера изменившейся графической манеры художника, стоит остановиться особо. На портрете справа от изображения Кипренский написал: «Орест К. 1835. Roma». Ниже он добавил: «В знак памяти». И, видимо, в самый последний момент поставил в левом нижнем углу листа число — «17 марта».

Почему-то никто не обращал внимания на эту дату, а она носит отнюдь не случайный характер, давая ключ к раскрытию созданного художником образа.

Это последний известный нам карандашный портрет Кипренского. Художник рисовал Вяземского через пять дней после смерти восемнадцатилетней дочери поэта Пашеньки, которую родители по совету врачей привезли в Рим, надеясь на юге поправить ее здоровье. Но тяжело больная туберкулезом девушка была уже обречена: Вяземские приехали в Рим в конце ноября 1834 года, а через три с небольшим месяца их дочери не стало. Федор Бруни успел сделать с нее акварельный портрет, который сейчас находится в Государственном музее А. С. Пушкина в Москве. С него смотрит грустная, больная, ушедшая в себя девушка, весь вид которой говорит, что она не жалеет на свете. Бруни выполнил и групповой портрет дочерей Вяземских, изобразив вместе с Пашенькой ее младшую сестру Надежду и старшую Марию: из них лишь Мария дожила до тридцати шести лет. Наденька, как и сестра, тоже сгорела от чахотки, прожив только восемнадцать лет. П. А. Вяземский похоронил семерых из восьми своих детей, что омрачило всю его жизнь...

Поэт тяжело переживал обрушившийся на него в Риме удар. «Для меня все путешествие мое,— писал он своему старому другу А. И. Тургеневу,— как страшный сон, который лег на душу мою или, лучше сказать, вся прочая жизнь была сон, а она, как свинцовая действительность, обложила душу отныне и до воскресения мертвых».

В своем рисунке Кипренский сумел с необычайной чуткостью передать тяжелое душевное состояние, в котором тогда находился поэт, угнетенный горем, подавленный, с потухшим, отсутствующим взором...

Портрет П. А. Вяземского и другие работы Кипренского, выполненные в последние годы жизни, в том числе те из них, которые остались за рубежом и до сего времени были неизвестны, убедительно опровергают бытовавшую одно время точку зрения о неуклонном вырождении его таланта после первой поездки в Италию. Эта точка зрения, идущая еще от реакционной критики первой трети прошлого века, была эксгумирована почти через сто лет Н. Врангелем, который с непростительной развязностью, вошедшей с тех пор в отношении Кипренского в некую моду и время от времени дающей о себе знать и в наши дни, изрекал в 1908 году на страницах журнала «Старые годы» вот такие слова по адресу выдающегося русского живописца: «Постоянная смена вкусов и идеалов положила печать на дарование Кипренского. Он, один из самых одаренных от природы русских мастеров, последние годы жизни превратился в полное ничтожество... Но сделавшись бездушным эклектиком, он вообразил себя гением... Последняя поездка в Италию окончательно его погубила... Бледный, больной, измученный и грустный, смотрит он на последнем своем автопортрете. (Н. Врангель имеет в виду полотно, которое в наше время ни работой Кипренского, ни тем более его автопортретом не признается.— И. Б. и Ю. Г.) Красивый талант его умер ранее его тела. В сердце и в глазах было когда-то что-то светлое, яркое, как трава весною. И было желание искать новое счастье, открыть новый мир. Он видел героев, которых, может быть, не было, знал природу, которой не видел, любил женщин, которых не знал. Он был красивый поэт в красках и опошлившийся мещанин в действительности».

Нет, вопреки клеветническим измышлениям Н. Врангеля, Кипренский действительно открыл в русском искусстве новый мир, мир изумительного по эмоциональному богатству и своеобразию лирического портрета, увидел и воспел мужественных защитников отечества в войну 1812 года, будущих революционеров-декабристов, великих представителей отечественной культуры, создал удивительно одухотворенные и обаятельные женские образы.

Конечно, со временем Кипренский стал по-иному воспринимать мир и людей, у него становятся редкими те гармонически ясные образы, которые особенно пленяют нас в его творчестве 1810-х годов.

Но объясняется это не оскудением таланта художника, а изменением духовной атмосферы, наступлением эпохи разочарования, охватившего часть русского общества после победы над Наполеоном, когда все более стали обнаруживаться реакционные тенденции в политике Александра I. Кипренский отразил эти перемены в настроениях современников, он ставил и решал теперь иные задачи в своих новых портретных работах, в том числе в Италии. Среди последних мало изображений, которые можно сравнить с отличающимися душевной полнотой и ясностью героями его карандаша и кисти в 1810-х годах. Но они есть, как есть и среди персонажей портретов, созданных Кипренским в лучшие годы жизни, образы отнюдь не гармонического строя, если взять хотя бы карандашный портрет А. Н. Оленина 1813 года, предстающего перед нами с притворно добродушной маской на лице и бегающими плутоватыми маленькими глазками. А вот дочь Оленина, Анету, Кипренский даже пятнадцать лет спустя, то есть почти одновременно с А. С. Пушкиным и под явным влиянием влюбленного в нее поэта, изобразил с необычайным вдохновением, создав изумительно искренний и обаятельный образ. И художник заставляет своим волшебным искусством поверить, что, может быть, именно этой девушке, не блещущей красотой, но полной душевного очарования, поэт говорил, расставаясь навсегда с мечтой соединить их жизни:

