

76
К68
Д III 635039

Государственная
Библиотека СССР
им. В. И. Ленина

А. Ф. КОРОСТИН

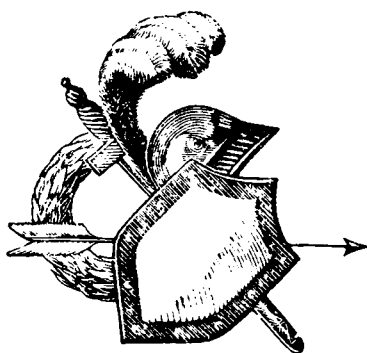
Начало

ЛИТОГРАФИИ

в

России





ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА СССР им. В. И. ЛЕНИНА
ОТДЕЛ СТАРОПЕЧАТНЫХ И РЕДКИХ КНИГ

СОБРАНИЕ РАБОТ ПО КНИГОВЕДЕНИЮ

Под редакцией Н. О. КУЧМЕНКО

ВЫПУСК I

Москва • 1943

А. Ф. КОРОСТИН

НАЧАЛО ЛИТОГРАФИИ
В РОССИИ

1816—1818

К 125-ЛЕТИЮ РУССКОЙ ЛИТОГРАФИИ

Москва • 1943

Обложку и виньетки рисовал и гравировал на дереве
Б. В. ГРОЗЕВСКИЙ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Литография, изобретенная в самом конце XVIII века, явилась одним из звеньев крупного промышленного и технического переворота, совпавшего, на рубеже двух столетий, с переворотом социальным, с одной стороны, и с другой — крупным шагом в области демократизации искусства. Литография быстро нашла себе применение в ряде областей — и в книжно-издательском деле, и в нотопечатании, и в картографии. Однако особенно широкое применение литография нашла в области искусства. Литография обладала свойствами, которые не могли не обеспечить ей самого широкого распространения в художественной области. Техника литографии оказалась сравнительно несложной, допускающей, к тому же, большую быстроту в работе. Художник-литограф, поэтому, в меньшей степени зависел от материала, нежели гравёр по металлу или дереву. В то же время литография обладала богатыми изобразительными возможностями и дешевизной. Все эти свойства, или даже часть их, заслужили литографии, с одной стороны, презрительную кличку «гравюры бедняков» (в Англии), с другой — обусловили любовь к литографии художников — представителей наиболее передовых, прогрессивных течений в искусстве своего времени и в первую очередь — художников-романтиков. В последующие годы, в 30—40-х годах, в период своего расцвета на Западе, литография стала даже одно время, в руках художников-демократов, немаловажным фактором революционной борьбы (Домье и др.). В России начало литографии также было отмечено интересом к ней со стороны художников-романтиков и мастеров зарождавшегося реализма. Виднейшие представители романтизма в русском искусстве XIX века — Орловский и Кипренский — были в то же время и виднейшими художниками-литографами эпохи. Литографы 30—40-х годов, наряду с прочими русскими художниками-графиками той поры, сыграли вполне определенную роль в деле подготовки эры идейного реализма в русском искусстве 60—80 годов. Введение фото-механических способов репродуцирования не убило интереса к литографии со стороны большинства художников-реалистов (во главе с Репиным). С началом XX века литография в России, однако, пришла в полный упадок, будучи низведена на ремесленный уровень, и только

Великая Октябрьская социалистическая революция возродила заново литографское искусство. Роль литографии в создании советского революционного плаката общеизвестна. Не менее того известен и тот факт, что советские художники еще в годы интервенции и блокады обратились к литографии как к искусству, в котором они могли ярко проявить свои творческие возможности.

В настоящее время литография, в частности цветная автолитография, мало-помалу становится излюбленным видом массового эстампа, будучи призвана, судя по всему, сыграть немаловажную роль в художественной жизни нашей страны.

1816 год — начальная дата литографии в России. В этом году заработал литографский станок сразу в двух городах — Петербурге и Астрахани. К этому же году относятся и первые, самые ранние из известных нам, памятники литографского искусства. Таким образом 1941 год — год столетия существования русской литографии. К этой юбилейной дате и приурочено появление настоящей работы.

Путь, пройденный русской литографией в течение всех 125 лет ее существования, мало затронут исследованием. Особенно же неясен начальный этап этого пути — первые годы существования литографии в России и обстоятельства, при которых эта техника впервые нашла у нас себе применение.

Все, что мы знаем о «начале литографии в России», базируется на краткой «Заметке о литографии в России» Д. А. Ровинского, в его «Словаре русских гравюров» (1895), и на ценных сообщениях В. Я. Адарюкова в его работах: «Очерк по истории литографии в России» (1912) и «Гравюра и литография в русской книге XIX ст.» (1925). Никаких добавлений к сообщениям Ровинского и Адарюкова с тех пор сделано не было. Между тем многое оставалось и невыясненным и даже просто неизвестным. В то же время нельзя не отметить, что в литературе западной начальный период европейской литографии исследован весьма подробно; началу литографии в Германии, Франции, Италии посвящен ряд специальных работ.

Настоящая работа является попыткой детально исследовать «начало литографии в России» в пределах первого трехлетия (1816—1818), с неизбежным выходом за пределы этого трехлетия в некоторых случаях, когда приходилось говорить о тех русских «каменщиках» и пионерах русской художественной литографии, которые начали работать в исследуемое трехлетие и продолжали работу в последующие годы. Не претендуя на разрешение всех вопросов и проблем, связанных с историей начального периода в развитии русской литографии, автор пытался решить задачу путем: а) привлечения архивного материала, б) использования данных периодики того времени и в) исследования сохранившихся памятников ранней русской литографии 1816—1818 гг., по числу и качеству которых собрание Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина в настоящее время стоит, в ряду других хранилищ, на первом месте. В книге использованы архивные данные, добытые в результате работы в рукописном отделении Государственной краснознаменной публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина (архив Собко-Петрова), в архиве Академии наук СССР (бумаги Гамеля,

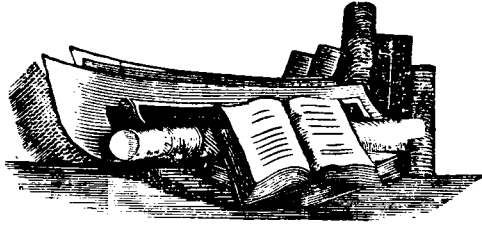
Шиллинга и Ф. Ф. Шуберта), в архиве Института востоковедения Академии наук СССР (бумаги Шиллинга), в Ленинградском областном архиве (архивы Общества поощрения художеств и Училища глухонемых), в Военно-историческом архиве Ленинградского отделения Центрархива (архив штаба Гвардейского корпуса) и в некоторых других. В еще большей степени, нежели архивные данные, использованы данные старой периодики, по своей документальной ценности не уступающие архивным. И, наконец, третий элемент исследования — розыски и публикация самих «инкунабулов русской литографии» (к сожалению, ряд памятников, ставших известными по данным архивов и периодики, разыскать все же не удалось).

Первичную, исследовательскую работу автор считал своей основной задачей. И история русского искусства, и история русской полиграфии, и история русской литографии, взятая и как часть полиграфии и как часть искусства русской графики, нуждаются в немалой степени в первичной регистрации своего материала. И как во всякой работе, в которой элемент первичной публикации преобладает (с неизбежно вытекающей отсюда необходимостью более детального, чем в работах общего характера, анализа, комментирования и аргументации), — автор и не ставил своей задачей дать широкий исторический фон. Однако он считал нужным отметить некоторые моменты основного значения для обследуемого периода, прежде всего — прогрессивную роль литографии как искусства, в котором реалистические тенденции, в первой четверти XIX века, нашли свое и наиболее раннее и наиболее отчетливое отражение, и, во-вторых, — отношение к этой, только что возникшей и самой «демократической» отрасли русской графики передовых слоев русского общества (см. приведенный в книге материал, уясняющий пионерскую роль в деле насаждения литографского искусства также и ряда лиц, связавших свое имя с деятельностью тайных декабристских организаций).

Вместе с тем нужно оговорить, что история ранней русской литографии не исчерпывается, конечно, ее начальными шагами и ни в какой мере не ограничивается исследуемым трехлетием. Вследствие этого весьма многие существенные эпизоды истории ранней русской литографии остались, хронологически, за пределами книги. Так, почти ничего не говорится о деятельности ряда русских литографий, возникших в начале 20-х годов, а также не освещена деятельность таких выдающихся художников-литографов (выступивших на сцену в начале 20-х годов), как Кипренский, Боровиковский, А. Е. Мартынов, малоизвестный П. Барбье, совсем неизвестный в литературе в качестве литографа Н. И. Тончи и ряд других. Вне рассмотрения остались также работы Орловского 20-х годов.

В заключение автор считает своим долгом принести искреннюю благодарность всем учреждениям и лицам, которые в любой форме оказали ему то или иное содействие.

29 июля 1940 г.



Глава I

Начало литографии на Западе

До 1797 г. все возможности в области гравюрной техники сводились к двум способам — высокой и глубокой печати. В 1797 г. Алоиз Зенефельдер (1771—1834), сын актера мюнхенского театра и автор театральных пьес, изобрел новый, принципиально отличный способ — плоскую печать или литографию, в которой ни рельеф, ни углубления не играют роли, а принцип печатания основан на действии кислот и щелочей на литографский камень. Химическая печать, *chemische Druckerei* — так назвал свое изобретение Зенефельдер.

Вкратце способ литографирования сводится к тому, что рисунок (изображение, текст) наносится на камень особым жиросодержащим литографским карандашом или литографской тушью, после чего поверхность камня протравливают. Кислота не действует на те места камня, которые покрыты рисунком, — иначе говоря, на места, которые содержат жир, места же, не покрытые рисунком, теряют в результате травления способность воспринимать жир. При натиске краски на камень «прожиренные» части камня (рисунок) краску впитывают, протравленные — краску не воспринимают. Оттиск, сделанный с такого камня на бумагу, в точности воспроизводит рисунок, сделанный на камне. В тех случаях, когда рисунок наносится на камень пером или кистью, поверхность камня должна быть гладко отполирована; если рисуют карандашом — поверхность камня должна быть шероховатой, зернистой.

Изобретение плоской, химической печати составило эпоху в истории полиграфической техники и явилось событием подлинно мирового значения, последствия которого трудно даже учесть.

Следует, однако, отметить, что Зенефельдер в самом начале своей деятельности изобрел не только этот способ. Так, еще в 1796 г. он изобрел способ выпуклого печатания (при котором непокрытые жиросодержащей краской части камня настолько «съедаются» кислотой, что рисунок, нанесенный на камень и не поддающийся травлению, становится в конце концов выпуклым) и в 1797 г. — способ углубленного гравирования на камне. Оба эти способа получили, однако, ограниченное применение; последний — главным образом в картографии.

В течение всей своей жизни Зенефельдер неустанно экспериментировал, делая последовательно одно открытие за другим. В 1818 г., издавая свое классическое руководство по литографии («*Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerey*»), Зенефельдер подытожил результаты двадцатилетних поисков, описав, ни много ни мало, 27 способов литографирования.



АЛОИЗ ЗЕНЕФЕЛЬДЕР
Литография Девриена
Государственная библиотека
СССР им. Ленина

Можно наметить три этапа или периода в истории развития европейской литографии до 1816 г. — года, когда литография введена была и прочно утвердилась и у нас, в России и, почти одновременно, во Франции:

период с 1796 до 1799 г., который можно назвать периодом основных открытий;

период с 1800 по 1806 г.— период борьбы, увенчавшейся в конце концов успехом, за признание и освоение новой техники, в течение которого не без труда была освоена техника карандашной литографии, и, наконец,

период с 1807 по 1816 г.— период первых триумфов и широкого распространения литографии в центре Европы.

Зная, как и при каких обстоятельствах развивалась литография в Европе, каков был ее технический уровень, каковы были главнейшие памятники литографского искусства, созданные на этом раннем этапе, — яснее и понятнее станут многие эпизоды начальной истории литографии в России.

1796—1799 гг. следует, как мы уже говорили, считать «периодом основных открытий». В 1796 г. (в июле) Зенефельдер изобрел технику высокой литографской печати. Литографский камень, подготовленный к печати, внешне походил на стереотип: знаки имели выпуклый характер. Этим способом был отпечатан ряд музыкальных изданий, в частности «12 новых песен в сопровождении фортепиано» композитора Франца Глейснера (компаньона Зенефельдера) — первое издание с датой, печатанное с камня; в нем было 17 страничек нотного текста; на титуле было обозначено: «München 1796».

Издания 1796 г. Зенефельдер печатал еще на обычном гравировальном

станке, но уже в следующем, 1797, году он сконструировал специальный литографский станок и в этом же году изобрел способ, составляющий главнейшую заслугу Зенефельдера перед человечеством — плоскую, химическую печать. В числе первых изданий, отпечатанных Зенефельдером новым химическим способом (2-я часть «Волшебной флейты» Моцарта, в аранжировке Данци, для квартета, и др.), имелся и небольшой листок с текстом песни «Пожар Нейоттинга» Зайлера, украшенный в конце виньеткой, изображающей «горящий дом». Вышло два издания листка; только второе было отпечатано по способу химической печати. Под виньеткой стояла подпись: «Senefelder scg». Это было первое изображение, первый рисунок, оттиснутый на камне химическим способом.

В следующем, 1798, году Зенефельдер сделал опыт перевода гравюры на камень. Он взял оттиск самым примитивным способом исполненной неким Шёном (Schön), аугсбургским гравером-ремесленником, гравюры на меди — «jugendlicher Christuskopf», краска которого еще не просохла, и отпечатал под прессом на камне. Протравив камень, Зенефельдер получил пробный оттиск. Изображение должно было послужить виньеткой для напечатанного типографским способом издания («Der Liebenswürdige. Mit Lied in Fraktur». München, 1798) с довольно большим тиражом (1000 экземпляров). Издание повторялось не раз. Камень существовал до 1805 г.; с него ежегодно печатались новые тиражи.

Наконец, к 1799 г. относится окончательная разработка Зенефельдером принципа химической печати — первые опыты карандашной литографии. Попытка Зенефельдера писать на камне с помощью смеси из воска, мыла, сала и сажи первоначально не удалась. Смесь плохо держалась на полированной поверхности камня. Тогда Зенефельдер догадался придать поверхности камня легкую шероховатость (путем трения о другой камень, с примесью воды и песка), закрепил затем рисунок, сделанный на шероховатой поверхности, гуммиарабиком и протравил камень. В результате Зенефельдер получил удачный оттиск; карандашная литография была изобретена.

Это изобретение оказало впоследствии решающее влияние на судьбы художественной литографии, так как только карандашная литография с ее мягким, зернистым штрихом делает возможной замену «штриховой» трактовки «тоновой», дает возможность художнику путем известной градации тонов создавать впечатление «живописности» (отсюда термин — «тоновая» литография). Поэтому-то карандашную технику и называют часто «классической техникой» литографии. Прочие же разновидности литографской техники — менее специфичны, подражательны и имитируют, не достигая совершенства оригинальной техники, то гравюру на металле, то гравюру на дереве.

1799 годом завершается период «основных открытий»: начинается период распространения, период попыток практически освоить новую технику, применив ее всюду, где возможно, в частности в художественной области. Период этот длится приблизительно шесть лет (1800—1806).

Получив в сентябре 1799 г. на свое изобретение патент, Зенефельдер вместе с своим компаньоном Глейснером, заключает договор с Иоганном Андре, музыкальным издателем в Оффенбахе, маленьком городке близ Франкфурта-на-Майне. Зенефельдер и Андре строят широкие планы. Помимо нотопечатни в самом Оффенбахе, предполагается открыть литографии в Лондоне и Париже. Братья Иоганна Андре — Филипп и Фредерик — становятся первым — во главе лондонского, второй — парижского филиалов. Так как по английским законам патент мог быть выдан только лично изобретателю, то Зенефельдер отправляется в Лондон, семь месяцев живет в Лондоне, получает

патент (20 июня 1801 г.) и обучает искусству литографирования Филиппа Андре и его сотрудников. Парижский патент получает лично Фредерик Андре.

По возвращении Зенефельдера из Лондона между ним и Андре, литографировавшим в Оффенбахе исключительно ноты, возникли трения, которые в конце концов привели к разрыву. Зенефельдер оставляет Оффенбах и направляется в Вену. Пять лет пребывания в Вене (по 1806 г. включительно) — период сплошных неудач и в то же время разнообразных творческих исканий. В эти годы Зенефельдер, между прочим, нашел способ придавать цинковым, медным и латунным доскам свойства литографского камня. В то время это не имело практического значения. В наше время замена тяжелого и дорогого литографского камня относительно более дешевым и удобным цинком — явление распространенное. Странно, что в это время Зенефельдера совсем не интересовала возможность использования литографии в художественных целях. Технические приемы художественной литографии разрабатывали в это время другие лица. Сперва Франсуа Жоанно в Оффенбахе, затем Вильгельм Рейтер в Берлине и, наконец, Герман-Иосиф Миттерер в Мюнхене. В Англии и Франции литографии Филиппа Андре (Лондон) и м-м Вернэ-Ревильон, преемницы Фредерика Андре (Париж), также превратились в небольшие центры художественно-издательской деятельности. В результате, в период с 1801 по 1806 г. мы наблюдаем в Германии, Англии и Франции как бы пять «очагов» художественной литографии, вокруг каждого из которых образовалась группа художников, работавших над освоением приемов художественной литографии (в другие страны литография еще не проникла). Деятельности этих пяти «очагов» художественной литографии необходимо коснуться хотя бы кратко.

В Германии раньше всех вопросами художественной литографии заинтересовался гравер Франсуа Жоанно, приятель Иоганна Андре. В 1802—1803 гг. он открыл в Оффенбахе, исключительно в целях использования литографии в художественной области, небольшую литографию, которая и просуществовала несколько лет бок о бок с нотопечатней Иоганна Андре. Жоанно привлек к работе в своей литографии ряд художников (в большинстве случаев посредственных) и дилетантов. Художественный результат деятельности литографии оказался не блестящим. Однако эксперименты Жоанно заинтересовали многих и в первую очередь привлекли к себе внимание научных кругов Франкфурта и Майнца. Так, профессор-историк Майнцкого университета Николаус Фогт исполнил у Жоанно собственноручно несколько литографий, а другой майнцкий ученый, впоследствии профессор Московского университета и крупный научный деятель, Готхельф Фишер, напечатал в июле 1804 г., в момент или накануне отъезда в Россию, в одном немецком журнале¹ обстоятельную статью о литографии под названием: «Ein Wort über Polyautographie, eine von Franz Johannot... verbesserte Kunst Zeichnungen, Schriften usw. durch Stein-druckerey zu vervielfältigen». Статья Фишера явилась первой по времени обстоятельной публикацией в печати открытия Зенефельдера; она в то же время является и единственным источником, на основании которого мы можем, до некоторой степени, составить себе представление о наиболее темном в истории литографии периоде 1802—1804 гг. Фишер, лично посетивший литографию Жоанно, в своей статье горячо приветствовал его начинания. Он упоминает о «многих» литографиях, виденных им у Жоанно, и описывает несколько подаренных ему литографом листов — литографии Вильгельма Рейтера, «молодого» Зуземиля («Засохший дуб», карандаш)², Фогга («Могущество музыки», карандаш)³ и другие. Перечисленные Фишером листы датируются 1803—1804 гг., разысканы и хорошо демонстрируют весьма низкую технику

еще не освоенной карандашной литографии; в художественном отношении они не представляют интереса, за исключением разве листов Рейтера.

Берлинца Вильгельма Рейтера (1768—1834) следует считать одним из наиболее крупных немецких литографов раннего периода. Со слов Фишера можно заключить, что литографское искусство Рейтер изучил именно в Оффенбахе. По возвращении в Берлин Рейтер организовал там литографскую мастерскую и, помимо большого количества собственных работ, выпустил в 1804 г. альбом: «Polyautographische Zeichnungen vorzüglicher Berliner Künstler» («Полиавтографические рисунки лучших берлинских мастеров»), в который вошло 15 литографий пером и карандашом. В альбоме приняли участие, помимо Рейтера, большинство видных художников-берлинцев того времени, представителей главным образом академического искусства: G. F. Weitsch, J. G. Niedlich, скульптор Schadow и другие. Литографии Рейтера не лишены привлекательности; они, так же как и изданный им альбом, принадлежат во всяком случае к лучшему. что было создано в эти ранние годы в Германии в области художественной литографии.

Несколько позднее, в конце 1804 г., выступил на сцену Герман Иосиф Миттерер (1762—1829), руководитель мюнхенской «Воскресной школы художеств и ремесел», приобревший для школы в ноябре 1804 г. у братьев Зенефельдера — Георга и Теобальда — «тайну» литографии. Миттерер, не будучи художником, прекрасно сознавал художественные возможности литографии, внес ряд усовершенствований в процесс печатания, изобрел весьма совершенный по конструкции литографский станок. Впоследствии сам Зенефельдер печатно признал заслуги Миттерера. В то же время Миттерер побудил и ряд художников заняться литографией, среди которых нашлось два-три интересных мастера, как например, Анджело Квальо (1778—1815). С 1 октября 1805 г. Миттерер стал издавать, выпуск за выпуском, «Lithographische Kunstprodukte» (по 6 литографий в выпуске). В издании приняли участие мюнхенские художники: Jos. Hauber, S. Klotz, A. Seidl, S. Warnberger, M. Wagenbauer, в немецком искусстве своего времени занимавшие, надо сказать, весьма скромное положение. Тем не менее 26 выпусков «Lithographische Kunstprodukte», содержащие в общей сложности 156 литографий, знаменовали начало широкого применения литографии в художественной области.

Переходя к Англии и Франции, мы видим, что и там были достигнуты известные результаты.

Так, лондонская литография Филиппа Андре выпустила 30 апреля 1803 г. издание, занимающее одно из самых видных мест в репертуаре ранней европейской литографии: «Specimens of Polyautography», в котором приняли участие одиннадцать художников: Stothard, Warwick, Delamotte, R. Corbould, R. Cooper, Hearne, Füsely (J. H. Füssli), Barry, R. Ker-Porter, Barker и Benjamin West⁴. Почти все литографии в альбоме исполнены пером; карандашная литография составляла еще камень преткновения для художников. Некоторые листы в альбоме исполнены раньше 1803 г. (как, например, превосходный «Ангел» Б. Веста, датированный 1801 г., считающийся первой английской литографией). В 1806 г. альбом был переиздан преемником Андре — Фольвейлером. В годы, последовавшие за изданием альбома, литография в Англии не умирала, но и не развивалась. Значительным препятствием к распространению служила жестокая запретительная пошлина на ввоз литографских камней.