Я вас любил: любовь еще, быть может,  
В душе моей угасла не совсем;  
Но пусть она вас больше не тревожит;  
Я не хочу печалить вас ничем.  
Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
То робостью, то ревностью томим;  
Я вас любил так искренно, так нежно,  
Как дай вам бог любимой быть другим.

Спектр образов Кипренского, умудренного жизненным опытом, закаленного судьбой, стал с годами намного богаче. Рядом с оптимистическими по духу образами Анеты Олениной и Владимира Павеев — разочарованный жизнью А. Р. Томилов (1828 год) и убитый горем П. А. Вяземский. После преуспевающего в жизни и лоснящегося от удовольствия самим собой итальянского доктора Мазарони он пишет с блеском портрет красавицы Паолины Пуччи с ее сложной судьбой. Одновременно с застигнутым в момент творческого озарения Б. Торвальдсеном он переносит на холст образы простых итальянцев и итальянок...

Художественный уровень этих и других его произведений последних двух десятилетий не одинаков, среди его портретных работ, по мнению исследователей, есть и такие, в которых их автор техническим совершенством живописи или рисунка стремится возместить

недостаточную глубину в раскрытии характера. У Кипренского, как и у всякого другого художника, наиболее удачными выходили портреты людей, которых он хорошо знал и к которым был душевно привязан. В Италии, по его собственному выражению, ему часто приходилось портретировать внутренне очень далеких ему «вояжирующих русачек», и потому от их изображений нередко веет холодком и безразличием художника, чего не может скрыть его виртуозное техническое мастерство. Но этим отличаются и его портреты великих князей, которые он делал задолго до поездки в Италию. Творческий потенциал мастера, следовательно, и во второй итальянский период его жизни оставался очень велик и питал веру художника в успех его кисти, чему не суждено было осуществиться из-за его преждевременной смерти.

Кипренский умер 5 (17) октября 1836 года в Риме, 54 лет от роду. Он собирался на родину, попрощался уже с друзьями, но отъезду помешала болезнь. Его денежные дела, судя по всему, несколько поправились. Он получил, наконец, вексель за портрет А. Швальбе. Пришли деньги также и от Д. Н. Шереметева за картины «Читатели газеты» и «Итальянская ворожея» в сумме 5940 рублей. Художник воспрянул духом. Им снова овладели дерзновенные творческие замыслы. «Он имел ум,— писал один современник Кипренского,— весьма пытливый и склонный к отвлеченным изысканиям, и его горячее воображение, кажется, часто предоставляло ему возможность разрешения самых трудных проблем математики и естественных наук. Тогда он с жаром и на долгое время предавался исследованиям, совершенно отвлекавшим его от искусства. Но в подобном направлении, кажется, можно предполагать и источник характера его живописи. В ней он, особенно в последнее время, как будто искал чего-то нового в механических приемах и хотел в наивозможно тщательной отделке найти новое средство для полного выражения жизни в своих произведениях. Кажется, он предполагал, что эту отделку можно привести до того совершенства, которое совершенно скроет живопись, скроет следы движения кисти, сольет краски в неуловимые переходы оттенков и цветов и произведет в картине тот же самый нерукотворный вид, какой имеют предметы в природе. И к этому совершенству живописи, должно заметить, он не шел путем подражания. Создав сам себе задачу, он и разрешал ее по-своему».

В могилу Кипренского свело, как свидетельствует Федор Иордан, воспаление легких. «Зайдя к нему на квартиру,— рассказывает последний,— жаль было видеть стоявший на полу простой гроб с теплящеюся лампадкою в головах. Старичок священник сидел в стороне. Прискорбно было видеть это сиротство славного художника на чужбине».

Был октябрь месяц, пишет далее Иордан. В Риме, по традиции, это месяц забав, когда нарядные и разукрашенные цветами люди



с бубнами в руках разезжают по улицам, распевая песни. «В такой веселый октябрьский день собрались на квартиру покойного свои и некоторые чужие отдать достойному труженику последний долг. Явились могильщики, взяли гроб, снесли вниз, положили на носилки, покрыли черным покровом, взвалили себе на плечи, и целая ватага капуцин, по два в ряд, затаили вслух свои молитвы. Мы же, с поникшими головами, следовали за гробом до церкви С. Андреа делле Фратте, где и поставили в память покойного Кипренского на стене мраморную доску с некоторым рисунком, в виде дверей. Рисунок был сочинен Н. Е. Ефимовым».