Что касается парижской литографии Фредерика Андре, на rue de Berry, 29, основанной в начале 1802 г., то она печатала главным образом ноты. Считают обычно, что дошедшая до нас в единственном экземпляре, хранимом ныне в парижской Национальной библиотеке,

литография карандашом (портрет неизвестного мужчины) с датой «9 июня 1802 г.» и двумя подписями — Луи-Леопольда Буальи (1761—1845) и Иоганна Конрада Зуземиля (р. 1776 г.), второстепенного немецкого рисовальщика-анималиста, отпечатана у Фредерика Андре. В связи с этим делают вывод, что литография Андре — первая французская литография — печатала не только ноты. Однако вывод покоится на очень шатком основании. Ни в отношении авторства «первой французской литографии» (Буальи или Зуземиль?), ни места печати, нет единого мнения, и вероятнее всего литография отпечатана вне Франции⁵.

Предприятие Андре оказалось убыточным, и сохранившиеся документы свидетельствуют, что в октябре 1803 г. Андре продал свое дело некоей *m-me Vernay-Révillon*. Вероятнее всего именно ей, а не Андре принадлежала литография на *güe de St. Sébastien, 24*, с которой связана деятельность Пьер-Ноласка Бержере (*Pierre-Nolasque Bergeret, 1782—1863*), живописца и гравера, ученика Давида, выпустившего в 1804—1806 гг. около двух десятков литографий. Литографии Бержере исполнены частью пером, частью карандашом, частью репродуктивные, частью оригинальны. Среди последних — проспект литографии на *güe de St. Sébastien*, украшенный виньеткой с изображением Меркурия⁶, сообщающий нам дату открытия литографии — 1 фримэра 13-го года Республики (22 ноября 1804), а также лучший лист ранней французской литографии — превосходная литография пером «*Les tirsards de la güe du Coq*», изображающая толпу зевак перед окнами книжной лавочки Мартинэ. На основании регистрационной записи, фиксирующей представление м-м Вернэ-Ревильон обязательного экземпляра этой литографии в парижскую Национальную библиотеку⁷, лист этот может быть датирован вполне точно апрелем 1805 г. Экземпляр литографии, прекрасной сохранности, приобретен недавно (в 1938 г.) Государственной библиотекой СССР имени Ленина (инв. 5787); на литографии указано: «*Imprimé par l'imprimerie lithographique güe St. Sébastien № 24*».

Литография Вернэ-Ревильон, вскоре, однако, также прекратила свое существование. Вслед за этим наступил длительный, почти десятилетний перерыв, в течение которого имели место лишь отдельные попытки устройства литографий, неизменно оканчивавшиеся неудачей (попытка Франсуа Жоанно из Оффенбаха перенести свою деятельность в Париж, литография Гюйо-Демарэ и др.)⁸.

Десятилетие с 1806 по 1816 гг. отмечено в истории развития европейской литографии многими событиями. Важнейшие из них — кратковременная, но выдающаяся художественно-издательская деятельность Зенефельдера в Мюнхене, некоторые усовершенствования, им сделанные, затем широкое распространение литографии в центральной Европе (причем ведущая роль принадлежала Мюнхену) и, наконец, постепенное внедрение литографии в других странах, раньше всего в Италии, затем, одновременно, во Франции и в России.

В конце 1805 г. Зенефельдер, находившийся в Вене, где его преследовали неудачи, получил приглашение от Иоганна-Кристофа фон Аретина, вице-президента мюнхенской Академии наук и директора королевской библиотеки, прибыть в Мюнхен с тем, чтобы организовать там литографию. Приглашение было принято. В новой литографии Зенефельдер установил пять станков, из которых часть предназначалась для художественных изданий. Перед Зенефельдером сразу же возник ряд проблем, связанных с вопросами прежде всего художественной литографской печати. Техника именно художественной литографии стала на время в центре его экспериментальной работы. Однако деятельность Зенефельдера в этом направлении длилась недолго. В октябре 1809 г. Зенефельдер вынужден был уступить свои права государству взамен скромного пожизненного оклада в 1500 гульденов в год по должности «королевского инспектора литографии». В связи с этим



Les musards de la rue du Coq

П. Н. БЕРЖЕРЕ — «LES MUSARDS DE LA RUE DU COQ»
Литография пером, 1805 г., раскрашенный оттиск. Государственная библиотека СССР им. Ленина

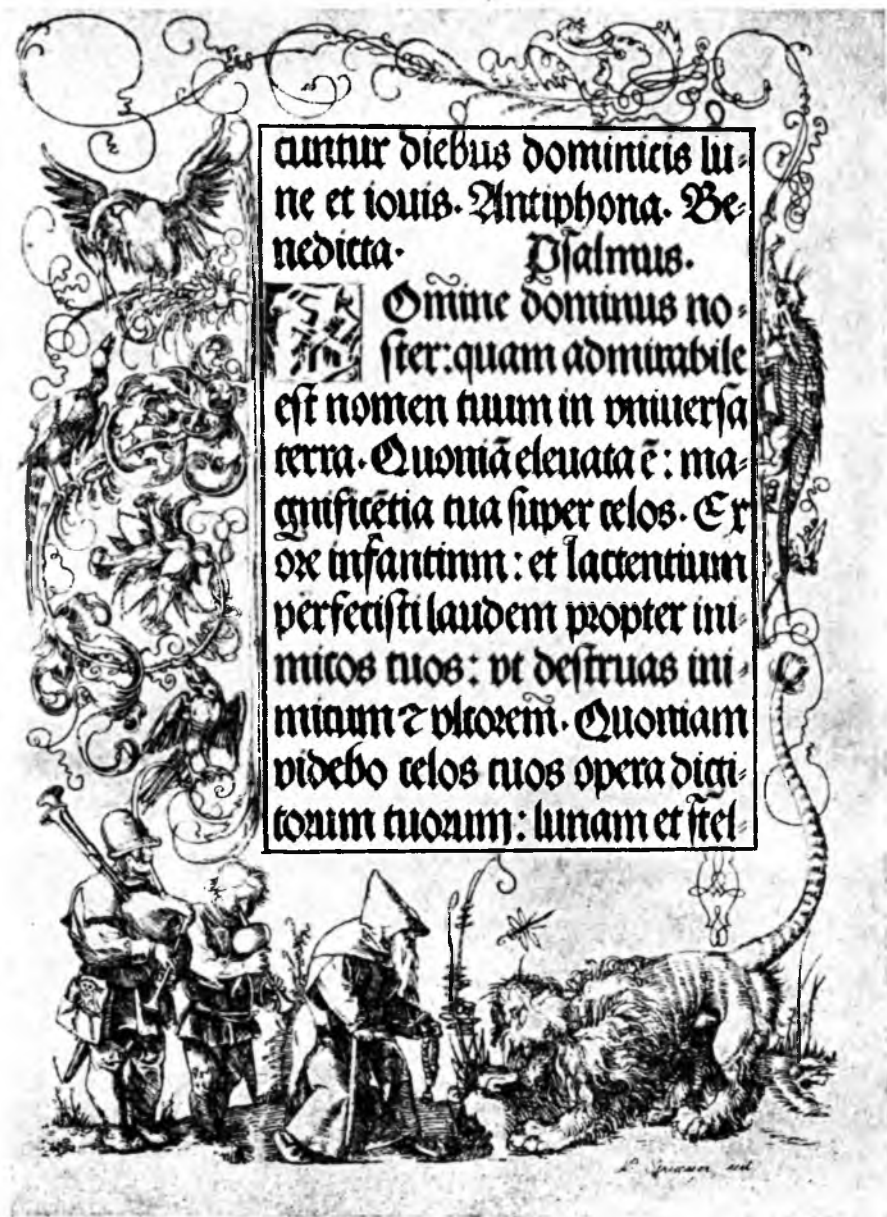
литография Зенефельдера — Аретина прекратила свое существование и большая часть оборудования перешла в руки фон Манлиха, директора Мюнхенской картинной галереи, организовавшего свою литографию уже без участия Зенефельдера.

Несмотря на краткое существование (примерно два с половиной года: 1807—1809), литография Зенефельдера — Аретина (или, как она официально называлась, «A. Senefelder, Fr. Gleissner und C^o») сумела выпустить два издания, составивших эпоху в истории развития литографии, и подготовить третье, также стяжавшее широкую славу по выходе в свет, но осуществленное уже не Зенефельдером, а фон Манлихом, к которому перешли и приглашенные Зенефельдером лучшие мастера немецкой репродуктивной литографии — Иоганн-Непомук Штрикснер (1782—1855) и Фердинанд Пилоти (1786—1844).

Первое по времени мюнхенское издание Зенефельдера — факсимильное воспроизведение дюреровских рисунков, украшавших поля «Молитвенника императора Максимилиана», исполненное Штрикснером («Gebetbuch Kaiser Maximilians mit 46 Randzeichnungen von A. Dürer. München, 1808») ⁹. Шедевр Дюрера, когда-то, вероятно, предназначавшийся к воспроизведению в гравюре по дереву (что, однако, осуществлено не было) и мало доступный, дождался, наконец, спустя столетия и благодаря литографии «массового распространения». Штрикснер блестяще справился со своей задачей. Издание при появлении в свет вызвало бурю восторга. Художники Германии восприняли его как «откровение». Гете и в письмах к друзьям и в печати выразил свое восхищение. Это был первый подлинный триумф литографии.

Следующим изданием была «Книга образцов» зенефельдеровской литографии («Musterbuch der lithographischen Druckerei von A. Senefelder, F. Gleissner und C^o»). К сожалению, вышла только первая тетрадь. В ней десять листов формата фолио, в том числе вводный лист, в котором Зенефельдер говорит о пользе литографии и перечисляет существующие способы литографирования. Карандашная литография Ф. Пилоти, имитация гравюры на дереве, исполненная Ф. Шизлем, образец перевода надписи с бумаги на камень, и т. п. — таково содержание 1-й тетради зенефельдеровского Musterbuch'a послужившего прообразом и для русской «книги образцов» — альбома «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году». Но самый интересный лист в альбоме Зенефельдера, несомненно, литография пером Штрикснера — «Мадонна» (с фра-Бартоломмео) — самая ранняя литография «с тоном». Прием этот, как известно, состоит в том, что изготавливаются два камня: один — со штриховым рисунком, сделанным карандашом или, как в данном случае, пером, и другой — тоновый, который еще обычно процарапывают в нужных местах для получения в оттиске, там где требуется усилить свет, светлых бликов. Прием литографирования «с тоном», с таким блестящим успехом примененный мюнхенцами — Пилоти и Штрикснером, и составивший как бы отличительную черту ранней немецкой художественной литографии, был изобретен и разработан именно Зенефельдером ¹⁰.

Второй тетради Musterbuch'a не суждено было выйти. Между тем в ней должен был появиться образец двухкрасочной литографской печати — прообраз будущих хромолитографий. Зенефельдер предполагал поместить во второй тетради карандашную литографию Пилоти «Голова старца» (с Кавальере д'Арпино), в которой лицо должно было быть отпечатано красной краской, волосы и борода черной, одежда и фон — черной и красной. Это была первая попытка воспользоваться несколькими красками для получения цветного литографского оттиска (с двух камней). В 1811 г. Пилоти исполнил уже трехкрасочную литографию. Позднее, при новых попытках, количество красок (и соответственно камней) умножилось, дойдя в 20—30-х годах XIX в. до 10 и даже 15.



Н. ШТРИКСНЕР
 ФАКСИМИЛЕ РИСУНКА ДЮРЕРА

(«музыканты, отшельник и лев») из «Молитвенника императора Максимилиана»
 напечатанного Зенефельдером в 1808 г.

Литография пером

Однако все эти цветные литографии имели мало общего с современной хромолитографией. Различные краски ложились в них рядом, не смешиваясь. Собственно хромолитографию, в том смысле, как мы ее понимаем сейчас, — основанную на принципе разложения изображения на основные тона с последовательным наложением красок одна на другую, — изобрели много позже, в 1835—1837 гг., Вейсхаупт и Энгельман¹¹.

Третьим изданием, которое было задумано Зенефельдером, было воспроизведение на камне лучших образцов рисунков старых мастеров Мюнхенского кабинета. Издание предпринято было, как говорит сам Зенефельдер в обращении к публике, выпущенном в январе 1809 г., «по невероятно низкой цене», «дабы ознакомить с ними (рисунками) широкие массы любителей». Издание, как мы уже говорили, от Зенефельдера перешло к фон Манлиху, который и издал в 1810 по 1816 г. 72 выпуска с 432 литографиями Пилоти, Штрикснера, Анджело и Доменико Квальо, Иоганна Штунтца и других, под заглавием «Oeuvres lithographiques contenant un choix de dessins d'après les grands maîtres de toutes les écoles».

Перечисленные издания Зенефельдера — Манлиха являются основными по значению для данного периода (1806—1816). Деятельность различных литографий, возникавших почти одновременно, одна за другой, повсеместно и в Германии и в Австрии, была не столь значительной. Среди них отметим правительственную литографию в Мюнхене (так называемую «Steindruckerei der kön. Steuerkataksterkommission»), основанную в 1808 г. и специализировавшуюся на издании карт и планов. Руководителем ее с самого основания был Иоганн-Михаэль Меттенлейтер (1765—1853), гравер и литограф, приглашавшийся в 1818 г. для организации' военно-походных литографий в русской армии, расположенной в Польше¹². Далее следует упомянуть о литографии Мюллера в Карлсруэ — столице Бадена, в течение многих лет тесно связанной разными путями и нитями с Россией¹³, группу венских литографий, из числа которых наибольшее значение имеют издания литографии Карла Герольда, и т. д.

Но главным событием ближайших лет, которое необходимо отметить, было появление зенефельдеровского «Учебника» («Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerey». München, 1818), сразу приобретшего репутацию классического руководства по литографии. В 1819 г. книга Зенефельдера вышла на французском языке в Париже, и в том же году в Петербурге Военно-топографическое депо Главного штаба перепечатало из нее на немецком языке ряд отрывков¹⁴.

То несколько подробное внимание, которое, в изложении основных фактов и технических этапов развития литографии с конца XVIII века по 1816 г., уделено нами именно немецкой литографии, всецело объясняется ее руководящим положением в эти годы и тем обстоятельством, что свой первоначальный опыт русские литографы заимствовали именно у нее. Позднее, в 20—30-х годах XIX в. руководящая роль перешла к Франции — классической стране литографии, где литография, говоря словами М. Фридлендера¹⁵, сделалась «языком и зеркалом» нового буржуазного общества, стала в руках передовой художественной молодежи одновременно и «средством к существованию и средством к пропаганде». В годы начавшегося расцвета французской литографии (начало 20-х годов) русские литографы (Кипренский, Александр Брюллов и др.) черпают технический опыт уже не в Мюнхене, а в Париже, у Энгельмана, бывшего не только предпринимателем, но и выдающимся «технологом», лучшим продолжателем в этом отношении дела Зенефельдера.

В заключение нашего краткого исторического очерка следует коснуться в немногих словах положения литографии в Италии и обстоятельств введения ее во Францию в 1816 году.



LETTRES
AUTOGRAPHES ET INEDITES
DE
HENRY IV.

PAR M. DE LAUNAY, SECRÉTAIRE DU ROY.

PAR M. DE LAUNAY.

PAR M. DE LAUNAY.

PAR M. DE LAUNAY.

ФРОНТИСПИС И ЗАГЛАВНЫЙ ЛИСТ «LETTRES AUTOGRAPHES ET INEDITES DE HENRY IV» — первого издания, выпущенного литографией Ластейри (в апреле 1816 г.). Государственная библиотека СССР им. Ленина

Первой итальянской литографией была литография Джованни Далл'Арми, основанная в Риме еще в 1805 г., первое время функционировавшая слабо, но затем, с 1813 по 1824 г., выпустившая целый ряд изданий. Из числа римских художников-литографов первое место принадлежит Винченцо Камуччини (1771—1844)—главе итальянских «неоклассиков», уделявшему большое внимание литографии и в качестве литографа выступившему впервые около 1810 г. Кипренский — не только живописец и рисовальщик, но и крупнейший русский литограф 20-х годов, литограф-профессионал, имевший в Петербурге собственный литографский станок и одно время сам печатавший свои литографии, возможно, еще в Риме ознакомился с литографией и уже затем с целью усовершенствования изучал ее в 1822 г. у Энгельмана в Париже. Не лишне отметить также попутно, что первые опыты Энгра в литографии были сделаны именно в Италии, в Риме, в 1815 г.¹⁶

Другой «римлянин», начавший литографировать, впрочем, позднее Камуччини, был пользовавшийся в свое время большой популярностью рисовальщик Бартоломео Пинелли (1781—1835), «римский Орловский», как называли его русские форестьеры.

Помимо римской литографии, Далл'Арми, заслуживает внимания также литография Вертца (Wertz) в Милане, объединившая вокруг себя ряд довольно видных художников-ломбардцев: Джузеппе Лонги, Босси, Андреа Аппиани (1754—1817); последний — такой же классик, как и Камуччини. Возникшие около 1810 г. в Неаполе литографии Ридольфи и Салуччи занимали второстепенное положение¹⁷.

В стилистическом отношении ранняя итальянская литография — антипод немецкой. Немецкая литография во многих своих ранних и лучших образцах обнаруживает влияние романтизма. Наоборот, итальянской литографии оказались чужды романтические веяния. Отставшая в социальном отношении Италия продолжала культивировать классицизм.

Что касается Франции, то в ней после длительного перерыва симптомы возрождения обозначились впервые в 1814—1815 гг. Шарль-Филибер Ластейри (1769—1849), еще в 1805 г. купивший кое-какие остатки литографии Фредерика Андре и накануне 1812 г. ознакомившийся с литографией у Клеменса Зенефельдера в Мюнхене (младшего брата изобретателя), в 1814 г. совершил новую поездку в Мюнхен. В начале 1816 г. из Мюнхена прибыло заказанное Ластейри оборудование. В апреле 1816 г., повидимому одновременно, Ластейри открыл в Париже сразу две литографии: собственную — на «rue du four St. Germain» и другую — при министерстве полиции.¹⁸ В этой последней он напечатал в апреле 1816 г. свое первое издание — факсимиле десяти писем Генриха IV (с портретом)¹⁸. Обе литографии действовали успешно. Имеется указание, что к 1 января 1817 г. «министерская» литография Ластейри успела уже выпустить 70 000 оттисков.

Годфруа Энгельман (1788—1839), получивший художественное образование в Париже (у Реньо), пытался литографировать первоначально еще в 1813/14 г., самоучкой. Лето 1814 г. он посвятил изучению литографского искусства у Штрикснера и Пилоти в Мюнхене, а осенью 1814 г. открыл литографию на родине, в Мюльгаузене, образцы работ которой посылал в 1815 г. в Париж. В июне 1816 г. Энгельман перенес свою литографию в Париж. Чрезвычайно предприимчивый, он привлек к участию в ней целый ряд художников, среди которых наиболее видное место заняли, на первых порах, Карл и Орас Верне, Изабелла-старший, Белланже, Леконт, Буржуа и другие. Первым произведением парижской литографии Энгельмана был «Cosaque à cheval» Карла Верне (август 1816 г.)¹⁹.

Ластейри и Энгельман, «введшие» литографию во Францию, в своих начинаниях исходили непосредственно из мюнхенского опыта. Но был и другой малоприметный путь, с которым связана история некоторых

провинциальных литографий. Рассадниками литографии в данном случае явились военно-походные литографии, существовавшие при штабах союзных армий, оккупировавших Францию. Так возникли небольшие литографии Берто-Дюрана и Мерэ в Дижоне (1815)²⁰.

Примечания

¹ В «Neues Allgemeines Intelligenzblatt für Literatur und Kunst», Лейпциг, 1804, июль, № 32, стр. 505—509.

² Dussler, 5.

³ Dussler, 6; Wagner, стр. 49 (воспроизведение).

⁴ Этому изданию посвящена на русском языке заметка М. А. Остроградского «Первые издания по литографии» («Старые Годы», 1912, дек., стр. 48—49); см. также: Poppel, «Lithography and lithographers», Лондон 1915, и F. L. Emanuel, «Some Sidelights on Early Lithography» в «The Print Collector's Quarterly», 1934, № 4.

⁵ Gräff (стр. 31—32 и 116) ошибся, приписав литографию Иоганну-Теодору Зуземлю, приехавшему в Париж только в 1805 г. (Thieme-Becker, т. XXII, стр. 304); на самом деле — на литографии подпись Конрада Зуземля (см. воспроизведение у Courboin, т. III, № 1126). Courboin, впрочем, не приведя доказательств, считает лист работой Луи-Леопольда Буальи. Delteil («Manuels», стр. 62) высказывает предположение, что литография Зуземля отпечатана в Оффенбахе. На этой же точке зрения стоит автор заметки о братьях Зуземль в словаре Thieme-Becker'a (т. XXII, 1936).

⁶ Courboin, т. III, № 1128 (воспроизведение).

⁷ Опубликована Gräff'ом, стр. 37. Самого листа Gräff'у видеть не удалось. Впервые репродуцировано Delteil, «Manuel» (1926), стр. 62—63.

⁸ Сведения об этих попытках см. у Gräff'a (указ. соч.).

⁹ «Gebetbuch Kaiser Maximilians» был несколько раз переиздан. Два экземпляра этих последующих изданий имеются в собрании Отдела редких книг Государственной библиотеки имени Ленина.

¹⁰ Wagner, стр. 86. Книга Вагнера является наиболее обстоятельным трудом, посвященным Зенefeldеру.

¹¹ Wagner, стр. 92—94.

¹² См. Wagner, стр. 113, «Z. f. B.», 1912 (март) и заметку А. Лютера в «Русском Библиофиле», 1912, № 4, стр. 84.

¹³ В собрании Отдела редких книг Государственной библиотеки имени Ленина хранится «книга образцов» литографии Христиана-Фридриха Мюллера в Карлсруэ (происходит из собрания Военно-топографического депо). Книга озаглавлена на переплете: «Epreuves lithographiques de C. F. Müller. Imprimeur Libraire de la Cour à Carlsruhe»; в ней 114 страниц. Все это преимущественно бланки различных счетов, ведомостей, циркуляров, квитанций и т. п., несколько карт и планов, образец книжного титула и т. д. Некоторые образцы датированы 1817 годом. Первая страница — проспект литографии Мюллера, к сожалению, без даты. Он литографирован Вögner'ом, как о том свидетельствует подпись («Börner set Federzeichnung»), и начинается словами: «Lithographisches Institut von Christian Friedrich Müller Hofbuchdrucker und Hofbuchhaendler in Carlsruhe. Seit vier Jahren habe ich neben meiner typographischen Druckerei ein lithographisches Institut errichtet, in welchem alle Gattungen von Zeichnungen und Gravure auf Stein vorzüglich schön gefertigt werden». Из текста проспекта следует, таким образом, что литография Мюллера возникла, во всяком случае, не позже 1813 г. («за четыре года» до 1817 г.). Нахождение «книги образцов» литографии Мюллера в Военно-топографическом депо, возможно, являлось результатом каких-то сношений между ней и литографией Депо (о которой см. главу IV). «Книга образцов» литографии Мюллера, содержащая ряд подписных работ Börner'a, C. Rummer'a и Frech'a, в репертуар ранней немецкой литографии, составленный Dussler'ом, не включена. Отметим еще, что в числе образцов имеется несколько бланков квитанций на русском и немецком языках в приеме из немецких магазинов, «на продовольствие» людей и лошадей, всякого рода фуража. Этими бланками, очевидно, пользовались части русской армии в 1813—1815 гг.

¹⁴ Auszug des Alois Senefelders vollstaendigen Lehrbuchs der Steindruckerey, enthaltend eine richtige und deutliche Anweisung zu den verschiedenen Manipulationsarten derselben. Mit einer Zeichnung der dazu nöthigen Pressen zum Gebrauch des Kaiserlichen Generalstabs. St. Petersburg. Gedruckt in der Typographie des Generalstabs. 1819. 4°, стр. 99 + 1 нум. + 1 литография, исполненная «Контонистом Богатыревым».

¹⁵ Фридлиндер М. «Литография». Л. 1925, стр. 16—17 (перевод Е. Н. Вейсхой).

¹⁶ Портреты Катерины и Сильвестра Гленберви, Дугласа и Гильфорда. Известны всего в нескольких экземплярах. См. Courboin, III, №№ 1131—1134 (воспроизведения).

¹⁷ Основная работа по итальянской литографии: Ozzola, «La Lithografia italiana», Roma, 1923. См. также Gräff, «Die Einführung der Lithographie in Italien» в «Z. f. B.», 1913, стр. 324—334.

¹⁸ Экземпляр издания имеется в собрании Отдела редких книг Государственной библиотеки имени Ленина (инв. 5639) — «Lettres autographes et inédites de Henri IV, avec le portrait de ce monarque dessiné par F. Gérard. Lithographiés par le S^{te} de Lasteyrie. A Paris; тит. л. + 2 стр. предисловия, с посвящением гр. Лас-Казу, министру полиции, + 10 л. факсимиле писем и портрет Генриха IV с надписью: «Dessiné d'après Gérard», что, очевидно, исключает возможность считать этот лист автолитографией Жерара, как это обычно делают (Gräff, 125). В гравюрном собрании Библиотеки имени Ленина имеется также несколько отдельных литографий из числа наиболее ранних, вышедших из-под станка Ластейри.

¹⁹ Gräff, «Die Gründung der Engelmannschen Steindruckerei in Mülhausen i. E.» в «Z. f. B.», 1919/1920, Heft 12, стр. 271 и сл.

²⁰ Gräff, стр. 99—101.

Глава II

«Предистория» русской литографии

1803—1816

История русской литографии начинается мартом 1816 г. В марте 1816 г. появилась самая ранняя по дате из известных нам русских литографий — «Всадники» Орловского. В конце 1816 г. в Петербурге было отпечатано уже два-три десятка литографий. Эти первые опыты петербургской литографии, технически совершенные, показывают, что в марте—ноябре 1816 г. в Петербурге имелась хорошо оборудованная литография, имелись опытные печатники.

Март 1816 г., конечно, дата не лишенная условности. Очень может быть, какие-либо кустарные попытки или эксперименты в области литографирования имели место и раньше, до 1816 г. (об этом мы еще будем говорить в дальнейшем). Однако, исходя из имеющихся в настоящее время в нашем распоряжении данных, именно 1816 г. правильнее считать годом действительного начала литографии в России, поскольку именно этот год знаменует у нас начало производственного применения литографии. 1816 г. или, может быть, рубеж 1815—1816 гг. — время возникновения у нас первых «кампечатен».

1816 год — это также год, когда в Париже были основаны две крупные литографии — Ластейри и Энгельмана, сразу же широко популяризовавшие новый способ печати. Таким образом, в 1816 г. литография встала на твердую почву одновременно и в России и во Франции. Однако, как мы уже говорили в предыдущей главе, у французской литографии был до 1816 г. довольно сложный «предисторический» период. Он сводился к ряду нежизненных попыток привить литографию во Франции, к паломничеству французов в Мюнхен (Ломэ, Лежен, Виван-Денон, Ластейри, Франсуа Жерар), к составлению докладов о литографии, к публикации о ней всякого рода заметок и сведений в печати и т. д. Был ли такой «предисторический» период у русской литографии? На этот вопрос следует ответить утвердительно. Однако в литературе до сих пор период этот не освещен совершенно; принято даже считать, что о литографии в России «начали писать лишь с 1817 года»¹.

Между тем на самом деле интерес к литографии в России возник очень рано — в 1803 г.

Литографией заинтересовались прежде всего научные круги, и в частности, крупный ученый своего времени — минералог — академик Василий Михайлович Севергин (1763—1827). Позднее, в 1814 г., литографией заинтересовался еще один русский ученый, член-корреспон-

дент Академии наук, впоследствии академик, И о с и ф Г а м е л ь (1778—1862), познакомившийся с ней в Англии и написавший о ней статью-доклад. Затем, в апреле 1816 г., появилась новая подробная статья о литографии академика В. М. Севергина. Появление этой статьи в апреле 1816 г., почти одновременно с самой ранней русской литографией («Всадниками» Орловского), датированной м а р т о м 1816 г., вряд ли представляет собой случайное совпадение. Детальный характер статьи академика Севергина делает вероятным предположение, что Севергин имел возможность ознакомиться с процессом литографирования на практике, т. е., иными словами, ознакомиться в той или иной форме с деятельностью той петербургской литографии, которая выпустила «Всадников» Орловского.

О попытках, хотя бы и кустарных, литографирования в России до 1816 г. пока что можно строить только предположения.

Отметим, что в литературе есть глухое указание о наличии исполненной «до 1815 года» литографии С а м у и л а Ш и ф л я р а, этого если не первого, то одного из первых русских литографов (см. заметку о Шифляре в словаре Тиме-Беккера, т. VI, 1912, стр. 495.) К указанию этому следует отнестись осторожно; лист, повидимому, датирован лишь приблизительно². Отметим далее, что К а р л Г а м п е л ь н, гравер, рисовальщик и литограф (о нем мы будем говорить в отдельной главе особо), воспитывавшийся в Вене между, приблизительно, 1808 и 1816 гг., и сразу же по приезде в Россию исполнивший, в конце 1816 г., одну из наиболее ранних русских литографий, необходимые литографские навыки получил, по всей вероятности, еще в Вене. К сожалению, венских литографий Гампельна, исполненных до приезда в Россию, пока не найдено, да, по правде говоря, никто их и не искал. Западная же литература о венских литографах и литографиях скудна и Гампельна не упоминает.

Наконец, нужно упомянуть о Х р и с т и а н е К ё к е³, из Майнца, переселившемся в Россию около 1804—1805 гг. и занявшем, по приезде в Москву, должность преподавателя рисования в Московском университете. Кёк был известный в те времена рисовальщик-анатом, работавший до 1804—1805 гг. во Франкфурте и Майнце для видного ученого, профессора Майнцского университета Земмеринга, медика (отчасти физика), с 1805 г. члена мюнхенской Академии наук. Год переезда Земмеринга из Майнца в Мюнхен совпадает, повидимому, с моментом переезда Кёка из Майнца в Москву, где, помимо преподавательской деятельности в университете, Кёк много и долго работал в качестве рисовальщика для бывшего майнцкого профессора Готхельфа Фишера (с 1804 г. — профессора Московского университета), развившего в Москве кипучую научную и научно-издательскую деятельность. Фишер же, как мы знаем (см. предыдущую главу), был первым пропагандистом литографии в Германии, опубликовавшим в 1804 г. в Лейпциге исключительно ценную статью о литографских опытах Франсуа Жоанно в Оффенбахе. Тесно связанный с Фишером, Кёк не мог, конечно, не знать от него о существовании «полиавтографического» искусства, с которым, впрочем, легко мог познакомиться и сам, еще до приезда в Москву, в Оффенбахе — Майнце. К сожалению, не удалось обнаружить никаких следов «пропаганды» Фишером литографского искусства в Москве, за исключением того лишь, что, перечисляя на обложках изданных им в Москве в 1805—1806 гг. книг свои научные труды, Фишер неизменно указывал и свою лейпцигскую статью о «полиавтографии». Однако во всех этих книгах (естественно-научного содержания) нет литографий. Рисунки Кёка и других, сделанные для этих изданий, воспроизведены во всех случаях в гравюре, преимущественно граверами Бекетовской школы крепостных граверов. Сам Фишер иногда тоже брался, но не за литографию, а за офорт. Что же касается Кёка,

то он сам, видимо, не гравировал: ни одной гравюры им исполненной мы не знаем. Но он литографировал. Dussler зарегистрировал в своем репертуаре ранней немецкой литографии раннюю «анатомическую» литографию Кёка (хранящуюся в мюнхенском Graphische Sammlung)⁴. Среди же русских литографий, исполненных в первой четверти XIX века, имеется два-три портрета, подписанных именем «Коеск», в том числе портрет профессора-медика Московского университета и Медико-хирургической академии М. Я. Мудрова, друга Новикова, исполненный Кёком (по оригиналу А. Л. Витберга) в начале 20-х гг. Портрет этот по фактуре представляет собой во всех отношениях нормальную литографию карандашом. Однако иной характер носит другая литография Кёка — портрет Н. И. Новикова. Лист этот, конечно, значительно более ранний и по фактуре занимает довольно обособленное место в репертуаре ранней русской литографии. Исполнена эта литография карандашом, на крайне неумело корнованном камне, и обнаруживает явную архаичность исполнения. Эта особенность сближает ее с очень ранними образцами немецкой литографии, с такими даже, как «инкунабулы» немецкой карандашной литографии 1801—1804 гг., периода еще не освоенной карандашной техники⁵. Для периода, скажем, 1815—1818 гг., такая техника безусловно анахронизм. Литографированный портрет Новикова работы Кёка известен далее, ни много ни мало, в трех состояниях:⁶ с надписью «Н. И. Новиков. Родился 27 апреля 1744 года» (как на воспроизводимом, см. таблица 1, экземпляре Государственной библиотеки имени Ленина)⁷, без этой надписи и с надписью (по указанию В. Я. Адарюкова) «pour ses amis» (для его друзей). Вне всякого сомнения литография исполнена при жизни Новикова (скончавшегося в 1818 году), иначе на литографии непременно был бы указан не только год рождения, но и год смерти Новикова. Далее, очевидно, литография предназначалась не для широкого распространения, а для раздачи среди узкого кружка друзей Новикова. Место исполнения литографии, конечно, Москва, поскольку деятельность и Кёка и всего Новиковского кружка в первой четверти XIX века связана именно с Москвой. Остается решить вопрос: когда же, более точно, исполнена литография и не исполнена ли она в первые же годы пребывания Кёка в Москве, т. е. значительно раньше 1816 г.

Литография Кёка, как указано на самой литографии, воспроизводит оригинал Черепанова, воспользовавшегося общей схемой известного портрета Новикова работы Левицкого и запечатлевшего облик Новикова тотчас же по выходе из крепости (1796), куда Новиков вошел свежим и бодрым, а вышел «одряхлевшим старцем». В связи с этим правдоподобнее, конечно, что попытка распространения черепановского оригинала среди друзей и почитателей Новикова могла иметь место скорее в начале XIX столетия, нежели в предсмертные годы Новикова (1815—1818).

Приведенные соображения как будто говорят в пользу более раннего происхождения литографии Кёка (до 1816 г.). Однако В. Я. Адарюков указывает, что один из виденных им экземпляров этой литографии (в собрании В. И. Яковлева, ныне не существующем) отпечатан на бумаге с водяным знаком 1815 года⁸. Это очень существенно, но не решает вопроса (наличие трех состояний портрета Новикова говорит о нескольких тиражах, которые могли быть одновременны; как раз история ранней литографии знает ряд случаев длительного хранения камней и многократного их использования). Фактурные же особенности литографии Кёка являются фактом, во всяком случае, не менее существенным.

Окончательно же вопрос датировки литографированного портрета Новикова работы Кёка можно будет, думается, решить лишь путем палеографического изучения возможно большего количества его экземпляров.

К каким бы окончательным выводам мы при этом ни пришли, все же и теперь ясно, что в Москве, не позже 1818 г., уже литографировал, чрезвычайно кустарно, некто Кёк, которого, судя по всему, следует идентифицировать с Христианом Кёком, рисовальщиком-анатомом из Майнца, ранним немецким литографом, и с 1804—1805 гг. (по какой год — не знаем) «профессором рисования» Московского университета, и что именно с деятельностью Кёка и следует связывать «начало литографии» в Москве.

Что же касается ознакомления русских людей с литографией за границей, то, кроме Гамеля (о котором мы упоминали) и даже раньше его, с литографией ознакомился, вероятно, П. Л. Шиллинг, в 1816 г. организовавший одну из первых литографий в России — литографию Министерства иностранных дел. В период с 1803 по 1812 г. Шиллинг жил в Мюнхене. Однако никаких документальных данных, подтверждающих интерес Шиллинга к литографии уже в этот ранний период, пока не обнаружено.

Несомненно, «предисторический» период в истории русской литографии нуждается в выяснении.

Пока же мы считаем необходимым остановиться на деятельности академиков В. М. Севергина и И. Гамеля — этих первых пропагандистов литографии в России.

23 февраля 1803 г. на конференции Академии наук академик Севергин сделал доклад о литографии, озаглавленный им «Новый способ отпечатывать рисунки или писмена»⁹. В том же 1803 г. резюме доклада было опубликовано в «Санктпетербургских Ведомостях».

В 1802—1803 гг. Академией наук принято было за правило «припечатывать» каждую неделю к газете, в виде приложения, «краткие известия о разных полезных открытиях и других предметах наук». Наряду с другими известиями «припечатан» был и доклад академика Севергина. Небольшой листок, приложенный к номеру «Санктпетербургских ведомостей», является первым печатным известием о литографии на русском языке. Известие это появилось всего на год позднее первой заметки о литографии во французской печати.

Вот что сообщил читателям «Санктпетербургских Ведомостей» академик Севергин:

Новый способ отпечатывать рисунки или
писмена.

Некоторый немец в Лондоне есть изобретатель оного. Он берет известной камень имеющий мелкую сыпь, и как бы губчатое сложение. На поверхности его не полируют, но только оглаживают и пишут на оной или изображают рисунки посредством тонкого пера и особыми чернилами, кои имеют свойства не вбирать в себя воды, а напротив того обыкновенные книгопечатные чернила удобно в себя принимают. По окончании рисунка вся поверхность камня spryskivается водою. Камень вбирает в себя воду, и все места на камне, на коих ничего не написано или не изображено остаются мокры. Потом печатные чернила наводятся обыкновенным способом. Намоченные места чернил в себя не принимают, а только те, кои первыми чернилами написаны были. Когда потом наложат смоченную бумагу, и надлежащим образом пригнетут, то получают весьма ясную отпечатку, которая подлиннику во всем подобна. Сказывают, что несколько сот таких отпечаток произвести можно. Вышеупомянутые особые чернила есть распущенный в воде гуммилак посредством малого количества минеральной щелочной соли и мыла.

В. Севергин.



Академик
И. М. СЕВЕРГИН

Гравюра пунктиром начала
XIX века.

Гос. музей изобр. искусств
им. Пушкина, Москва

В этом раннейшем известии о литографии метод литографирования описан совершенно правильно. Следует обратить внимание на то, что Севергин говорит исключительно о литографировании пером. Техника литографирования карандашом и, как необходимого условия всякой карандашной литографии,—придания поверхности камня соответствующей зернистости, была еще недостаточно разработана. Напомним, что вышедший 30-го апреля 1803 г. в Лондоне альбом «Образцы полиавтографии» (*Specimens of Polyautography*), изданный Ph. André, содержал почти исключительно литографии пером, карандашных литографий было только две.

С 1803 по 1814 г. нам не удалось зарегистрировать ни одного известия о литографии в русской печати, за исключением лишь перепечатки в 1806 г. первоначального сообщения Севергина (1803 г.) в книжке «Прибавление к Технологическому журналу» (1806, часть I, стр. 144—145). Тем не менее все же из этого следует, что русская публика в период с 1803 по 1806 г. дважды была информирована Севергиным о литографии. То обстоятельство, что автором заметок был ученый, и даже крупный ученый своего времени, публицистическая деятельность которого сочеталась с экспериментальной, делает, до известной степени, возможным предположение, что попутно публикации в печати первых данных о литографии могли иметь место, в лабораторной обстановке, и какие-либо эксперименты над «новым способом отпечатывать рисунки или писмена». Во всяком случае, позднейшая публикация академика Севергина (апрель 1816 г.) дает нам сведения о месторождениях в России пригодного для литографирования камня, которые, как бы общи они ни были, все же могли явиться результатом, видимо, лишь какой-то, предшествовавшей публикации, исследовательской работы:

«В России находится изобильно пригодного камня на сию работу (т. е. литографирование), — пишет академик Севергин, — во всех флецовых известковых горах, даже близь С. Петербурга, и в смежных Губерниях Новгородской, Псковской и проч. кроме Финляндии, между прочим Путиловский камень кажется для сего в особенности пригодным»¹⁰.

Для того чтобы отметить «особую пригодность» путиловского камня, вряд ли достаточно было ознакомиться с его чисто внешними качествами, так сказать «на глазок». Вероятнее, что были сделаны какие-либо пробы, с целью испытать пригодность этого камня для литографирования. А испытать пригодность — значило сделать с помощью испытуемого камня оттиск — рисунка ли, надписи и т. п.

Мы остановимся далее более детально на содержании статьи академика Севергина, напечатанной в апреле 1816 г. и озаглавленной «О литографии или тиснении на камне», а сейчас перейдем к подробной статье-докладу д-ра Иосифа Гамеля, появившейся в сентябре 1814 г.

Автор статьи — доктор Иосиф-Христиан Гамель — был в эти годы молодым, начинающим ученым, членом-корреспондентом Академии наук. Впоследствии, за многочисленные научные заслуги, он избран был «ординарным академиком по технологии и химии, приспособленной к искусствам и ремеслам». Следуя примеру академика Севергина, Гамель в течение всей своей долгой научной карьеры неуклонно оповещал публику о новых европейских изобретениях. В 1814 г., будучи командирован в Англию (Министерством внутренних дел) для изучения новых открытий и изобретений, Гамель прислал на родину ряд статей о важнейших «англинских изобретениях». Статьи печатались в официальном органе министерства — газете «Северная Почта». Статья Гамеля, называвшаяся «Печатание с камня» («Lithographia»), была помещена в прибавлении к № 17 газеты от 5. IX. 1814 г. и являлась результатом непосредственного ознакомления Гамеля с литографией Томаса Баркера, в Бате, провинциальном городе Англии. Касается она почти исключительно вопросов применения литографии в художественной области. Гамель знакомит нас в ней весьма обстоятельно, с техническими приемами художественной литографии в том виде, в каком они существовали и применялись в Англии в 1814 г. Вместе с тем нельзя не указать, что в специальной литературе, посвященной литографии в Англии, деятельность Томаса Баркера (1769—1847), весьма известного в свое время английского пейзажиста, освещена крайне мало. Фигура Баркера-живописца заслонила, в известной мере, фигуру Баркера-литографа. Статья Гамеля поэтому имеет, возможно, некоторое значение и для истории развития художественной литографии в Англии.

Свою статью-доклад Гамель начинает с изложения преимуществ литографии перед гравированием на металле:

«Печатание с камня имеет то преимущество пред печатанием с медных досок, что с камня можно снимать бесконечное число отпечатков или копий, как напротив того медные доски дают не более тысячи хороших отпечатков».

Прежде чем перейти к изложению технических способов литографирования, Гамель помещает небольшое историческое введение:

«Первым изобретателем сего искусства почитается Г. Сенфелдер в Мюнхене. В Англии хотя было оно введено уже в 1801 году, но художники тамошние не занимались сим искусством. Вероятно они не предполагали, чтобы можно было довести оное до большого усовершенствования».

Но, сообщает Гамель,

«недавно в Бате Г. Баркер, а более еще Г. Банкс стали доказывать, что сей предмет заслуживает внимания художников. Они издали прекраснейшее собрание весьма хороших рисунков с камня отпечатанных».

Банкс—это, конечно, Н. Bankes, автор упоминаемой Pennel'ем первой английской книжки о литографии—«Lithography, or the Art of making drawings on stone», London, 1813¹¹. Что же касается Томаса Баркера, то мы уже о нём говорили. Отметим только, что Баркер является одним из участников известного альбома 1803 г. «Specimens of Polyautography», изданного Филиппом Андре, и, видимо, с того времени непрерывно занимался литографией. В 1813—1814 гг. он издал два альбома: «Forty Lithographic impressions from drawings by T. Barker selected of Rustic Figures after Nature», Folio, Bath, 1813 и «Thirty-two Landscape scenery», Folio, Bath, 1814¹² (последний альбом отпечатан только в 50 экземплярах). Именно эти альбомы Баркера Гамель, вероятно, и имел в виду, говоря о «прекраснейшем собрании весьма хороших рисунков с камня отпечатанных».

Описывая технологический процесс, Гамель, в отличие от сообщений Севергина 1803—1806 гг., которому принципы карандашной литографии были неизвестны, говорит уже о рисунках, «имеющих вид черного мела», т. е. иначе говоря, о карандашной литографии, и о необходимости придания поверхности камня зернистости.

«Камень для сего употребляемый, — пишет Гамель — должен быть известковый, плотный, несколько принимающий в себя воду. В окружности города Бата находится таковой камень в большом количестве и называется там white lyaz. Оный вырезывается плитками равной толщины. Для рисования пером и чернилами поверхность камня выглаживается пемзой. Но когда хотят, чтобы рисунок имел вид черного мела, то поверхность на нем трется песком, дабы сделалась несколько шероховатой, и тогда рисовать должно особенным грифелем... Камень для рисовки должен быть совершенно сух и чист и не надобно притрогиваться к нему голую рукою. Когда рисунок готов, то наливают на камень крепкую водку (Aqua fortis), разведя ее довольно водою, и тотчас опять сливают. Она неприметным образом унижает места непокрытые восковою массою. Потом намачивают поверхность весьма слабым раствором камеди, которая всасывается в непокрытых местах и заклеивает все скважины или ноздреватости в камне. Чернила для печатания употребляются те же самые, как и для печатания с меди. Они пристають только к рисунку, писанному восковыми чернилами, а к прочей мокрой части не пристають».