Первым ревнителем этого благого дела был Александр Иванов, эта ходячая совесть русской художественной колонии в Риме, который называл Кипренского «великой предтечей художников русских, сделавшегося известным всему просвещенному миру». «Стыд и срам,— негодовал Александр Иванов,— что забросили этого художника. Он первый вынес имя русское в известность в Европе, а русские его во всю жизнь считали за сумасшедшего, старались искать в его поступках только одну безнравственность, прибавляя к ней, кому что хотелось. Кипренский не был никогда ничем отличен, ничем никогда жалован от двора, и все это потому только, что он был слишком благороден и горд, чтобы искать этого».

В Риме, на улице Грегориана, близ площади Испании, сохранился «дом Клавдия», как «в вечном городе» именовали Клода Лоррена, в котором провел последние годы жизни и умер Орест Кипренский. В трехстах шагах от него стоит церковь Сант' Андреа делле Фратте, в строительстве которой участвовал великий Борромини, где похоронили Кипренского.

За три месяца до кончины он смог осуществить свою давнюю мечту и женился на Мариучче, которую еще ребенком неоднократно портретировал и о которой трогательно заботился, оградив девочку от влияния падшей матери еще в годы своего первого пребывания в Италии. После отъезда Кипренского в Петербург девочка воспитывалась при одном монастыре. Чтобы снять препятствия для брака с католичкой, Кипренский тайно принял вероисповедание римской церкви, что обнаружилось только после его смерти. Переход в католичество он рассматривал как чисто формальный акт, который ни в чем не изменил ни его привычек, ни образа жизни.

По обычаю того времени Кипренского как католика погребли в приходской церкви квартала, где он жил.

Дошла до наших дней и скромная мраморная стела в четвертой капелле церкви Сант' Андреа делле Фратте — дань русских художников своему великому собрату по кисти.

На стеле, изображающей портал, по бокам которого помещены опущенные вниз факелы, высечена надпись на латыни:

HONORI ET MEMORIAE  
ORESTIS KIPRENSKOI  
INTER PICTORES ROSSIACOS CLARISSIMI  
IN IMPERIALI BONARUM ARTIUM  
ACADEMIA QUAE PETROPOLI EST  
MAGISTRI ET A CONSILIIS  
ACADEMIAE NEAPOLITANAE SODALIS  
QUOTQUOT ROMAE SUNT RUSSIIACI  
PICTORES ARCHITECTI ET SCALPTOR  
TANTUM GENITIS SUAE LUMEN  
TOTQUE VIRTUTES ANIMI  
SIBIANTE TEMPUS PRAEREPTAS DEPLENTES  
SUA IMPENSA FECERUNT  
DESIDERATUS EST ANNO AETATIS XXXXVIII  
X KAL OCTOBR AN CHR MDCCCXXXVI

И внизу доски слева — «N. JEFIMOFF».

В переводе на русский язык эпитафия гласит:

«В честь и память Ореста Кипренского, самого знаменитого среди русских художников, профессора императорской Петербургской Академии художеств и члена совета Неаполитанской Академии, поставили на свои расходы живущие в Риме русские художники, архитекторы и скульпторы, оплакивая безвременно угасший светоч своего народа и столь добродетельную душу. Скончался 49 лет от роду 10 октября 1836 года от рождества христов».

Составители эпитафии допустили некоторые ошибки в латыни, забыли упомянуть, что Кипренский наряду с Неаполитанской был отмечен признанием и Флорентийской Академии, и неправильно указали дату смерти и возраст покойного, ибо никто из русских друзей художника, вероятно, не знал точного года его рождения.

*Рим — Москва*

**Иван Николаевич БОЧАРОВ, Юлия Петровна ГЛУШАКОВА**

**ОРЕСТ КИПРЕНСКИЙ**

*Из итальянских разысканий*

Редактор Л. М. На то ч а н н а я

Технический редактор О. Н. Л а с т о ч к и н а

---

Сдано в набор 05.11.85. Подписано к печати 14.01.86. А 00610. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>...  
Бумага газетная. Гарнитура «Школьная». Офсетная печать. Усл. печ. л. 2,80. Учетно-изд.  
л. 4,32. Усл. кр.-отт. 2,98. Тираж 80 000. Изд. № 337. Зак. № 1859. Цена 25 коп.

---

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография имени В. И. Ленина  
издательства ЦК КПСС «Правда». 125865, ГСП, Москва, А-137, ул. «Правды», 24.



## ● ЧТО! КАК! ГДЕ! КОГДА!

### ОТВЕТИТ СПРАВОЧНО- ИНФОРМАЦИОННАЯ СЛУЖБА

Адреса и телефоны учреждений и отдельных лиц, часы работы учреждений и организаций, расписание движения всех видов транспорта, стоимость проезда и провоза багажа, репертуар театров, кино- и концертных залов, правила поступления в учебные заведения можно узнать в справочном киоске или столе справок и услуг.

Справочно-информационная служба абонирует телефоны для получения справок.

Приобрести абонемент можно в справочном киоске.

**Росбытреклама**