Далее Гамель дает рецепт приготовления чернил «из воску и шеллака» с примесью поташа, соды и сажки, кратко упоминает о составных частях «литографического грифеля», а также отмечает мимоходом, что, вообще говоря, можно и «к простой сапожной ваксе прибавлять более мелкой сажки и тем рисовать».

Свою статью Гамель заканчивает некоторыми практическими советами рисующим на камне. Он пишет:

«На камне рисовать надобно в обратном положении. Кто к сему не привык, тот может сперва рисовать на простой бумаге красным карандашом. Приложив ее на сухой камень, должно с противной стороны тереть, чтоб карандаш пристал. Тогда по сим чертам удобно уже будет поправить рисунок. Воронье перо предпочитается для нежных фигур, а для планов стальное перо лучше».

В 1818 г. Гамель издал в Париже на немецком языке книгу о так называемой Ланкастерской системе взаимного обучения. В 1820 г. этот труд был издан и на русском языке¹³. К обоим изданиям Гамель приложил литографированные портреты основоположников системы — Белла и Ланкастера работы П. Р. Виньерона (1789—1872), носящие дату — 1818 год. На стр. 344 русского издания указано, что «онные (портреты) сделаны в литографическом заведении Графа Ластейри в Париже». Это обстоятельство служит косвенным указанием, что Гамеля литография продолжала интересовать и позже 1814 г. и что в бытность в Париже он, очевидно, не преминул ознакомиться с литографией Ластейри.

Нам остается сказать несколько слов по поводу нового печатного выступления академика Севергина, опубликованного в апреле 1816 г. статью «О литографии или тиснении на камне». Статья помещена была в издании «Приложение Технологического журнала, состоящее из ученых известий, имеющих предметом приложение учиненных в науках открытий к практическому употреблению», т. I, ч. 1. С 1 января по 1 апреля 1816 г. Спб., при Академии наук, стр. 34—38.

По словам Севергина, он написал свою статью о литографии, желая «способ сей соделать более известным в России». Таким образом, Севергин свидетельствует, что к моменту написания им статьи литография в России известна была, но мало. Далее Севергин подробно излагает три способа литографирования. Первый способ — когда «сделанный карандашом черты покрывают особыми чернилами», после чего «покрывают плиту большим или меньшим количеством слабой селитряной кислоты, смотря по выпуклости или впалости, каковыя получить желают. А как сия кислота разъедает камень кроме тех мест, кои напитаны оными чернилами, то из сего следует, что рисунок остается цел и явствен». Способ сей — замечает Севергин — «пригоден наипаче для печатания музыкальных нот». Второй способ — «глубокий», не имеющий, однако, по словам Севергина, «существенной разности от предыдущего», при котором, в результате еще большего «разъедания камня» кислотой, «письмена становятся гораздо выпуклее», а оттиски «выходят ровнее». И, наконец третий способ — «способ тиснения по плоским чертам, который выгоден наипаче для отпечатывания рисунков, похожих на производимые карандашом».

Литографией, — резюмирует Севергин, — «можно изобразить на камне всякого рода рисунки, музыкальные ноты, все роды письмен, карты географические и проч.». Главная же выгода «состоит в поспешности, с коею производится работа. Ибо, например, рисунок, коего художник не может выгравировать на меди в течении пяти или шести дней, может совершен быть на камне в один или два дня... Медная доска может доставить едва тысячу образцов, напротив того на камне можно, добыть оных несколько тысяч, и последний оттиск не хуже первого. В Вене делали опыт к получению тридцати тысяч экземпляров одного и того же рисунка, и последний оттиск был почти столь же хорош, как и первый».

Примечания

¹ Ад, «Очерк», стр. 12.

² В заметке у Тиме-Беккера указано, что подпись «Chiflard» имеется «auf einer vor 1815 entstandenen französ. Lithographie darstellend eine Strandwache am Meere, auf dem Kriegsschiffe kreuzen» (в собрании берлинского Kupferstichkabinet't'a). Возможно, речь идет о воспроизводимой нами (см. таблицу V) литографии Шифляра 1817—1818 годов — «Матрос гвардейского экипажа».

³ Первое упоминание о Кёке в России мы находим на стр. XV «Mémoires de la Société des naturalistes de l'Université... de Moscou» (т. I, Москва, 1806), где имеются следующие сведения о нем: «Koeck Chrétien, professeur du dessein à l'Université, membre de la Soc. des sciences et des arts de Mayence» (членом Майнского общества наук и искусств, заметим кстати, состоял одновременно и Гот-

хельф Фишер). Nagler (т. VII, стр. 113) говорит о N. Koesck'e, рисовальщике-анатоме, работавшем для мюнхенского академика Земмеринга (1755—1830), бывшего, по переезду в Мюнхен в 1805 г., профессором физиологии в Майнцском университете. Из биографии Земмеринга («Allgemeine deutsche Biographie», том 34, 1878, стр. 612) узнаем, что это и был именно Христиан Кёк. Академик Гамель в книге «Исторический очерк электрических телеграфов» (Спб. 1886, стр. 11—12), упоминая о Христiane Кёке, также говорит, что он работал и для Земмеринга и для Фишера (в Москве) и что Земмеринг знал Кёка, как рисовальщика, еще в Майнце. Все это позволяет идентифицировать упомянутого Наглером Н. Кёка с Хр. Кёком — профессором рисования Московского университета. Ровинский упоминает о Христiane Кёке (в «Словаре русских гравированных портретов») только в связи с двумя портретами Александра I, гравированными по рисунку Кёка (№№ 119, 301).

⁴ Литографию карандашом — «Darstellung eines Muskelmannes», размером 600 × 355.

⁵ Ср., например, раннюю литографию Меттенлейтера — портрет Хупфауера (Wagner, стр. 66).

⁶ В. Я. Адарюков, «Портреты издателей и художников русской книги» в сборнике «Книга в России», М. — Л., 1925, т. II, стр. 500.

⁷ Разм. 80 × 90 (по изображению). Инв. № 5245. Поступил в составе собрания Д. В. Ульянинского, к которому, очевидно, перешел от П. А. Ефремова (на экземпляре имеется дарственная надпись Г. Геннади — П. А. Ефремову). Подписи: слева — «reint par Tcherepanoff»; справа — «Dessiné sur pierre par Koesck». Черепанов, возможно — профессор всемирной истории и статистики Московского университета Никифор Евтропиевич Черепанов (1762—1823), друг Новикова, масон, нарисовавший, между прочим, 31 июля 1818 г. портрет Новикова в гробу (см. А. д. «Кн. в Р.», т. II, стр. 500).

⁸ «Кн. в Р.», т. II, стр. 500.

⁹ Протоколы заседаний конференции Академии наук с 1725 по 1803 г., т. IV, 1786—1803. Спб. 1911, стр. 1059: «Mr. . . Severguine presenta et lu trois articles pour le supplément scientifique des Gazettes, savoir: 1. Новый способ отпечатывать рисунки или письма. . .»

¹⁰ Продолжение Технологического журнала. . . т. I, ч. I. С 1/1 по 1/IV 1816 г. Спб. 1816, стр. 34—38. Сведения о путиловском камне Севергин опубликовал еще в 1809 году, охарактеризовав его как «известной камень, краснобурый, желтый, зеленый и синеватый смешанный, нарочитую политуру принимающий» и залегающий «на реке Насье, в Ладожское озеро впадающей, близь Путилова, близь Ладожского канала» (см. «Опыт минералогического землеописания Российского государства, изданный трудами академика Василья Севергина». Спб. 1809, ч. II, стр. 5). «Политура», по определению словаря В. И. Даля — «гладкая, зеркалистая поверхность предмета, искусственно наведенная». Отмечая особую пригодность путиловского камня воспринимать «политуру» Севергин вряд ли имел ввиду оттенить какие либо строительные или поделочные свойства путиловского известняка. Вероятнее (в общем контексте с приведенными нами высказываниями Севергина о литографии) Севергин имел ввиду отметить пригодность путиловского камня именно для литографирования.

¹¹ Pennel, «Lithography and lithographers», Лондон, 1915, стр. 94.

¹² Thieme-Becker, т. II, стр. 503.

¹³ «Описание способа взаимного обучения по системам Белла, Ланкастера и других. . . сочинение надр. советника, доктора медицины Гамеля, переведенное с нем. языка. . . Карлом Кнаппе». Спб. 1820. В типографии Воспитательного дома.

Глава III

Вопрос о приоритете

Мы знаем, что начальной датой возникновения литографии в России является дата литографии Орловского «Всадники» — март 1816 года. Известно, далее, что эта литография, являющаяся самым ранним документальным доказательством или указанием существования литографии в России, входит в состав альбома, озаглавленного «Gravures sur pierre faites à St. Petersbourg, 1816». («Гравюры на камне, исполненные в Санкт-Петербурге, в 1816 году»). Литография, в которой отпечатан альбом — не известна.

С другой стороны, мы сталкиваемся с прочно укоренившейся традицией, восходящей к показаниям людей авторитетных, современников эпохи возникновения у нас литографии, утверждающих, что инициатором введения литографии в России был Павел Львович Шиллинг, который поставил этот вопрос пред русским правительством еще в 1815 г., а в следующем, 1816, году организовал первую в России литографию (в начале или в конце года — не известно).

Это традиционное утверждение подтверждается существованием второго альбома литографий, озаглавленного «Essais Lithographiques exécutés dans les années 1816. 17. 18 et 19. sous la direction du baron Paul Schilling...» («Литографические опыты, исполненные в 1816. 17. 18. и 19 гг. под руководством П. Л. Шиллинга в литографическом заведении Государственной коллегии иностранных дел»). Указание титула на 1816 год, в свою очередь, является документальным доказательством существования литографии Шиллинга в 1816 году.

Оба альбома, — и более ранний, выпущенный неизвестной литографией, и более поздний, выпущенный Шиллингом, — являются «альбомами образцов», не предназначенными для широкого распространения (чем объясняется их исключительная редкость) и как бы подытоживающими работу той и другой литографии, в одном случае за сравнительно короткий промежуток времени: март — ноябрь 1816 г. и отчасти 1817 г. (одна литография в альбоме, выпущенном «анонимной» литографией, датирована 1817 годом), в другом — за более длительный промежуток: 1816—17—18—19 гг. Отметим, однако, что литографий 1816 г. в этом последнем альбоме, изданном Шиллингом, нет. Тем не менее вряд ли можно сомневаться, на основании заглавия альбома, что они были и лишь случайно, по той или иной причине, до нас не дошли.

Чтобы решить вопрос о приоритете в том смысле, как мы его понимаем, т. е. какую литографию, неизвестную ли, выпустившую мартовскую литографию Орловского и ноябрьский альбом, или шиллинговскую,

следует считать первым по времени возникновения производственным предприятием,— необходимо проанализировать и установить степень достоверности тех мемуарных свидетельств современников той эпохи, на основании которых вопрос о приоритете решался до сих пор в пользу Шиллинга.

Эти показания мемуарного порядка принадлежат двум лицам, лично знавшим Шиллинга и даже, если верить их собственным словам, находившимся с ним в дружеских отношениях,— Н. И. Гречу¹ и К. В. Чевкину².

До сих пор никто, кажется, из писавших о литографии в России не смог еще уклониться от того, чтобы не процитировать буквально или, в крайнем случае, изложить своими словами следующие строки воспоминаний Н. И. Греча о Шиллинге:

«По вторичном вступлении союзных войск в Париж (1815) Шиллинг был там и вместе с другими русскими был приглашен Министерством нашим к содействию в составлении и переписке разных актов на французском языке, которых нельзя было поверить иностранцам. Эти работы занимали значительное число лиц день и ночь. Шиллинг, по природе нетерпеливый и неусидчивый, кряхтел за письменным столом и однажды как то сказал, что этого продолжительного копирования бумаг можно бы было избежать употреблением литографии, которая в то время едва ли где была известна, исключая Мюнхена, в котором она была изобретена и усовершенствована. Император Александр I, по представлении о том, приказал сделать опыт нового изобретения, и Шиллинг был для того послан в Мюнхен. Следовало налитографировать что-нибудь по-русски. Шиллинг припоминал себе разные стихотворения, выученные им в корпусе, и ни одного не мог вспомнить. Вдруг напал он на карикатурную идиллию Василья Львовича Пушкина — «Опасный Сосед», выгравировал ее и отправился с нею в главную квартиру. Содержание опыта возбудило общий смех, а исполнение оказалось безукоризненным; при министерстве иностранных дел в Петербурге заведена была литография, первая в России, и Шиллинг назначен ее директором. Он оставался в этой должности по кончину свою».

Н. И. Греч писал свои воспоминания о Шиллинге в 1853 г. во время своего заграничного путешествия. Непосредственным поводом послужило то, что Н. И. Греч вспомнил, убедившись в повсеместном распространении за границей телеграфа, что, собственно говоря, телеграф впервые изобрел его покойный приятель — П. Л. Шиллинг, который, кстати сказать, был одновременно и инициатором введения литографии в России. Результатом явилась статья «Барон Павел Львович Шиллинг (посвящено Николаю Александровичу Кокошкину)», присланная Н. И. Гречем из-за границы и напечатанная в № 142 «Северной Пчелы» за 1853 г.—шестнадцать лет после смерти Шиллинга (умершего в 1837 г.) и тридцать семь лет после возникновения литографии в России, в 1816 г. Поэтому не удивительно, если в статье, писанной экспромтом, «с дороги» и много лет спустя после описываемых событий, вкрались какие-либо неточности.

Но есть и еще одно и притом более раннее свидетельство, утверждающее то же, что Н. И. Греч. К. В. Чевкин, впоследствии сделавший большую административно-бюрократическую карьеру, в обстоятельном некрологе, появившемся в той же «Северной Пчеле» 27 сентября 1838 г. (№ 217), писал о Шиллинге:

«изучив литографию в самой отчизне ее, Баварии, он первый ввел сие полезное искусство в Россию и упрочил оное устройством одной из лучших доселе столичных литографий».

Таким образом, еще одно лицо устанавливает приоритет Шиллинга в деле введения литографии в России.

Нам предстоит попытаться проверить оба эти заявления, г-н Н. И. Греча и К. В. Чевкина.

Следующие абзацы воспоминаний Н. И. Греча вызывают сомнения. Греч пишет: «литография... в то время едва ли где была известна, исключая Мюнхена». Это, конечно, неверно. Литография в 1815 г. была уже достаточно широко известна во многих городах Германии и Австрии, а также в Англии и в Италии. Абзац: «Александр I, по представлении... (Шиллинга) относительно литографии, приказал сделать опыт нового изобретения» — также весьма сомнителен в своей точности. Александр I еще 30 мая 1815 г., сопутствуемый королем баварским и императором австрийским, «соизволил посетить» в Мюнхене баварскую государственную литографию, где, в его присутствии, Иоганн Михаэль Меттенлейтер (1765—1853) нарисовал на камне и отпечатал аллегорический рисунок «Согласие»³. Для Александра I представление Шиллинга, сделанное во время вторичного занятия Парижа (июль 1815 г.), если только оно было действительно Шиллингом сделано, никак не могло явиться новостью и вряд ли он мог дать Шиллингу распоряжение отправиться в Мюнхен, чтобы сделать там «опыт нового изобретения». В таком «опыте» просто не было надобности. И не только потому, что Александр I успел уже лично ознакомиться с литографией в бытность свою в Мюнхене, но и потому, главным образом, что для того, чтобы убедиться в целесообразности «нового изобретения» совсем не нужно было ехать в Мюнхен. Немецкие историки литографии свидетельствуют, что литография в период борьбы с Наполеоном была широко распространена в армиях союзников: «при главных квартирах союзных армий имелись литографии, обладавшие всем необходимым для размножения литографским способом приказов, донесений, карт и всякой вообще текущей переписки»⁴. Правда, прямого указания на то, что в распоряжении русской армии, занявшей Париж, имелась собственная походная литография, нет. Однако ясно, что убедиться в целесообразности применения литографии для «размножения переписки» русским можно было, что называется, не сходя с места, в штабах союзных армий. Из документов, приводимых Gräff'ом⁵, в частности видно, что при штабе союзной баварской армии имелась походная литография, возглавлявшаяся братом Зенефельдера — Теобальдом, занимавшим официальную должность «инспектора литографии» и располагавшим штатом сотрудников. Не менее того известен факт, что провинциальные французские литографии, возникшие в 1815 г. в Дижоне и предварившие своим появлением парижские литографии Ластейри и Энгельмана, возникли на основе походных литографий армий союзников и оккупационных корпусов.

Таким образом, говорить о какой-то особой «инициативе» и «новизне» предложения Шиллинга в 1815 г. вряд ли приходится. Если, доверяя Гречу, согласиться с тем, что Шиллинг в Париже предложил завести литографию, то предложение это, очевидно, могло иметь лишь узко ограниченный смысл и значение — использовать в практике Министерства иностранных дел, чиновником которого Шиллинг состоял, то, что было уже известно и достаточно распространено в союзной армии, оккупировавшей Францию.

Поездка Шиллинга в Мюнхен и пребывание там, что, несомненно, имело место, могли иметь целью не общее ознакомление с литографией, якобы по поручению Александра I, а конкретное ведомственное задание — наем мастеров-литографов, закупку оборудования, камней и т. п. для предположенной к открытию в Петербурге литографии Министерства иностранных дел. Все эти подготовительные действия происходили, очевидно, в 1815—1816 гг. В июле 1816 г. Шиллинг все еще находился

в Мюнхене. «Шиллинг по сию пору еще живет в Мюнхене», — писал Н. И. Тургенев брату С. И. Тургеневу 17/29 июля 1816 г. из Франкфурта: «ему поручено что-то там сделать, но он как видно не торопится»⁶. Самое существенное для нас — определение времени возвращения Шиллинга в Петербург из этой заграничной поездки, так как этим определяется более точно момент возникновения петербургской литографии Шиллинга. Последнее, оказывается, возможно. Соответствующие указания находим в недавно опубликованной Государственной библиотекой имени В. И. Ленина переписке А. И. Тургенева с братьями Булгаковыми. В письме А. И. Тургенева А. Я. Булгакову из Петербурга в Москву читаем:

«объяви осторожнее Василью Львовичу Пушкину, но осторожнее, дабы ему от радости дурно не сделалось, что вчера явился ко мне Шиллинг из чужих краев и привез первый опыт литографический — и что же напечатано? Опасный сосед! Сам литограф челом бьет брату Константину... так, как я Вам всем, и т. д.»⁷.

Письмо, датированное 26 сентября 1816 г., очень важно. Оно определяет концом сентября 1816 г. приезд Шиллинга в Петербург, что в свою очередь дает основание считать, что литография Министерства иностранных дел возникла в Петербурге никак не раньше октября 1816 г., так как, несомненно, литография не могла начать функционировать в Петербурге ранее приезда Шиллинга.

А поскольку это обстоятельство устанавливается, отпадает всякая возможность считать организованную Шиллингом при Министерстве иностранных дел литографию первой по времени своего возникновения в Петербурге⁸. Очевидно, в момент, когда Шиллинг приехал из Мюнхена и приступил к организации литографии Министерства иностранных дел, в Петербурге уже существовала, во всяком случае с марта 1816 г., если не раньше, какая-то другая литография, выпустившая в ноябре 1816 г. альбом «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году», в состав которого вошла и мартовская литография Орловского.

О первенстве Шиллинга в деле «введения литографии в России», возведенном Гречем и Чевкиным, говорить как будто не приходится. Вопрос о приоритете решается отнюдь не в пользу литографии Шиллинга.

Нашей задачей в следующей главе и является определение, что это была за литография, предварившая своим появлением литографию Министерства иностранных дел.

Письмо А. И. Тургенева А. Я. Булгакову, позволяющее определить более точно время возникновения литографии Министерства иностранных дел и внести некоторую ясность в вопрос о приоритете, устанавливает, думается нам, также и дату мюнхенского издания «Опасного соседа» В. Л. Пушкина, ни одного экземпляра которого, кстати сказать, пока не найдено. Не 1815, а, конечно, 1816 год. Трудно допустить, чтобы книга, изданная в 1815 г., могла дойти до Петербурга в качестве «новинки» только в конце сентября 1816 г.

Примечания

¹ Н. И. Греч (1787—1867) — литератор, издатель журнала «Сын Отечества» и, совместно с Булгариным, газеты «Северная Пчела».

² К. В. Чевкин (1802—1875) — государственный деятель. В 1838 г. — начальник Штаба Корпуса горных инженеров, впоследствии главноуправляющий путями сообщения и член Государственного совета.

³ См. «Z. f. V.», 1912, март, и «Русский Библиофил», 1912, № 4, стр. 84 (статья Лютера).

⁴ Gräff, стр. 100.

⁵ Там же, стр. 110—111.

⁶ «Академия наук СССР. Институт литературы. Декабрист Н. И. Тургенев. Письма к брату С. И. Тургеневу», М.—Л., 1936, стр. 193.

⁷ «Всесоюзная библиотека имени В. И. Ленина. Письма Александра Тургенева к Булгаковым. Подготовка текста писем к печати, вступительная статья и комментарии А. А. Сабурова», М. 1939, стр. 151—152.

⁸ Между прочим «именной указ о штате для литографического заведения при Государственной Коллегии Иностранных Дел» был издан, как указал М. И. Шелкунов («История, техника, искусство книгопечатания», М.—Л. 1926, стр. 372—373), только 12 июня 1817 г. (текст указа см. Первое полн. собр. зак., т. XXXIV, 26919). Это обстоятельство, свидетельствуя, с одной стороны, о длительности организационного периода шиллинговской литографии, с другой — еще раз подтверждает косвенно правильность вывода, что литография Шиллинга могла возникнуть самое раннее в конце 1816 г.

Глава IV

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

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

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

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

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

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

Что же это была за литография?

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

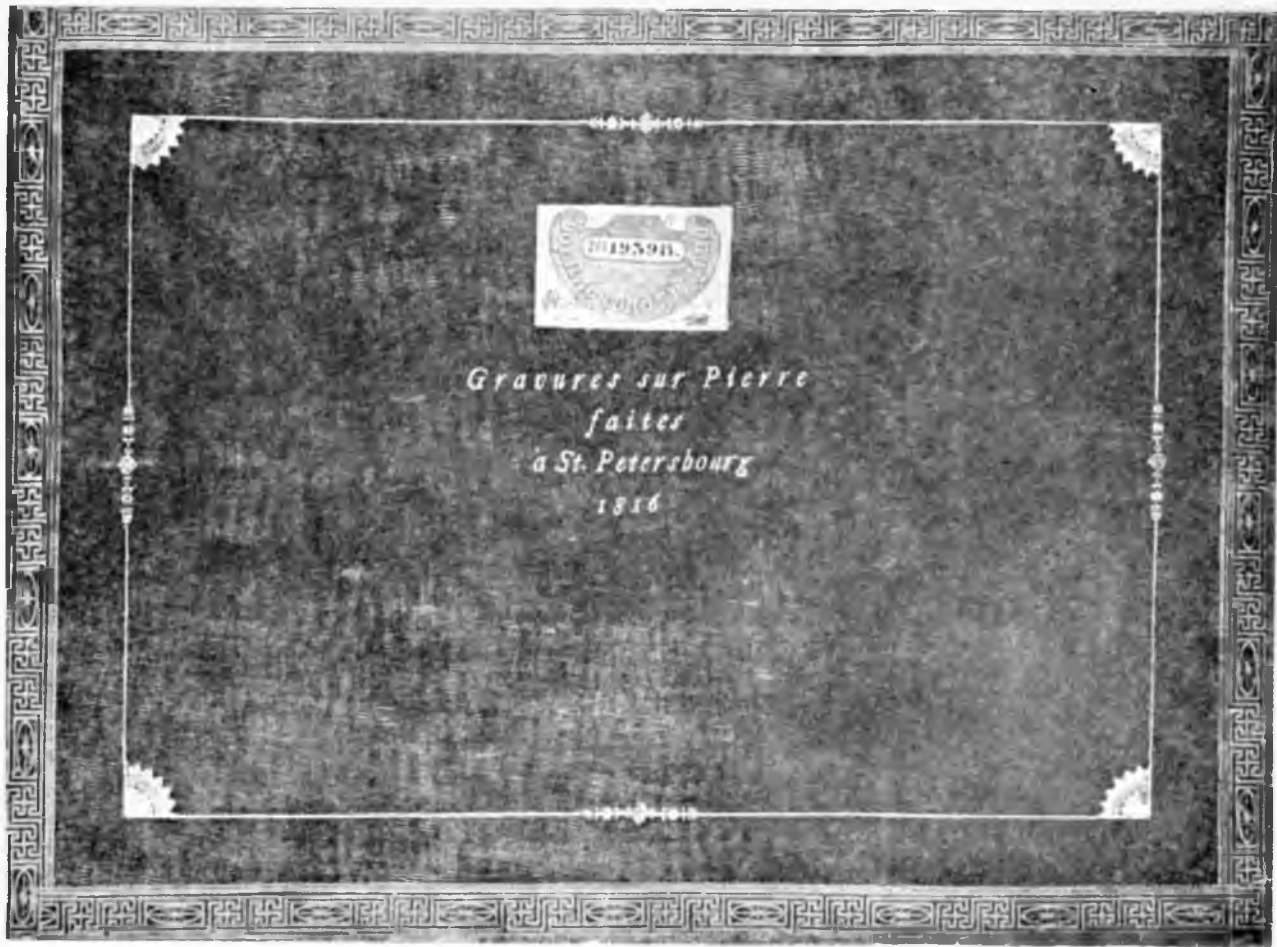
Но если мы не можем ответить сразу, точно и определенно, на основании прямого указания документов, кем была организована первая русская литография производственного масштаба, — значит ли это, что для решения проблемы — где и когда она была организована — нет решительно никаких данных? Думается, что нет.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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Premier Essai

DE LA GRAVURE SUR PIERRE

*fait
à St. Petersbourg*

au Mois de Novembre

1816

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

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

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

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

Совсем иной характер носит четвертый экземпляр альбома — эрмитажный.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Такова тематическая классификация содержания альбома литографий 1816—1817 гг.

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

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

Несколько слов о текстах исследуемого нами альбома.

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

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

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

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

Trois Valzes

de une Coqsaise

gravées

sur pierre à St. Pétersbourg

1816

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

Титульный лист

Государственная библиотека СССР им. Ленина

The image shows two systems of musical notation for waltzes. The first system is labeled 'Waltze 1' and consists of two staves of music. The second system is labeled 'Waltze 2' and also consists of two staves of music. The notation is a form of musical shorthand, likely a shorthand for piano or a similar instrument, featuring many beamed notes and rests.

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

Оборот титульного листа

Государственная библиотека СССР им. Ленина

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

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

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

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

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

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

Что дают нам все эти биографические данные?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Нам остается обратиться к биографическим данным о Треттёре.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

О
ЛИТОГРАФИИ,
ИЛИ
О СПОСОБЪ
ПЕЧАТАНІЯ НА КАМНѢ.

ПЕРЕВОДЪ
СЪ ФРАНЦУЗСКАГО ЯЗЫКА.

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

Государственная библиотека
СССР им. Ленина

САНКТ-ПЕТЕРБУРГЪ,

ПЕЧАТАНО ВЪ ТИПОГРАФИИ ГЕНЕРАЛЬНАГО ШТАБА.

1820 ГОДА.

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

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

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

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

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

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

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

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

Примечания

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Там же, д. 70, л. 79.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Глава V

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

хотя на молодого Пушкина произвел впечатление именно Орловский-баталист:

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

писал Пушкин в «Руслане и Людмиле».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Деятельность Гаттенбергера в России, как мы уже упоминали, теснейшим образом связана с знаменитой петербургской фарфоровой мануфактурой. Гаттенбергер много лет был главным проектировщиком «ваз, сервизных и других предметов» для завода в первой четверти XIX века. Содержание двух огромных альбомов рисунков Гаттенбергера в библиотеке завода¹⁴ свидетельствует, что именно



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

Литография пером (1816 г.)

Государственная библиотека СССР им. Ленина

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

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

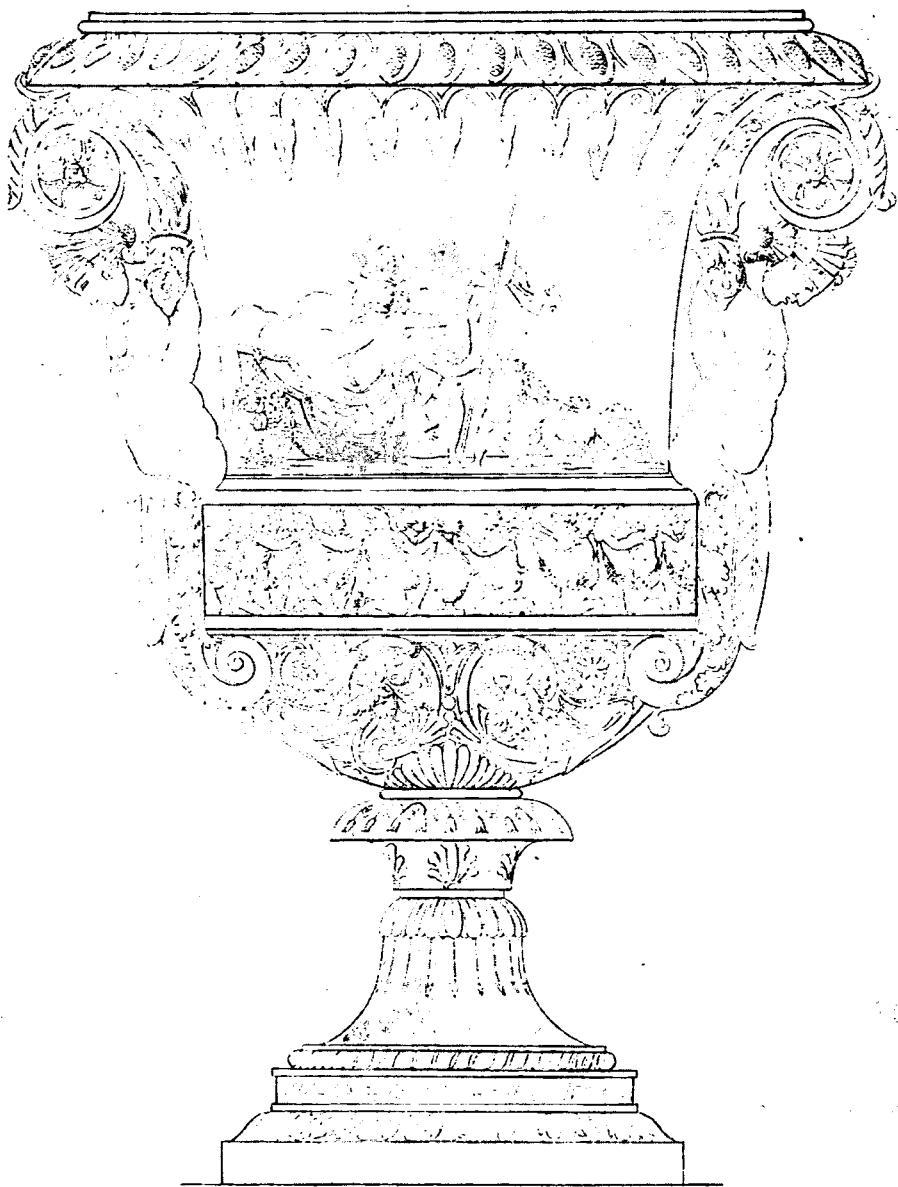
Конечно, ассортимент ваз Фарфорового завода не ограничивался описанным «основным типом». Существовали и иные типы, менее распространенные, образцом которых служит другой литографированный проект Гаттенбергера в альбоме 1816 г. На этот раз мы имеем дело с вазой, по форме своей несколько напоминающей античный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

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

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

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

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



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

Государственная библиотека СССР им. Ленина.

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

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

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

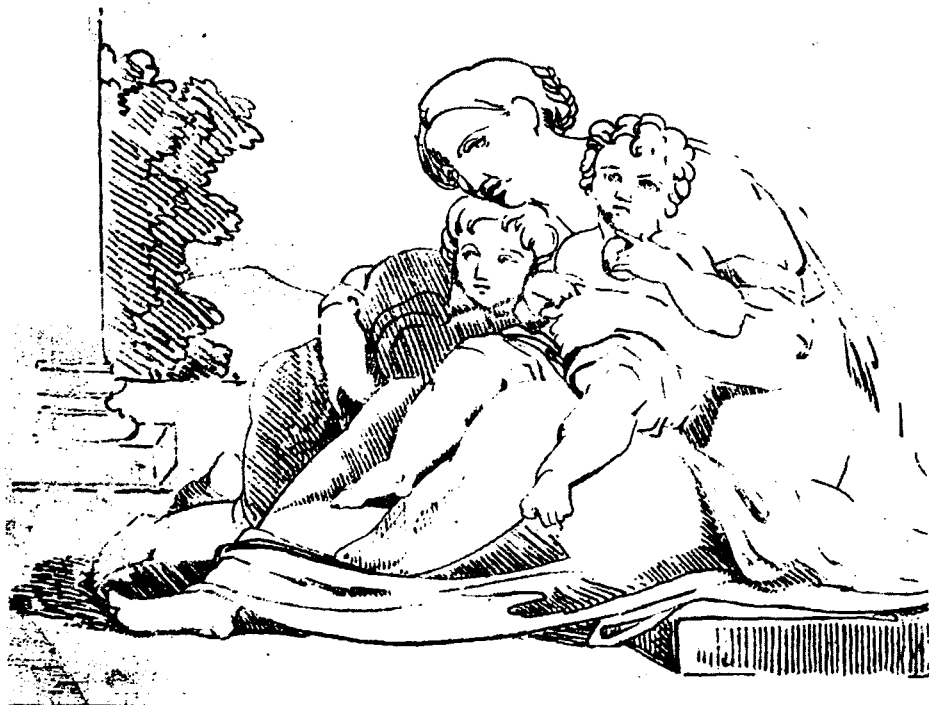
К той же группе «классиков», в которую мы включаем Гаттенбергера и Адамса, следует отнести и Монферрана, представленного в альбоме 1816 г. двумя листами литографий.

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

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

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

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



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

Государственная библиотека СССР им. Ленина

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

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

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

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

Примечания

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

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

³ Верещагин, стр. 28.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹² Инв. 9137, разм. 205 × 189.

¹³ «Спб. Ведомости», 1840, № 254.

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

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

¹⁶ Там же.

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

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

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

²⁰ «Русский Архив», 1868, стр. 838.

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

Глава VI

Литография Добровольского

1816

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

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

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

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

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

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

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

Относительно возникновения журнала удалось установить немногое.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Примечания

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

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

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

⁴ «Казанские Известия» 1816, № 61.

⁵ Лисовский, стр. 53, № 210.

Глава VII

Литография Шиллинга и ее издания

1816

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



П. Я. ШИЛЛИНГ

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

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

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

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

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

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

Вот что пишет Шиллинг в середине 1820 г.:

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

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

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

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

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

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

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

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

В своих неоднократно цитированных воспоминаниях¹⁷ Греч писал, что Шиллинг:

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

и с этой целью —

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

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

На самом деле Н. И. Греч имел в виду, как видно из нижеследующего, более раннее издание «Сань-цзы-цзин», или, в другой транскрипции — «*S a n - t s i - K i n g*», а именно—издание, вышедшее в 1819 г. и являвшееся, по словам одного из корреспондентов Шиллинга, «точным воспроизведением китайского оригинала»²⁰.

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

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

Антонио Монтуччи.

Дрезден. 22 ноября 1819 г.»²¹.

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

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

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

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

Шиллинг.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ESSAIS LITHOGRAPHIQUES

exécutés dans les années

1816. 17. 18. et 19.

sous la direction

du

Baron Paul Schilling de Canstadt.



S'PETERSBOURG

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

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

Гос. музей изобр. искусств им. Пушкина, Москва

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

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

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

³ «Сев. Пчела», 1853, № 142.

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

⁵ «Сев. Пчела», 1853, № 142.

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

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

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

⁹ «Сев. Пчела», 1838, № 217.

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

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

¹² Ад., «Очерк», стр. 9.

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

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

¹⁵ Ад., «Очерк», стр. 9.

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

¹⁷ «Сев. Пчела», 1853, № 142.

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

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

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

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

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

²² Depuis trois jours je suis en admiration devant votre bel ouvrage, qui pour la correction égale tout ce que j'ai vu de plus parfait imprimé en Chine même, et qui laisse loin derrière lui les essais qui ont paru jusqu'à présent en Europe». Письмо акад. Клапрота Шиллингу от 8/1 1820 г. (Бумаги Шиллинга в Институте востоковедения Академии наук СССР. Папка «Klaproth», фонд 56, № 23).

²³ Там же.

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

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

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

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

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

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

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

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

Глава VIII

Альбом «Литографические опыты» и его участники

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

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

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

Вот вкратце содержание альбома:

1. Титул (исполненный Gass'ом).

Листы с подписью и датой.

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

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

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

Неподписанные листы без дат.

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

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

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

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

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

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

Следует сказать несколько слов и по поводу датировки листов.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Прежде чем перейти к работам Венецианова, начало деятельности которого в качестве литографа, как и у Кюгельхена, связано с литографией Шиллинга, остановимся вкратце на О г ю с т е Д е з а р н о (он же Август Осипович Дезарно; 1768—1840), исполнившем в альбоме «Литографические опыты» литографию «Жокей верхом, с лошадию на поводу», подписанную и датированную 1818 годом¹³.

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

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

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

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

Переходим к Венецианову.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Примечания.

- ¹ Nagler, т. VII, стр. 197, указывает четыре ранних «крымских» литографии Кюгельхена; повидимому, он имеет в виду две литографии 1819 г. и две — 1823 г. (о которых — ниже).
- ² В так называемом «собрании литографированных портретов» Эрмитажа, систематизированном В. Я. Адарюковым (инв. 107870).
- ³ В статье «Инкунабулы русской литографии» («Жизнь Музея». Бюллетень Гос. музея из. искусств, авг. 1930 г., стр. 67).
- ⁴ Таков, например, экземпляр портрета Б. П. Шереметева в собрании Гос. музея изобр. искусств им. Пушкина в Москве (инв. 25028).
- ⁵ О Вальтере см. Neumann, «Baltische Maler und Bildhauer», Riga, 1902. Вальтер был учителем рисования Г. Гиппиуса, петербургского художника, литографа, издававшего с 1822 г. в Спб. «Портреты современников» («Les Contemporains» par G. Hippus).
- ⁶ Nagler, т. VII, стр. 196—198.
- ⁷ Там же.
- ⁸ «Русский Инвалид», 1822, № 150, стр. 598.
- ⁹ «Vues pittoresques de la Finlande... par C. de Kügelgen» (Ров. 21—35). 1-й выпуск вышел в 1823 г., 2-й и 3-й — в 1824. В объявлении об издании («Русский Инвалид», № 150 от 27/VI 1822 г.) сказано, что виды будут «искусно налитографированы с подлинных рисунков» и что «художник пригласит к изданию, как скоро будет иметь двести пренумерантов». Цена каждого выпуска определена была в 25 руб. Превосходный экземпляр, с сохранившимися печатными обложками, имеется в собрании Отдела редких книг Государственной библиотеки СССР имени Ленина (инв. XIX—6080).
- ¹⁰ «Библиографические Листы» П. И. Кеппена, 1825, № 14, стр. 204.
- ¹¹ Ров., 5—20.
- ¹² Помимо двух крымских видов 1819 г., в шиллинговом альбоме «Литографические опыты», восемнадцати видов Финляндии (в альбоме 1823—1824 гг.) и шестнадцати видов Крыма (в альбоме 1827 г.), Кюгельхен исполнил еще следующие литографии: 1) «Кабинет Ржевусской в Петербурге», 1817 г. (воспроизведена А. д., «Очерк», стр. 16—17); 2) «Отус» (Othous), 1823 (собрание Гос. Эрмитажа, инв. № 112816; размер 307 × 410); 3) «Псатка» («Psatka»), 1823 г. (там же, инв. № 112815; размер 307 × 410) и 4) «Автопортрет» (?), в рост, в профиль, рисующим у столба, с надписью «Voyage en Finlande», без года (воспроизведен А. д., «Очерк», стр. 8—9). С Кюгельхена литографировала, между прочим, художница-дилетантка Софья Саблукова. В. Я. Адарюков («Кн. в Р.», т. II, стр. 401) ошибочно указал, ссылаясь на «альбом» в Библиотеке Александровского дворца в Пушкине, что исполненные ею с Кюгельхена 6 литографированных видов Крыма — литографии 1816 г. Между тем эти литографии, как мы имели случай убедиться de visu, отпечатаны на ватмане 1818 г. Следует также отметить, что мы в данном случае имеем дело не с альбомом издательского типа, а с шестью отдельными листами, вложенными в папку, с каллиграфически исполненной на ней от руки (тушью) надписью: «A sa Majeste l'Imperatrice Elisabeth par Sophie Sabloukoff. Hommage de gratitude et de veneration». В той же библиотеке Александровского дворца хранятся еще «Vues pittoresques de Venise et de Florence d'après E. Batty, lithogr. p. Sophie Sabloukoff» — всего два вида: «Венеция» и «Флоренция», отпечатанные также на ватмане 1818 г. И «крымские» и «итальянские» виды представлены двойной скойтой: в обычных отпечатках и в отпечатках бистром. Саблуковой же, а не Софье Строгановой, конечно, следует приписать и литографию 1818 г. — «Вид Карлсруэ (Marktplatze)» с оригинала Карла Кунтца, воспроизведенную в «Очерке» В. Я. Адарюкова, стр. 56—57.
- ¹³ Воспроизведена у В. Я. Адарюкова, «Кн. в Р.», т. II, стр. 400.
- ¹⁴ «Отечественные Записки», 1820, № 6, стр. 282.
- ¹⁵ Журнал заседаний Общества поощрения художников от 3/1 1822 г. (фонд 448, д. № 5 (по описи) Лен. обл. архива).
- ¹⁶ Эти шесть портретов — портреты Я. Ф. Долгорукова (А. д. Об., 1), Б. П. Шереметева, А. С. Матвеева, Б. А. Голицына (А. д. Об., 1), В. В. Голицына (А. д. Об., 1) и И. И. Бецкого (А. д. Об., 1; воспроизведен).
- ¹⁷ Впоследствии Венецианов отошел от литографии; известны только две его литографии позднейшего периода: «Голова Христа» (1822) и портрет Н. В. Гоголя (1834) (А. д. Об. I; воспроизведен); первая литография издана Обществом поощрения художников в трехстах экземплярах (см. Журнал заседаний О-ва от 26/IV 1822 г. — ф. 448 Лен. обл. архива); вероятно — это копия с Гв. Репи, аналогичная вышеупомянутой литографии Вальтера, без подписи художника, но с издательской маркой О. П. Х. (см. экземпляр в Музее изобразительных искусств им. Пушкина в Москве, инв. № 21516).
- ¹⁸ Из собр. М. П. Фабрициуса и Румянцовского музея. Воспроизведен под названием: Г. Михайлов — «В комнатах» (в «Золотом Руне», 1907, № 7—9, стр. 57).
- ¹⁹ Были выставлены следующие девять портретов, послуживших оригиналами для венециановских литографий (в скобках — №№ каталога): Ермак (№ 8),

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

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

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

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

Глава IX

Работы Гампельна

1816 — 1817

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

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

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

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

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

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

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

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

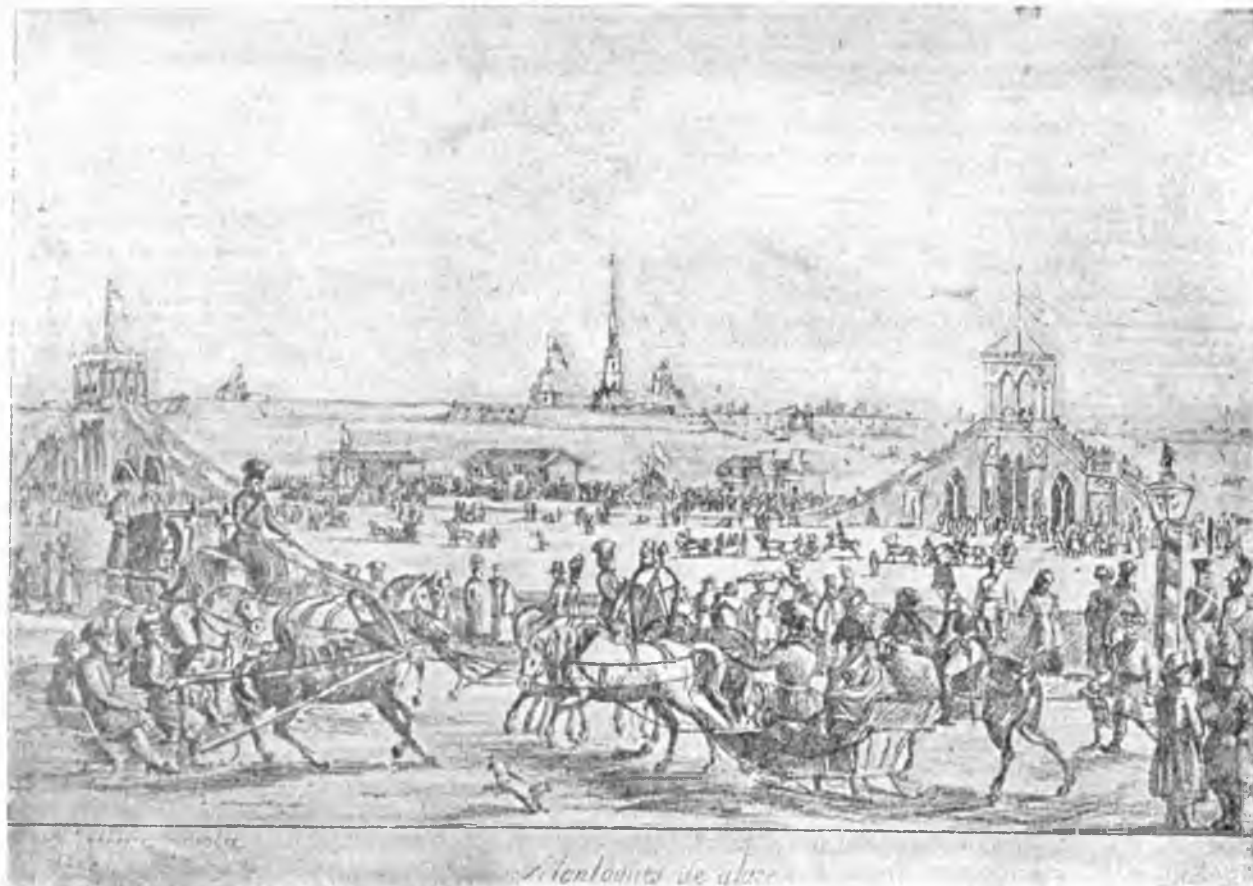
В соответствии с задачей, которую ставит наша работа — исследование раннего периода в развитии русской литографии, — «Волшебный Фонарь» интересен для нас, однако, не столько тем, что подводит нас к истокам реализма в русской графике, сколько тем, что в нем впервые дана попытка привлечь к оформлению книги,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

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

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

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

«Сей журнал будет издаваться в ежемесячных тетрадах. В каждой будут помещены три картинки с описаниями на Русском, Французском и Немецком языках, а в заглавиях, вместо виньетов, изображен будет какойнибудь Русской народной праздник. Издатели обещают печатать сии картинки на камнях, т. е. камнетиснением или литографиейю, новым изобретением, которое донныне не было еще известно в России»³.



Н. СЕРРА-КАПРИОЛА. — «ГОРЫ НА НЕВЕ»
Литография карандашом 1817 г. с оригинала К. Гампельна
Госуд. краснознаменная публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, Ленинград

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

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

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

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

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

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

Что прежде всего бросается в глаза при сравнении обеих литографий?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

или:

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

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

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

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

Примечания

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

² Ров., стр. 156 (21—60).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴ Ров., стр. 150.

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

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

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

¹⁷ «Спб. Ведомости», 1825, № 66.

¹⁸ Там же, №№ 83 и 84.

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

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

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

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

Глава X

Литография Н. М. Сипягина

1817

В 1817 г. возникли, по меньшей мере, две новых литографии. То были: литография гравера Ивана Беггрова, деятельность которой мы рассмотрим в следующей главе, и «литографическое заведение при Главном Гвардейском Штабе», которое, впрочем, правильнее называть литографией Н. М. Сипягина (тогдашнего начальника штаба), так как основано оно было и по его инициативе и на его средства.

Литография Н. М. Сипягина, несмотря на краткость существования (1817—1819 гг.), представляет особый интерес, будучи одним из эпизодов широкой просветительной деятельности, осуществлявшейся с одной стороны — Н. М. Сипягиным, с другой — такими деятелями тогдашних тайных организаций — Союза Спасения и Союза Благоденствия, как Ф. Н. Глинка, И. Г. Бурцов, В. Д. Вальховский. В высшей степени знаменательно, что литография, только что появившаяся в России, немедленно привлекла внимание группы лиц, принадлежавших к наиболее передовому и революционно настроенному слою русского общества, и что лица эти, быстро оценив преимущества и «демократичность» новой полиграфической техники, сразу же пытались применить ее на деле, используя пока что, в рамках Союза Благоденствия, с просветительными целями.

Н. М. Сипягин, основавший в середине 1817 г. литографию или камнепечатню (как чаще называет ее в печати Ф. Н. Глинка), не был, насколько известно, ни членом Союза Благоденствия, возникшего в начале 1818 г., ни предшествовавшего ему Союза Спасения. Однако нельзя не признать, что вся общественная и просветительная деятельность Сипягина осуществлялась в эти годы всецело в духе программы Союза Благоденствия. Список просветительных мероприятий Сипягина обширен. В ноябре 1816 г. он основывает при Штабе Гвардейского корпуса типографию, школу для кантонистов и библиотеку для чтения, куда «русские воины, в часы свободы, приходили искать пищи своему стремлению достигнуть совершенства в искусстве военном»; в начале 1817 г. Сипягин со своими сотрудниками основывает «Военный Журнал», один из первых русских военно-исторических журналов, в котором деятельно участвуют статьями и переводами и сам Сипягин и ряд будущих декабристов; в том же 1817 году, в середине, Сипягин, как мы уже говорили, основывает литографию¹. И, наконец, в начале 1819 г. в казармах Павловского гвардейского полка, по его же

предложению, организовывается училище взаимного обучения «по ланкастерской методе» для 250 солдат и унтер-офицеров².

В современных известиях, повествующих нам обо всех этих мероприятиях, в качестве вдохновителя, организатора, строителя, основателя, на первом плане всюду — Сипягин. Так, обозревая деятельность Н. М. Сипягина за время с ноября 1816 по ноябрь 1817 г., Ф. Н. Глинка (в № XLVIII «Сына Отечества» от 30 ноября 1817 г.) восклицал: «все сие сделано стараниями одного человека и в течение одного года». Все же дело было не в одном Сипягине, и Сипягин мог широко развернуть свою деятельность, конечно, только лишь потому, что вокруг него образовался «актив»; а этими «активистами» были прежде всего деятели Союза Благоденствия. Так, Ф. Н. Глинка, один из лидеров Союза Благоденствия, по своему положению в это время — адъютант Сипягина³, был и «старшим библиотекарем Книгохранилища Гвардейского штаба», и редактором «Военного Журнала», и широко пропагандировал в печати все начинания Сипягина. И. Г. Бурцов «управлял» упомянутой ланкастерской школой в Павловском полку («главным попечителем» которой был Сипягин), В. Д. Вальховский, фон-дер Бригген и другие — деятельно сотрудничали в «Военном Журнале» и т. д.

Вышеприведенный, довольно обширный перечень «мероприятий» Н. М. Сипягина все же не полон: в него следует включить еще организацию «Военного Общества». Ф. Н. Глинка писал (в № XLVIII «Сына Отечества» за 1817 г., стр. 130): «но всего важнее и полезнее есть учреждение общества военных людей... собираясь в назначенные дни занимаются они под председательством г. Начальника Штаба всем, что относится к теории военного искусства». Общество это проявило большую активность и с момента своего возникновения (в конце 1816 г.) приступило, исходя из своих задач, к осуществлению большой литературной программы. Помимо многих мелких статей, печатавшихся в «Военном Журнале», члены Общества трудились над переводом «сочинений генерала Жомини и других знаменитых военных писателей», составляли «словарь военных слов и выражений, с переводом их на русской язык», «перелагали» на русский язык сочинение «Исторические картины войн Французской революции», собирали материалы для «Военной Истории России в XVIII веке»⁴. Именно в помощь этой обширной литературно-издательской программе и была основана Н. М. Сипягиным на его личные средства сперва типография, а затем и литография.

Что же это было за «Общество военных людей», имевшее в качестве деятельных сочленов и глашатаев своей деятельности членов тогдашних тайных организаций?

Современные историки дают на это определенный ответ. «Общество военных людей», или, как его чаще называли, «Военное Общество», было периферийным органом Союза Благоденствия, одним из вольных обществ, основанных членами Союза Благоденствия, подобно двум литературным обществам: «Зеленой Лампе», в которой деятельно участвовали тот же Ф. Н. Глинка и молодой Пушкин, а председательствовал ближайший родственник Н. М. Сипягина — Н. В. Всеволожский, и «Вольному обществу любителей российской словесности», в коем опять-таки активнейшим образом участвовал Ф. Н. Глинка (в качестве вице-президента общества и редактора журнала). И «Зеленая Лампа», и «Вольное общество любителей российской словесности», и «Военное Общество» связывали Союз Благоденствия с массами и предусматривались уставом Союза Благоденствия («Зеленой книгой»). Через эти общества Союз Благоденствия «мирно влиял» на общественное мнение, при их посредстве пропагандировал свои взгляды, вербовал членов.

Легальное «Общество военных людей», говорит историк, дало в 1817 г. «удобную легальную фирму для прикрытия подпольной

работы Союза Спасения», а в «1818—1819 гг. широко было использовано в тех же целях Союзом Благоденствия»⁵.

Но деятельность Общества была недолговечна. В 1819 г., в связи с удалением Н. М. Сипягина с поста начальника Гвардейского штаба, Общество распалось. Да и как оно могло продолжать существовать, когда преемником Н. М. Сипягина на посту начальника Штаба явился никто иной, как будущий шеф жандармов — А. Х. Бенкендорф. Надо полагать, что и «камнепечатня», содѣржавшаяся на средства Сипягина, также прекратила свое существование.

Все же идея создания литографии, на этот раз уже в прямом смысле служащей целям тайного общества и революционной пропаганды, продолжала существовать. В январе 1821 г. на одном из совещаний членов Союза Благоденствия, предшествовавших распаду Союза Благоденствия и переходу к созданию более конспиративных и более революционных по программе Северного и Южного обществ, М. Ф. Орлов, по свидетельству декабриста Якушкина, предложил завести либо типографию, либо «литографию, посредством которой можно бы было печатать разные статьи против правительства и потом в большом количестве рассылать по всей России»⁶. Каковы бы ни были мотивы, по которым М. Ф. Орлов внес свое предложение (о них в дальнейшем говорит Якушкин), — выступление его интересно, как самое раннее указание или призыв использовать литографию — в то время наиболее легко доступный способ печати — в деле революционной пропаганды. На совещании в январе 1821 г. присутствовали между прочим и деятели незадолго перед тем ликвидированного «Военного Общества» — ближайšie сотрудники Н. М. Сипягина в его начинаниях — Ф. Н. Глинка и И. Г. Бурцов.

Мы остановились довольно подробно на причинах возникновения Военного Общества, задачах, которые оно себе ставило, и на главных его деятелях главным образом потому, что это совершенно необходимо для уяснения характера и целей издательской деятельности Общества и, в конечном счете, причин «устроения» «на верхнем этаже» дома Штаба Гвардейского корпуса в Петербурге одной из первых русских «камнепечатен», которая, по мысли ее устроителей, в издательской деятельности Общества должна была играть весьма существенную роль.

Но прежде чем говорить о «камнепечатне», следует остановиться вкратце на печатном органе Общества — «Военном Журнале»⁷. «Военный Журнал» издавался три неполных года — с 1817 по 1819 г. В 1817 г. было издано 10 книжек, в 1818—12 и в 1819 — только 6. Для нас он интересен, между прочим, тем, что это — третье по счету «ежемесячное издание», начавшее выходить в 1817 году, с применением литографии (о первых двух — «Волшебном Фонаре» и «Журнале человеколюбивого общества», вышедших с литографиями Гампельна, — мы уже говорили).

Так, к 1-й книжке «Военного Журнала», вышедшей в начале 1817 г. (точной даты выхода в свет на ней не указано), к статье Н. М. Сипягина приложена была карта военных действий в эпоху Отечественной войны 1812 г., «гравированная на камне» Андреем Шелковниковым и отпечатанная «в литографическом заведении Коллегии Иностранных Дел», т. е., иначе говоря, у Шиллинга⁸. Таким образом, эта, а вероятно, и последующие карты, помещенные в «Военном Журнале» 1817 г., до, примерно, июля — августа 1817 г., литографированы были не в литографии Гвардейского штаба, тогда еще не существовавшей, и только карты и планы, приложенные к книжкам журнала в 1818—1819 гг., литографированы, надо полагать, уже в этой новоучрежденной литографии. Нелишне привести имена литографов, гравировавших эти карты и планы. Это — Андрей Шелковников, А. Машков и М. Иванов. Именем первого подписано шесть работ в книжках журнала за 1817 год⁹, име-

нем второго — одна (тоже в 1817 г.)¹⁰, именем последнего¹¹ — три (две — в книжках журнала за 1817 г. и одна — в 1818 г.).

Переходим к самой литографии, организованной Н. М. Сипягиным примерно в середине 1817 г.

Первые упоминания о ней в печати мы находим в описании торжественного заседания «Военного Общества», состоявшегося 23 ноября 1817 г., в ознаменование «годового воспоминания торжественного открытия стараниями Н. М. Сипягина дома Гвардейского Штаба, в Петербурге, напротив Адмиралтейства». После чтения Ф. Н. Глинкой «сочиненного на сей случай» «Рассуждения о необходимости деятельной жизни, ученых упражнений и чтения книг» все посетители (в числе их присутствовавшие в качестве гостей А. С. Шишков и А. Н. Оленин) «приглашены были в верхний этаж дома, где внимание их обращено было на многие весьма любопытные предметы, причем «более всего — пишет современник — посетители занимались рассматриванием недавно изобретенного и вновь учрежденного Литографического заведения. В присутствии почтенных посетителей оттиснуто было несколько экземпляров стихов, написанных г-ном Глинкою»¹².

Эти стихи — «Стихи на 23 ноября» — тогда же, на торжестве, петье «хором г-на Юшкова», были вслед за тем напечатаны Ф. Н. Глинкой и в журнале «Сын Отечества» (за 1817 г.) и в появившемся в начале 1818 года отдельной брошюрой «Рассуждении о необходимости деятельной жизни, ученых упражнений и чтения книг». Приводим начало:

СТИХИ НА 23 НОЯБРЯ

Примите, гости знамениты!
Усердных воинов привет!
Здесь встретят вас сердца открыты!
Одна здесь искренность живет!
Служа в полях под знамен чести,
Не знает Руской воин лести!
Железный свод, доспехи ратны,
Лучи на шлемах и мечех,*
Да мысли вам дадут приятны
О тех грозою полных днях,
Когда врагов несметны силы
Пришли искать у нас — могилы.
Ковали цепи нам народы;
Но цепи в прах, и нет врагов!
И Росс, Московским шлемом, воды
Из Сенских черпал берегов...
и т. д.

Деятельность вновь учрежденного «литографического заведения» не ограничилась, однако, литографированным изданием «Стихов на 23 ноября» Ф. Н. Глинки (кстати сказать, ни одного экземпляра которых не обнаружено). С 1818 г. литография Гвардейского штаба приступила к выполнению более широкого задания — к выпуску серии литографированных картин, изображающих сражения Отечественной войны 1812 г. Издание это, помимо интереса, которое оно возбуждает в качестве «кинконабула» литографского искусства, интересно еще и с чисто исторической точки зрения, поскольку инициатива издания исходила от непосредственных участников событий, и, кроме того, были приложены особые старания к исторически точному, документально верному воспроизведению событий.

* «Это относится к украшенному доспехами и оружием арсеналу, который посетители с особенным удовольствием обозревали». (Примечание Ф. Н. Глинки.)

Учитывая, таким образом, двойкий интерес этого издания, позволим себе несколько подробнее остановиться на «литографированных картинах знаменитых боев», печатавшихся в литографии Н. М. Сипягина в 1818—1819 гг.

В 1818 г. в «Сыне Отечества» (кн. 22, стр. 101) появилось «Письмо к издателю» Ф. Н. Глинки, в котором говорилось: «г. генерал-адъютант Сипягин желает доставить почтенным любителям отечественной славы удовольствие видеть в картинах разительнейшие сцены из кровопролитных боев, ознаменовавших незабвенные 1812, 1813 и 1814 годы. В сем намерении он поручил одному из лучших здешних портретных Живописцев написать, под руководством его, восемь картин... подписка [на которые] принимается в Доме Гвардейского Штаба». В одной из следующих книжек «Сына Отечества» Ф. Н. Глинка уточнил (ч. 46, стр. 106): «прошу вас присовокупить к тому, что картины сии в скором времени и с особенным тщанием отпечатаны будут литографически. Одну из них можно получить ныне же при подписке. Деньги, которые выручены будут продажей сих картин, предназначены в пользу общепользующего заведения—Библиотеки, учрежденной при Гвардейском Штабе. Подписка на сии картины, которые могут достойным образом украсить кабинет всякого воина, участвовавшего делами в великих подвигах отечественной и заграничной войны и всякого гражданина, участвовавшего в них душою, принимаются в Главном Гвардейском Штабе у Казначая оного Г. Грибовского. Цена каждой картины 20 р., а всех осьми 150 р.»

На объявление об издании картин «знаменитых боев» отозвался, между прочим, А. П. Ермолов. В письме к А. А. Закревскому из лагеря на Сунже Ермолов (10 августа 1818 г.) писал: «прикажи, почтенный Арсений... подписаться за меня на получение картин, издаваемых Генерал-адъютантом Сипягиным, знаменитых боев прошедшей войны. Одной из сих картин видел уже я описание в «Военном Журнале»¹³.

Считаем не лишним привести это описание (с некоторыми сокращениями), тем более, что самой литографии найти не удалось.

«Вид сражения при селе Бородине 26 Августа 1812 года (на левом крыле Российской армии у деревни Семеновки).

Густой дым и пар кровавый затмил сияние полдневного солнца. Тусклое мерцание... слабо освещает пространное поле, на котором ничего более не видно, кроме грозно наступающих, бесчисленных колонн неприятельской пехоты и стремглав убегающих разбитых эскадронов его конницы... Вот каковым казалось в самом деле и каковым представлено в картине поле Бородинское, сие поле ужасов и жатва смерти! Генерал Васильчиков 1 (в Гусарском Ахтырском мундире), прискакав на высоту холма у д. Семеновской... указывает на бегущие и наступающие неприятельские войска. По его приказанию батарея тяжелых орудий посылает смерть и опустошение в средину колонн французских. — Кругом все ужасы сражения и смерти. Деревня Семеновская пылает... Слева видна конная артиллерия, скачущая по трупам в сражение, и полки Л. Гв. Измайловский и Литовский... Генерал-квартирмейстер Толь ведет храброе войско сие в жесточайший огонь; а находившийся при К[нязе] Багратионе флигель-адъютант (ныне генерал-адъютант) Сипягин указывает место, где ему остановиться. С правой стороны на первом плане герой сего боя и первое лицо в картине князь Багратион. Смертельно раненый Князь представлен (у подошвы высоты) поддерживаемым Полковником Бергманом...

и одним гренадером. Одну руку положил он на плечо склонившегося к нему адъютанта, а другою жмет руку достойного Генерала Сент-Приеста... Все окружающие солдаты и офицеры (точно те, которые в самом деле в ту минуту при нем находились и которых лица с верностью портретов изображены в картине) изъясняют сердечное соболезнование о Полководце, достойном слез России и уважения света. Вот содержание и слабое изображение 1 картины, искусно нарисованной и очень удачно отпечатанной Литографией»¹⁴.

Автором этого описания является Ф. Н. Глинка. Вслед за литографией, изображавшей «Сражение при селе Бородине», появились «вид сражения при Кульме» (см. объявление о выходе в № 213 «Русского Инвалида» от 14 сентября 1818 г., стр. 858) и третья по счету картина: «Сражение при Фер-Шампеноазе» (см. объявление в № 10 той же газеты от 12 января 1819 г., стр. 41).

К сожалению, всех обещанных «описаний» картин, предполагавшихся к изданию, ни в «Военном Журнале», ни в других журналах, не появилось. Появилось нечто другое. 21 августа 1819 г. в «Русском Инвалиде» (№ 195) неожиданно было сообщено: «Военная Библиотека Гвардейского Штаба честь имеет известить подписавшихся в оной на получение: 1) в настоящем году Военного Журнала, 2) сочинения «Правила стратегии...» и 3) восьми видов знаменитейших сражений последней войны, что первым за полугодие издание, вторым вся подписная цена, а третьим за пять невыданных картин деньги возвращаются...» Издание, таким образом, до конца доведено не было, будучи прервано на третьей картине. Причина нам известна — отставка Сипягина и ликвидация «Военного Общества»¹⁵.

Нелишне сказать несколько слов об оригиналах, которые предположено было воспроизвести «литографически» в литографии Гвардейского штаба. Ф. Н. Глинка, описывая в «Рассуждении о необходимости деятельной жизни, ученых упражнений и чтения книг» (СПб. 1818) книгохранилище Гвардейского штаба, старшим библиотекарем которого он состоял, пишет (стр. 57): «я уверен, что любопытство почтенных посетителей... особливо на помещенных в книгохранилище сем картинах приостановится. (Картины, изображающие различные сражения отечественной и заграничной войны, писаны с особым тщанием Г. Геренем). Содержание оных приятно для всякого Русского и, смело можно сказать, восхитительно для каждого участника в достопамятных подвигах незабвенного времени, ибо они представляют кровавые, но вместе и славные явления, ознаменовавшие отечественную войну и заграничные походы...»

Из текста уже приведенного нами объявления мы знаем, что картины были заказаны непосредственно Сипягиным «одному из лучших здешних портретных живописцев». Благодаря указанию Ф. Н. Глинки нам теперь известно имя этого живописца. Герень, или Жерень¹⁶ — обрусевший французский художник, академик, известен главным образом как миниатюрист. Работал он в конце XVIII — первой четверти XIX века. Из серии написанных им, по заказу и под руководством Сипягина, «изображений восьми боев» Государственный Эрмитаж экспонировал недавно на выставке «Военное прошлое русского народа» три картины: «Бородино», «Сражение при Кульме» (где с правой стороны на первом плане изображен раненый Остерман-Толстой) и «На высотах Монмартра» (взятие Парижа)¹⁷. Отметим, что лично Сипягин был участником и сражения при Бородине и Кульмского сражения и взятия Парижа. Документальная точность «Вида сражения при селе Бородине» засвидетельствована нам Ф. Н. Глинкой в вышеприведенном

описании литографии, сделанной с этой картины. Нужно думать, что и два остальных «вида» — «Сражение при Кульме» и «Взятие Парижа» — столь же документально точны. Все три эрмитажных вещи — гуаши, сравнительно небольшого размера¹⁸.

Примечания

¹ «Военный Журнал», 1817, кн. 10; Ф. Н. Глинка свидетельствует («Сын Отечества», 1817, № XLVIII, стр. 130), что типография, литография и школа для кантонистов «основаны и содержатся на собственный счет Н. М. Сипягина».

² См. «Военный Журнал», 1819, кн. 1, стр. 67, и Шредер, «Новейший путеводитель по Санкт-Петербургу» (СПб. 1820), стр. 126.

³ «Расписание Гвардейского отдельного корпуса на 1818 г.» (СПб. 1818), стр. 161. Ф. Н. Глинка (1786—1880) — участник Отечественной войны, поэт, выслан был по делу декабристов, после нескольких месяцев содержания в крепости, на постоянное жительство в Петрозаводск.

⁴ «Русский Инвалид», 1817, № 277 (от 17. XI).

⁵ См. «Литературное Наследство», № 16/18 (1934), стр. 632; «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», т. 1, М.—Л. 1936, стр. 59; предисловие к «Полному собранию стихотворений К. Ф. Рыльева», издание Книгоиздательства писателей в Ленинграде, стр. XXIII и др.

⁶ «Записки» И. Д. Якушкина, М. 1905, стр. 53.

⁷ Лисовский, № 239 (стр. 59).

⁸ О карте — см. выше главу VII.

⁹ Шелковников Андрей Михайлович, гравер на меди и камне, родился в 1788 г. (?) умер, вероятно, в 40-х годах XIX в. (Ров., стр. 757—762). Помимо упоминаемой в тексте карты, приложенной к 1-й книге «Военного Журнала» за 1817 г. («Карта к 1-й Записке [Н. М. Сипягина], заключающая в себе описание Отечественной войны 1812 года, Декабря месяца»; 469×615 мм), Шелковников награвировал еще на камне в том же 1817 г. «Карту Гишпани и Португалии» (в кн. 5), «План военных действий похода к Мон-Сен-Жану» и «План сражения при Мон-Сен-Жане» (в кн. 6).

¹⁰ Машков А. — награвировал на камне «Карту к описанию сражения при городе Люнебурге в 1813 году» (в кн. 5 «Военного Журнала» за 1817 г.). Биографических сведений о Машкове не имеется.

¹¹ Иванов М. — возможно, Иванов, Михаил Андреевич (или Афанасьевич) (1781—1839), плодовитый гравер резцом (см. Собко, «Словарь русских художников», т. 1, вып. 1, СПб. 1899, стр. 376, и Ров., стр. 275—278). В «Военном Журнале» награвировал на камне в 1817 г. «Карту ко 2-й Записке [Н. М. Сипягина] — переход войск наших за границу и занятие города Варшавы 1813 года» (кн. 2) и «Карту к 4-й записке — вступление войск в Саксонию...» (кн. 8). В «Военном Журнале» за 1818 г. награвировал «Военный чертеж окружностей Петергофа и Ораниенбаума» (кн. 5).

¹² «Русский Инвалид», 1817, № 277 (от 17. XI).

¹³ Сборник Русского исторического общества, т. 73, стр. 303.

¹⁴ «Сын Отечества», ч. 22 (1818), стр. 104.

¹⁵ Деятельность «Общества военных людей» в литературе почти не обследована и ответа на вопрос — что послужило ближайшей причиной «опалы» Н. М. Сипягина и ликвидации начинаний его и его друзей, — в ней, поэтому, не найти. Все, что можно отыскать, — кое-какие косвенные указания. Так, начальник Главного штаба П. М. Волконский, сообщая дежурному генералу Главного штаба А. А. Закревскому о «проступке» (в конце 1819 или начале 1820 г.) гвардейского корпуса штабс-капитана Мейендорфа, выказавшего недостаточное уважение к начальству, писал: «Сипягин много причиною сему своими бывшими собраниями, в коих они позволяли себе судить о старших, и тому подобное, вот к чему сие их привело» (Сборник Русского исторического общества, т. 73, стр. 12). В этих словах Волконского, прямого начальника Сипягина, — косвенное указание на причину «опалы» Сипягина. Деятельность Сипягина шла вразрез с крепнувшей реакцией. Сипягина, очевидно, обвинили в «либерализме». Таким образом, удаление его следует понимать, как один из многочисленных эпизодов начавшейся ликвидации носителей оппозиционных настроений, главным образом в армии. В то же время, возможно, Сипягину поставлена была в вину связь с масонством (См. Сборник Русск. ист. общества, т. 73, стр. 323; письмо Ермолова Закревскому от 20 мая 1819 г.).

¹⁶ Об академике Ив. Жерене (Gérin) см., главным образом, «Старые Годы», 1909, № 10, стр. 544, 564—565 (статья Н. Н. Врангеля).

¹⁷ «Военное прошлое русского народа». Путеводитель по выставке. Л. 1938, стр. 61.

¹⁸ Поскольку Н. М. Сипягин — один из пионеров литографского дела в России, считаем не лишним коснуться вкратце его биографии (кстати сказать, личность Сипягина в литературе освещена мало и неполно). Н. М. Сипягин родился

в 1785 г. Военную службу начал с 1796 г.; с 1805 г. участвовал во всех тогдашних войнах, а в 1812 г. находился сперва при Багратионе, затем при Кутузове. Кутузов, по словам С. Н. Глинки, отправил его «с особенными своими распоряжениями» в авангард преследовавшей Наполеона русской армии (см. «Воспоминание о Н. М. Сипягине» в «Московском альманахе на 1828 г.», издаваемом С. Н. Глинкой. М. 1828). «Участвуя в трудных и славных подвигах Авангарда, Сипягин, — пишет С. Н. Глинка, — отличился при поражении Даву и вице-короля Итальянского» и «при городе Красном, где маршал Ней видел истребление воинов своих». В дальнейшем Кульм, Дрезден, Лейпциг, Париж были этапами военной карьеры Сипягина. «Мирная» деятельность его на посту начальника Гвардейского штаба, вплоть до замены его Бенкендорфом, нами уже освещена. Отметим еще упоминание С. Н. Глинки о том, что Сипягин «кроме военного журнала, издаваемого под его руководством, и кроме записок, относящихся собственно к нему... занимался и сочинениями касательно различных отраслей управления». Об этих сочинениях человека, близко стоявшего к Союзу Благоденствия и его деятелям, ничего не известно. Удаленный с поста начальника Гвардейского штаба, Сипягин сперва некоторое время командовал 6-й пехотной дивизией в Ярославле. Интересно отметить, что и на новом месте Сипягин, лишенный своих старых сотрудников по Гвардейскому штабу и «Военному Обществу», развивал все ту же общественно-полезную деятельность, хотя и в меньшем масштабе (учредил ряд школ, в том числе школу взаимного обучения, библиотеку для чтения и т. п.). Из Ярославля Сипягин был переведен в Рязань и из Рязани — военным губернатором в Тифлис, где вскоре (в 1828 г.) и умер, в возрасте всего лишь 42 лет. Одновременно в Москве умерла его вторая жена, ур. Кушникова. Пушкин в «Путешествии в Арзрум» отметил смерть Сипягина. А. Я. Булгаков писал 3. XI. 1828 г. из Москвы брату: «и мы здесь очень жалели о Сипягине. Хорошему всякий отдаст справедливость» («Русский Архив», 1901, кн. 3, стр. 196). «Широкообразованный, деятельный, занятый широкими планами и преобразованиями, Сипягин приобрел всеобщее уважение, — пишет один из его биографов, — с подчиненными своими обращался чрезвычайно ласково, но в отношении к старшим вел себя с холодной вежливостью». Быть может, отчасти этим объясняется недоброжелательное отношение к Сипягину Н. Н. Муравьева-Карского и особенно А. П. Ермолова, оставивших о нем неприязненные отзывы. Между прочим тот же биограф («Военный Сборник» 1860, № 10) пишет, что «Сипягина долго занимала мысль составить историю Отечественной войны. Тщательно собирал он материалы для сего сочинения и уже начинал приводить их в порядок, когда смерть застигла его». Сипягин интересовался литературой, искусством (особенно зодчеством), был, видимо, в близких отношениях с драматургом А. А. Шаховским (писавшим ему свои «Письма из Италии», печатавшиеся в «Сыне Отечества» за 1817 г.). Сипягину посвящено несколько стихотворений — в «Русском Инвалиде» за 1828 г. № 288 (В. Филимонова), в «Московском альманахе на 1828 г.», издаваемом С. Н. Глинкой (М. 1828), стихотворение «Подвиг Сипягина» Ф. Н. Глинки, и др.

Глава XI.

Литография Ив. Бегрова

1817

«Литография здесь в ужасной моде. Вот водевиль написанный по сему случаю:

«Литография! Ура!
Вот то счастье мы имеем.
Будь гигантом, будь пигмеем —
Будь животным — спору нет —
Все изобразит Вернет.
Ныне наши бульвары
Вывески кровавых дел:
Здесь — пожар известных сел,
Дале носятся гусары.
Стены комнат — как одна,
Все испещрены войсками.
Всюду мир — мы знаем сами,
А в печати — так война», —

писал из Парижа поэт В. Туманский издателю «Благонамеренного» (письмо от 14.XI.1819 г., помещено в декабрьской книжке), имея в виду бесчисленные литографии Ораса Верне и прочих баталистов, буквально наводнившие Париж в это время. «Все погнались за Вернетами (Карль, Орас)» — свидетельствовал тот же Туманский в другом месте.

Увлечение литографией перекинулось и в Петербург. На Невском магазины бойко торговали литографиями, импортируемыми из Франции. Ведомственные литографии — «Военно-топографического депо Главного штаба» и «Государственной коллегии иностранных дел» — одни, конечно, не могли удовлетворить широко растущего спроса. Этому спросу призвана была удовлетворить и удовлетворяла, повидимому, на первых порах частная литография (и магазин в то же время) Ивана Бегрова. «Предприятие г. Бегрова», помещавшееся «на бойком месте» — Невский, № 25, по размаху и характеру своей деятельности было, в сущности, во всем подобно многочисленным парижским лавочкам (типа Мартинэ).

Литография Бегрова возникла в 1817 г. Об этом свидетельствует сын Ив. Бегрова — А. И. Бегров — в рукописной заметке, посвященной биографии отца. «И. П. Бегров — говорится в ней — в 1817 году основал первую частную литографию в Петербурге, присоединив к ней

и картинный магазин»¹. Этому показанию можно верить. Правда, бергровских литографий 1817 г. мы не знаем. Но в первом издании «Генеалогической, хронологической и синхронистической таблицы Российской Истории» кавалера Филистри, напечатанной, как указано в конце, «в типографии Плюшара» в 1818 г. (цензурное разрешение — «Спб. Майя 28 дня 1818 года»), имеются четыре литографированные виньетки, из которых одна подписана: «Lithographie Beggrow», а другая: «Lithographié par Beggrow». Первая подпись безусловно свидетельствует о существовании в начале 1818 года литографии Бергрова и о том, что эти литографированные украшения, впечатанные в текст «Таблицы», сделаны отнюдь не у Плюшара (иначе бы и место печати было указано, конечно, не просто «в типографии Плюшара», а, как во втором издании «Таблицы»² — «в типографии и литографии Плюшара»). Виньетки для первого издания «Таблицы» кавалера Филистри были, очевидно, одной из первых заказных работ, исполненных литографией Бергрова, в данном случае для Плюшара.

О разнообразном ассортименте заказов, выполнявшихся «первой частной литографией в Петербурге», мы узнаем из следующей заметки:

«В помянутой литографии (Бергрова) принимаются также для печатания музыкальные произведения, кои приготавлиются с возможным искусством, изящностью и чистотою, без малейшего замедления. За страницу нот, писанных на камне, платят по 10 р.; за таковую же, переведенную с бумаги на камень, 5 р. — За бумагу и печатание особливо. Здесь же принимаются для печатания на камне разные художественные произведения и письмо, как то: Письмо. С целого листа кругом, за первые 100 экз. 15 р. Малым сочинениям назначается соразмерная цена. Таблицы. Простые — за первые 100 экз. 15 р. и за следующие 6 р. За таковые же с большими надписями и рубриками платится сообразно количеству и качеству работы. Визитные карты. На пергаментной бумаге, лучшим гравюрным шрифтом, за первые 100 экз. 15 р., за следующие 10 р. Художественные произведения. Цена таковым назначается по достоинству работы»³.

В числе многочисленных заказных работ, исполненных литографией Ивана Бергрова 1819—1820 гг., отметим, между прочим, «таблицы» к книжке, переведенной школьным товарищем Пушкина — М. А. Корфом: «Графодромия или искусство скорописи. Сочинение Г. Астье. Переделанное и примененное к Русскому языку бароном Модестом Корфом». Санктпетербург. В типографии Н. Греча. 1820 (ценз. разр. 17. II. 1820 г.)⁴, в числе подписчиков на которую поименован, в конце книги, чуть ли не весь «пушкинский выпуск» лицей, в том числе и сам Пушкин. М. А. Корф счел долгом в предисловии к переводу выразить благодарность литографу. «Всякий заметит, — пишет Корф, — чистоту, красоту и, что здесь всего важнее, необыкновенную точность рисунка. Г. Бергров, усовершенствовавший себя в нашем отечестве в литографическом искусстве, довел оное, кажется, до высочайшей степени превосходства».

О высокой репутации Бергрова-литографа свидетельствует и факт приглашения его П. Л. Шиллингом, в середине 1820 г., в литографию Министерства иностранных дел на должность «первого печатного мастера», взамен выбывших иностранцев (см. гл. VII).

Однако заказы — это только одна сторона деятельности литографии Бергрова. Другая сторона — непосредственная издательская деятельность. Об изданиях Бергрова мы узнаем из его публикаций. В марте 1822 г. Бергров, в частности, публиковал, что желающие могут получить у него следующие «литографические произведения»:

1. Литографический альбом — «издание, состоящее из 144 рисунков и нарочно приготовленное к постепенному классическому учению Рисования. Полное 72 р., а половина 40 р.».

2. Разные другие классические рисунки.

3. Географический Атлас, без наименования земель, городов, рек и проч. 17 листов большого формата. 5 р.

4. Русские прописи, 18 л. в б. 8-ку. 1 р. 50 к.

5. Достопримечательные виды С. П-бурга, искусно раскрашенные в большом формате. Каждый вид или эстамп 10 р., неиллюминированный 2 р. 50 к.

6. 12 апостолов, в половину фигуры, с их принадлежностями, в большую четвертку, в обертке, 10 р.»⁵.

Издательская деятельность Бегрова вызвала известный «резонанс» в печати, привлекла общественное внимание. Журнал «Благонамеренный», помещавший заметки о литографии Бегрова в отделе «Разные известия, замечания и любопытные новости», писал (в начале 1821 г.):

«Литография в Санктпетербурге приходит в большее и большее совершенство. Слух носится, что составляется общество для поощрения сего полезного искусства... г. Бегров, известный уже Публике своими литографическими работами, будет продолжать и ныне начатое им в прошедшем году издание Литографического Альбома, который будет выходить 1 числа каждого месяца тетрадками, по 6 листов в каждой. Он же, в сообществе с Г. г. Сабат и Колльманом, будет издавать в нынешнем году Собрание литографированных видов Санктпетербурга по два листа в месяц... Подписка на сии издания принимается у г. Сабата... г. Колльмана... г. Бегрова... и у книгопродавцев: Сен-Флорана и братьев Слѣниных...»⁶

Братья Булгаковы, интересовавшиеся литографией и нередко отмечавшие в своих письмах появление «литографических новинок», отметили и выход первой тетради бегровского «Литографического Альбома» за 1821 г. Конечно, о нем идет речь в письме А. Я. Булгакова (из Москвы) К. Я. Булгакову (в Петербург) от 20 января 1821 г.

«Vive la lithographie!
C'est une rage partout:
Grand, petit, laide, jolie,
Le crayon retrace tout».

«Благодарю за присланную первую тетрадь альбома литографированного»⁷. Повидимому, издание «Литографического Альбома» явилось в свое время, в глазах «друзей литографии», целым событием. Между тем нам это издание почти неизвестно. Описания его нигде нет; мы даже не знаем, сохранился ли где-нибудь полный экземпляр. Ровинский (стр. 49) привел его заголовок: «Album Lithographique pour l'année 1820 offrant des Etudes progressives pour apprendre à dessiner les paysages, par C. Beggrow. Livraisons 1—3», и указал, что в каждом из 3-х выпусков — по 6 литографий большого формата (в лист), в числе которых — ряд видов Павловска. В сведения, сообщенные Ровинским, нужно внести существенную поправку: не три выпуска с 18 литографиями были изданы Ив. Бегровым, а двадцать четыре, с 144, в общей сложности, литографиями Карла Бегрова. Издание, таким образом, следует считать одним из капитальнейших памятников литографского искусства того времени. Что касается других изданий И. П. Бегрова, поименованных в вышеприведенных журнальных заметках 1821—1822 г., то о них в литературе вообще нет никаких, даже и отрывочных, сведений.

Известность И. П. Бегрова-литографа — это известность Бегрова-издателя, печатника и каллиграфа; художник он — посредственный. К лучшим его работам принадлежат гравированные на камне книжные обложки (альманаха «Новоселье», ч. I, Спб. 1833 г., и др.). Подлинную же славу литографическому заведению «Невский, 25» во всем, что касается работ художественного порядка, создал на деле младший брат И. П. Бегрова — Карл Бегров (1799—1875), начавший литографировать еще учеником Академии художеств, которую кончил в 1821 г. 23—24 лет от роду. В 1820—1821 гг. Карл Бегров исполнил литографии для «Литографического Альбома», издававшегося его братом. В следующем, 1822, году — первом году по выходе из Академии, Карл Бегров исполнил сразу же большое количество работ. Тут и целый альбом «Народы, живущие между Каспийским и Черным морями» (Спб. 1822 г., 3 выпуска, издание «Общества Поощрения Художников») ⁸, и прекрасный портрет И. А. Дмитриевского (с оригинала Кипренского), и превосходная пейзажная литография «Вид парка в Дмитриевском», и ряд других литографий, в числе которых один из капитальнейших листов ранней русской литографии и в то же время наиболее известное произведение Карла Бегрова — огромная литография с изображением только что тогда отстроенной зодчим Росси «Арки Генерального штаба» ⁹ (на б. Дворцовой площади, перед Зимним дворцом). Бесконечное количество новых работ в последующие годы окончательно упрочило славу Бегрова-младшего, хотя, надо сказать, ничего равного «Арке Генерального штаба» он уже не создал.

Говоря о Карле Бегрове, мы должны отметить, что при всех достоинствах он, как художник, не обладал творческой самостоятельностью. Но, будучи хорошим рисовальщиком, он был хорошим «интерпретатором» чужих произведений. Воспроизводя на камне чужой оригинал, он тонко, не искажая, передавал особенности подлинника. Его репродукция «портрета Дмитриевского» Кипренского ¹⁰ (1822 г.) почти на уровне литографий самого Кипренского; его ранние «усадебные» литографии — вид Дмитриевского ¹¹ (Тутолминых) и виды Ильинского ¹² (подмосковной Остерман-Толстого) — скорее всего копии с А. Е. Мартынова или очень близкие подражания ему, хорошо передавая своеобразную пейзажную манеру этого недостаточно еще оцененного мастера русского пейзажа. Свой же собственный скромный «талант» Карл Бегров — ученик М. Н. Воробьева — проявлял главным образом в качестве «видописца» Петербурга — изобразителя его перспектив и архитектурных памятников. За исполненный в 1832 г. по заданной программе «Перспективный вид главного фасада Михайловского дворца» (ныне здание Государственного Русского музея) Карл Бегров признан был «академиком перспективной живописи».

Художественная карьера старшего брата Карла Бегрова — Ивана Бегрова, подлинного основателя «Lithographie Beggrow», была не столь благополучна. Только в 1841 г. и, видимо, не без труда, получил он от Академии звание «вольного художника». Биография Ивана Бегрова, поскольку именно он является основателем «первой частной литографии в Петербурге», собственно говоря, представляет для нас даже больший интерес, чем биография его брата. Поэтому мы считаем нужным изложить то немногое, что удалось отыскать.

Иван Петрович Бегров, — он же Иоганн Фридрих Бегров, — родился 2 декабря 1793 г. в Риге, в семье часового мастера. Воспитывался до 18-летнего возраста в родном городе, а затем переселился в Москву, где давал уроки рисования. После пожара 1812 года Иван Бегров переехал в Петербург и пытался заняться гравированием. Здесь он награвировал офорт, под руководством гравера С. Карделли, по словам Ровинского (стр. 48), «пять больших, очень плохих досок (из числа 12-ти) с изображением русских побед над французами»

(с оригиналов Д. Скотти). Потерпев очевидную неудачу в занятиях гравюрой, Иван Беггров предпочел «переквалифицироваться» на литографа. Его литографская деятельность, начавшаяся в 1817 г., нам уже известна. Основанному им «литографическому заведению» суждено было просуществовать десятки лет. В то же время Иван Беггров занимался, видимо, и «акварельной перспективной живописью». По крайней мере Н. И. Уткин, поддержавший в 1841 г. перед Академическим советом просьбу Беггрова о присвоении ему звания «неклассного художника», свидетельствовал, что Иван Беггров «кроме литографии, с давнего времени занимается пейзажной и перспективной живописью à la gouache»¹³.

Иван Беггров пережил на два года младшего брата — Карла — и умер 5 февраля 1877 г.

Примечания

¹ Бумаги Собко в Публичной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина. Связка «Беггров».

² Обольянинов, № 2806; Тевяшов, стр. 14—16 (описывают второе издание). В. Я. Адарюков также («Кн. в Р.», стр. 403 и др.) описывает второе издание (1820 г.), как якобы первое (1818). Литографии Александра и Ежова иллюстрируют только второе издание. Первое же издание содержит только четыре литографированных виньетки Беггрова. Оно озаглавлено: «Генеалогическая, хронологическая и синхронистическая таблица Российской Истории от основания Государства до 1818 года, разделенная на шесть периодов. Сочинения Кавалером Филистри, придворным Королевским Прусским поэтом и бывшим Вице-Директором зрелищ Его Величества Короля Прусского в Берлине, Членом Академии Словесности Туринской, Миланской и Аркадской в Риме, увенчанным от знаменитого Падуанского Университета и почетным Членом многих других ученых обществ». В конце издания: «Печатано в типографии Коллежского Секретаря Александра Плюшара». Года нет, но цензурное разрешение, напечатанное вслед за заглавием, на 1-м листе, помечено: «Спб., Мая 28 дня 1818 года». Издание состоит из трех таблиц или 12 листов; каждые четыре листа, будучи склеены, образуют таблицу. Вторая и третья таблицы озаглавлены: «Предварительные исторические замечания» и «Продолжение предварительных замечаний». На первом листе второй таблицы, вверху, слева в наборный текст впечатана виньетка (144 × 114), изображающая женщину (Россию?), со скипетром в правой руке и моделью маленького храника-беседки в левой, окруженную атрибутами: рогом изобилия, глобусом, палитрой, угольником и пр. Внизу подпись: «Lithographie Beggrow». В начале третьей таблицы, вверху, справа помещена вторая виньетка (144 × 125), изображающая также сидящую на камне женщину, с пальмовой ветвью в левой руке и горящим светильником в правой руке, поднятой кверху. Подпись «Lithographié par Beggrow». Кроме того, в конце 2-й и 3-й таблицы помещены еще две менее интересные виньетки, сделанные, вероятно, тем же Беггровым, но без подписи.

³ «Благонамеренный», 1822 (март), ч. 17, № XIII.

⁴ Первая публикация о книжке Корфа сделана была еще в ноябре 1819 г. (см. «Русский Инвалид», 1819, стр. 1084): «в скором времени выйдет из печати Графодромия или искусство скорописи... с семью принадлежащими к ней превосходно литографированными таблицами».

⁵ «Благонамеренный», 1822 (март), ч. 17, № XIII.

⁶ Там же, 1821, приб. к № I—II, стр. 3—4.

⁷ «Русский Архив» 1901, кн. 1, стр. 52; французские строки, приводимые Булгаковым, — повидимому, оригинал приведенного в начале настоящей главы стихотворения В. Туманского.

⁸ Ров., 1, стр. 65. «Материалы», № 342; Тевяшов, стр. 40—41.

⁹ Ров., 4, Тевяшов, стр. 45 (воспроизведение), Ад. «Очерк», стр. 8—9 (воспроизведение). Не лишены интереса сведения, сообщенные об этой литографии «Русским Инвалидом» (№ 300 от 21/XII, 1822): «любителям изящных художеств, и особенно отечественных предметов, без сомнения приятно будет узнать что недавно вышел в свет литографический эстамп, изображающий дом Главного Штаба... с новоустроенною аркою оного... Эстамп сей, как по виду предмета, так и по сходству и точности самого изображения, заслуживает особенного внимания просвещенной публики. Трудившийся над оным художник г. Карл Беггров известен уже, с весьма выгодной стороны, многими своими рисунками и литографиями. На сей раз избрал он самый большой формат, в коем доныне, сколько нам известно, виды здешней столицы никогда не были представлены. Желющие могут получить сей прекрасный эстамп у самого художника живущего у Казенного моста, в доме Кусовникова... Цена раскрашенному 20,

а нераскрашенному 10 р. за экземпляр». Благодаря, очевидно, тому, что Карл Беггров исполнил эту литографию, его и называют нередко «ученым литографом Главного штаба». Между тем он никогда им не был. До 1825 г. он работал главным образом у брата — И. П. Беггрова, а с 1 мая 1825 г. вступил в должность «ученого литографа при художественных заведениях Главного управления путей сообщения и публичных зданий», в которой и состоял, повидимому, до конца 40-х годов, когда вследствие «слабости зрения», почти перестал работать (см. Бумаги Собко, связка «Беггров»). Умер он в 1875 г.

¹⁰ В собрании Государственной библиотеки СССР им. Ленина, инв. 5246 (разм. 166 × 183 по изображению), подписан и датирован 1822 годом.

¹¹ Частное собрание в Москве. Разм. 315 × 425 (по рамке), подписан и датирован 1822 годом. Внизу под изображением надпись чернилами: «Vue d'une partie du Jardin de Dimitrevskoe appartenant[à] S. E. Monsieur de Toutolmine, conseiller privé...»

¹² В собрании Государственной библиотеки СССР имени Ленина: «Вид господского дома в селе Ильинском, на Москве реке» (308 × 412, по рамке, инв. 8737); «Вид грота в селе Ильинском» (303 × 406 по рамке, инв. 3272); «Вид руины над колодезем с каскадом в селе Ильинском» (305 × 405, по рамке, инв. 3270) и «Вид с горы за Москву реку от господского дома в селе Ильинском» (305 × 405, по рамке; инв. 3271).

¹³ Бумаги Собко в Публичной б-ке им. Салтыкова-Щедрина — связка «Беггров» (биографическая заметка о И. П. Беггрове его сына — А. И. Беггрова, выписки из дел Академии художеств о Беггрове и т. п.).

Глава XII

Вл. Погонкин

1818

Владимир Иванович Погонкин принадлежит к числу ранних русских литографов-профессионалов. Его первые работы в области литографии относятся еще к 1818—1819 гг. Наш перечень ранних русских литографов был бы не полон, если бы мы не коснулись деятельности Погонкина, тем более что и жизнь его и деятельность чрезвычайно типичны и ярко характеризуют трудности, которые приходилось преодолевать первым мастерам литографии.

Погонкин — прежде всего художник-портретист и, в то же время, один из лучших мастеров репродуктивной литографии. Такие его работы, как «М. А. Кикина» (с П. Ф. Соколова)¹ или «А. Г. Варнек» (с автопортрета Варнека)², принадлежат, безусловно, к лучшим образцам русской портретной литографии 20-х годов. Именно Погонкин открыл собою длинный ряд художников-литографов, поставивших своей задачей воспроизводить на камне чуть ли не все выдающиеся произведения русской живописи, по мере их появления. Эти мастера подчас совершенно отказывались от самостоятельного творчества; зато роль их в деле популяризации литографии и в качестве «проводников большого искусства в массы» очень велика. Вслед за Погонкиным, положившим начало своими литографиями с Боровиковского (1819)³ и с «Садовника» Кипренского (1821)⁴, на сцену выступила довольно многочисленная группа мастеров репродуктивной литографии. Среди них — ученики Венецианова, воспроизводившие картины своего учителя, нередко в оригинале до нас не дошедшие; среди них — Александр Сандоури и его «школа» (Евг. Житнев, крепостной Шереметева Безлюдный), работавшие в 20-х годах над репродукциями с картин главным образом Кипренского, и др.

Когда началась деятельность Погонкина-литографа? На этот вопрос ответ дает сам художник. В одной своей журнальной статье (в 1829 г.) Погонкин упоминает, что он уже двенадцать лет, как «изыскивает средства для усовершенствования литографических произведений в своем отечестве»⁵. Это указание определяет начало литографской деятельности Погонкина 1818 годом. И действительно: в собрании Ровинского, ныне в Музее изобразительных искусств имени Пушкина в Москве, хранится самая ранняя из известных нам литографий Погонкина — портрет минералогa Ф. И. Верта⁶ с надписью: «Франц Ивановичу Верту другу моему. Рис[овал] Вла[димир] Погонкин 1818 октя[брь] 4 дня»

(Ад. Об., 1). Едва ли это не первый вообще опыт Погонкина в литографии. В следующем, 1819, году художник выступил уже с целой тетрадкой репродуктивных литографий с Боровиковского (шесть листов), вслед за которой последовал непрерывный ряд работ. Рассмотрение позднейшей деятельности Погонкина не входит в нашу задачу, но, думается, нужно осветить некоторые моменты биографии художника в ранний период его деятельности и выявить попутно своеобразную личность Погонкина — энтузиаста литографии, пытавшегося, по мере сил, пропагандировать «сей важный для искусств предмет» (как говорил Погонкин).

Биография художника, во всяком случае, небезынтересна. Погонкин родился в 1793 г. в Петербурге, учился в Академии художеств, но Академию не кончил, так как в 1812 г. вступил в военную службу и солдатом участвовал в кампаниях 1812—1814 гг. По возвращении из походов, 29 мая 1815 г., Академия художеств, «в уважение принесенной им отечеству службы», выдала Погонкину аттестат 1-й степени⁷. Через два-три года после этого художник окончательно избрал специальность литографа, и — если не считать единственной исполненной им картины «Ополчение 1812 года», известной нам только по литературным данным, — видимо всецело, на всю жизнь, замкнулся в рамки литографского искусства.

Начиная с 1821 г. Погонкин трудился главным образом по заказам только что возникшего «Общества Поощрения Художников» (позднее: «Общество Поощрения Художеств»). Несмотря на заказы Общества художник, видимо, нуждался, так как пытался заняться попутно преподавательской деятельностью. Так, в 1824 г., в журнале «Соревнователь просвещения и благотворения» он поместил объявление о намерении обучать «рисовке на камне», как на дому у учеников, так и у себя дома, заверяя при этом, что «все открытия по части литографической и приспособления к чистоте печатания каждого рисунка будут его, художника, важнейшей обязанностью»⁸. В то же время (19 февраля 1825 г.) Погонкин, ссылаясь на тягость материального положения, «всеподданнейше» просил императрицу Марию Федоровну «об определении его в какое либо из заведений» (состоящих под ее началом) «по части литографического искусства». В этом прошении имеется ряд автобиографических мест, которые нелишне привести. Они не только дают материал для биографии Погонкина, но и свидетельствуют о затруднениях, которые приходилось преодолевать художнику-литографу, решившему, в те времена, посвятить себя «рисованию на камне».

«Имея щастие воспитываться в Академии Художеств, — пишет Погонкин, — обучался я портретной живописи, но как по случаю воззвания всенародного в 1812 году вступил в военную службу, то и не успел окончить курса своего учения. Возвратясь же в отечество нашел себя принужденным, оставя живопись, заняться рисованием на камне и при величайших усилиях наконец приобрел в том познание, которое доставило мне способ вступить в число художников, занимающихся для Общества поощрения таковых, кое удостоило первые мои труды — «С а д о в н и к а» — принять с отличною благосклонностию. Портреты императора Петра 1-го, княгини Родзевиловой и многие другие произведения, не остались также без общего одобрения... Но при всем моем навыке за недостатком хороших здесь печатников многие мои работы были вовсе неудачно отпечатаны. Прегерпев много от вышепомянутых неудач, нахожусь не в состоянии не только выполнить единственное мое желание чтоб отправиться в чужие края для обозрения лутших литографий, хотя и уверен, что чрез то получил бы надлежащее понятие, как отвращать

встречающиеся по сему делу не удобства, но с великим трудом могу содержать семейство мое. Почему да позволено будет мне... утруждать... прозьбою о пристроении меня соответственно познанию моему к какому нибудь из находящихся под высоким кровом вашим благотворных заведений, чрез что самое облегчится тягостное мое положение и можно будет удобнее улучшать литографическое искусство.

Художник 14 класса Владимир Погонкин.

Жительство имею Литейной части в 4-м квартале под № 501 в доме тит. сов. Ледермана.

(Лен. обл. архив, фонд 316, д. 215).

Прошение Погонкина было переслано в Воспитательный дом с запросом: «не окажется ли художник Погонкин способным к преподаванию своего искусства в Училище Глухонемых». Повидимому, место преподавателя «рисования и гравирования» в данный момент в Училище было вакантно и Гампельн там уже не преподавал, так как «его превосходительство Аркадий Иванович Нелидов», один из опекунов Воспитального дома, ведавший делами Училища глухонемых, наложил резолюцию: «смотрителю отыскать Погонкина и привести ко мне в Опекунский Совет». Не знаем, состоялся ли «привод» Погонкина, но, видимо, Погонкин в Училище глухонемых не поступил.

Переходя к содержанию «прошения» Погонкина, отметим, что жалобы «на недостаток хороших печатников» и порчу работ составляли в то время общее явление. Так, Кипренский, испытав в 1825 г. неудачу с печатанием своей автолитографии — портрета А. С. Шишкова («литография... не удалась, хотя камень был нарисован превосходно»), вынужден был завести собственный литографский станок и, повидимому, на время стал сам печатать свои литографии. Погонкин видел выход к преодолению технических трудностей в поездке «в чужие края» «для обозрения лутших литографий», чтобы «чрез то получить надлежащее понятие» о технике литографирования. Надеждам и чаяниям Погонкина не суждено было осуществиться. В 1827—1829 гг. Погонкин с горечью имел возможность убедиться, что «Общество Поощрения Художников», по заказам которого он так много и долго работал, задачу усовершенствования за границей в литографском искусстве возложило не на него, а на архитекторов Тона и Александра Брюллова. В связи с этим художник выступил (в 1829 г.) со статьей, озаглавленной: «Об усовершенствовании литографии»⁹, в которой поделился частью накопленного им, в процессе многолетней работы, опыта и, между прочим, писал: «хотя мне и известно, что бдительное Общество Поощрения Художеств... обратило внимание... на улучшение печатания и поручило некоторым из художников, находящихся на коште оного в чужих краях для усовершенствования в их искусствах узнать все до литографии касающееся, в самой отличной Парижской литографии, за что давно уже и посланы, по требованию мастера Г. Энгельмана 1200 франков», но он, Погонкин, «в духе Русского художника, считающего за стыд скрывать что нибудь общепольное», считает необходимым свой собственный опыт сделать общим достоянием. На первый раз он сообщает свой способ «исправлять на камне рисунок испорченный или от неискусства печатающего или от какой иной причины», указав, что в результате «бесчисленных опытов» мог бы сверх того сообщить еще многое «клоняющееся к улучшению печатания».

Годы интенсивной работы Погонкина в области литографии — двадцатье-тридцатые годы. Позднейший период жизни Погонкина неясен. В 1847 г. художник ослеп. Год смерти его неизвестен.

Жизнь Погонкина — типичная жизнь нуждавшегося художника, избравшего своей специальностью область художественного творчества,

которую тогдашние официально-академические круги даже не считали «художеством». В этом отношении типично решение Академического совета по делу литографа Мошарского, просившего «об удостоении его звания художника по литографии». Академия вынесла решение «...по рассуждению, что художник должен быть в силах изобретать и производить или же по крайней мере оказать успехи в занятии теми отраслями искусств, которые причисляются к художествам, предложен был к баллотировке вопрос — признавать ли литографа, т. е. рисовальщика на камне, художником, и по собрании баллов оказалось: черных тринадцать, белых один. Определено: не признавать...»¹⁰

Примечания

¹ Воспроизведена в каталоге выставки «Русская женщина в гравюрах и литографиях» (Спб. 1911), стр. 44—45.

² Собрание Государственной б-ки СССР им. Ленина, инв. 12475. А д. О б., 1. Датируется 1827 годом — см. А д. «О черк», стр. 25 и 56.

³ «Образа, украшающие царские врата Главного Олтаря собора Казанския Божия матери, в Санктпетербурге. Писаны Советником.. Академии Художеств Вл. Боровиковским. Рисованы на камне и изданы Вл. Погонкиным». В типографии В. Плавильщикова, 1819 (ценз. разр. авг. 1 дня 1819 г.). Каждой из шести литографий соответствует всего по странице текста. Погонкин воспроизвел: «Богоматерь», «Гавриила» и «четырех евангелистов» Боровиковского.

⁴ «Садовник» исполнен в конце 1821 года. Художник-медальер Ф. П. Толстой, член Общества поощрения художников, надзиравший по поручению Общества в первые годы его деятельности за «литографическим печатанием», 3/1 1822 г. представил в заседание О-ва «отпечаток копии с Кипренского, рисованной на камне г. Погонкиным». Общество постановило выдать Погонкину за работу 200 рублей, отпечатать «Садовника» «на больших листах с слабым тоном и пустить в продаже по 5 р.»; на том же заседании поручено было Погонкину «сделать для Общества на камне копию с портрета Петра 1-го, находящегося у члена Мамонова» (Лен. обл. архив, фонд 448, д. № 5).

⁵ «Сев. Пчела», № 123, от 12 окт. 1829 г.

⁶ Инв. 44096.

⁷ С о б к о, «Словарь русских художников», т. III, вып. 1, стр. 303—304.

⁸ № XII за 1824 г., стр. 92—93; цитирую по А д а р ю к о в у, «Кн. в Р.», стр. 436.

⁹ «Сев. Пчела», 1829, № 123.

¹⁰ П е т р о в, «Сборник материалов для истории Академии Художеств». Спб. 1865, ч. II, стр. 379—380.

**Альбом «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге,
в 1816 году»**

**А. ЭКЗЕМПЛЯР «ВОЕННО-ТОПОГРАФИЧЕСКОГО ДЕПО» В СОБРАНИИ
БИБЛИОТЕКИ ИМ. В. И. ЛЕНИНА**

В красном сафьяновом переплете с тисненым золотом орнаментом (по краям). На верхней крышке переплета, посередине, вытиснено:

*Gravures sur Pierre
faites
à St. Petersburg
1816*

а несколько ниже тисненого заголовка наклеен литографированный экслибрис с надписью: «Т. XI. Военно-Топографическое Депо. № 19398. Шкап 123 (зачеркнуто: «94») п. 3 (зачеркнуто: «№ 40»). В альбоме 23 листа (листы 22 и 23, будучи отделены в свое время от альбома, ныне сохраняются в нем в качестве «вкладок»). Альбом дошел в неполном виде (см. выше гл. IV).

Описание (полистно)*

1-й л. (1) Текст: «*Premier Essai | de la gravure sur pierre | faite |
à St. Petersburg | au Mois de Novembre | 1816*».

Между первой и второй строкой сверху — небольшой овальный штемпель с надписью «Депо Карт». Ниже (под датой «1816») тот же штемпель поставлен вторично.

Гравировано на камне.

Водяной знак: «J. Whatman 1811».

* Помимо основных данных об авторе каждой литографии (фамилия, имя, даты рождения и смерти) и описания изображения, указывается: а) размер (по рамке или, если рамки нет, по изображению), б) вид, литографской техники (гравюра на камне, перо, карандаш) и состояние (в тех случаях, когда для данного листа известны два состояния), в) данные об оттиске — раскраска, водяной знак, цвет бумаги (последнее лишь в случае, если оттиск на цветной бумаге). Каждому из 27 листов, входящих в состав публикуемых четырех экземпляров альбома «Гравюры на камне», присвоен определенный порядковый номер (от 1 до 27), напечатанный в скобках. Полное описание каждого листа дается лишь однажды. В дальнейшем, если лист в альбоме повторяется, отмечаются только особенности, присущие именно данному оттиску (раскраска, водяной знак и т. п.). Размер всюду указан в миллиметрах. Подписи и надписи воспроизведены с соблюдением орфографии подлинника.

Текст: «*Second Essai | L'écriture ordinaire passe | du papier sur la pierre | La gravure sur Pierre a cet avantage sur la Gravure en cuivre, que la première | donne une quantité innombrable d'empreints, tandis que la dernière en fournit au plus | mille de bonnes. Cette invention est attribué à Mr. Senefelder de Munich, et | transportée en Angleterre de l'année 1801, mais les artistes de ce pays n'y | donnerent aucune suite, sans doute parcequ'ils ne crurent pas qu'elle fut susceptible | d'acquérir un haut degré de perfection. On ne doit employer que des pierres Calcaires | d'un grain fin et serre susceptibles de recevoir un certain poli et de s'imbiber d'eau. Pour dessiner à la plume, la surface doit être polie à la pierre ponce, | et au sable seulement pour les dessiner au crayon. On peut aussi dessiner à | la pointe sèche, à l'eau forte, &c.*» 2-й л. (2)

Литография пером (перевод с бумаги на камень).
Русский перевод текста см. на стр. 45.

Текст: «*Troisième Essai. | Écriture à la plume | sur la pierre faite à St. Petersburg au Mois de Novembre | 1816.*» 3-й л. (3)

Литографировано пером.

ТРЕТТЕР Вильгельм (1788—1852) — «*Играющие амурь*». Изображено девять амуров. Один из них сел верхом на козла, двое — погоняют козла и двое, спереди, тянут его за рога. На заднем плане два ветвистых дерева. Вдали слегка намеченные контуры облаков. Справа внизу подпись: *G. de Traitteur*. 4-й л. (4)

Размер 145 × 187 (по рамке).

Литография пером. 2-е состояние (с подписью, рамка несколько изменена).

Оттиск раскрашен (акварель).

То же.

5-й л. (4)

1-е состояние (до подписи).

Оттиск раскрашен (тушь, белила).

СВИНЬИН Павел Петрович (1787—1839) — «*Ниагарский водопад*». Слева от зрителя скалы; справа — низвергающийся водопад с облаком брызг внизу. На верху скал — фигурки людей (группа из трех человек). Внизу, на первом плане, камни, кустарник и две фигуры — «индейца» и «охотника». Внизу, слева, под изображением, подпись: *P. Svoignine*, и посередине надпись: *La chute de Niagara*. 6-й л. (5)

Размер 229 × 186 (по рамке).

Литография карандашом.

Оттиск не раскрашен.

То же.

7-й л. (5)

Оттиск раскрашен (акварель, белила), на серой бумаге.

Рамка пририсована от руки тушью и раскрашена акварелью.

РИКАР де МОНФЕРРАН, Огюст (Август Иванович) (1786—1858) — Два изображения, рисованных на одном камне: «*Коровы на лугу*» и «*Мать с детьми*». Верхний рисунок изображает двух коров на лугу у ручейка. Справа внизу подпись: *Montferrand*. Нижний рисунок изображает женщину, сидящую на каменной ступени, обнимающую детей. Один ребенок, с яблоком в руке, сидит у нее на коленях, другой — припал слева. На заднем плане, слева, низ колонны, вдали — едва намечен контур гор. 8-й л. ()

Размер первого наброска 97 × 149 (по рамке); второго — 110 × 176 (по изображению).

Литография пером (оба изображения).

Оттиск не раскрашен. На синей бумаге.

- 9-й л. (7) *РИКАР де МОНФЕРРАН, Огюст (Август Иванович) (1786—1858)* — «Сцена у источника». В центре, у подножья колонны, женщина, изображенная в профиль, сидя пьет воду из большой круглой чаши. Другая женщина пытается отвести чашу от уст пьющей. Рядом с сидящей женщиной — большой сосуд, очевидно, для воды. Справа на земле — обломок карниза. Слева, за дорогой, под деревом — фонтан в виде четырехугольного вертикально поставленного камня с льющейся в водоем струей воды. Вдали — гористый пейзаж и селение. На постаменте (базе) колонны подпись зеркальным письмом: *Gravé | par | Montferrand 1816.*

Размер 177 × 302 (по рамке).

Литография карандашом.

Оттиск не раскрашен; на розовой бумаге.

- 110-й л. (8) Текст: «*Trois Walzes | et | une Ecossaise | gravées | sur pierre à St. Petersbourg | 1816.*».

Гравировано на камне.

Оборот листа:

Ноты: «*Walze 1*» и «*Walze 2*».

Гравировано на камне.

Водяной знак: «*J. Whatman 1811*» (год слегка зарезан).

- 11-й л. (9) Ноты: «*Walze 3*» и «*Ecossaise*».

Гравировано на камне.

Водяной знак: «*J. Whatman*».

- 2-й л. (10) *ГАТТЕНБЕРГЕР, Иоганн-Франц-Ксаверий (Франц Иванович)* (работал в России приблизительно с 1790 г., умер около 1820 г.) «*Источник*». Проект фонтана в виде скалы с фигурой бегущей в испуге женщины, у ног которой — разбитый кувшин с текущей из него водой. Рядом с кувшином — змея, свернувшаяся в клубок. Вокруг скалы ели и кустарник. Внизу виньетка (круг) с изображением женщины, спасающейся от змеи, извивающейся у корней дерева, и сатира, душащего руками змей. Слева, под изображением, подпись: *Hattenberger* и справа: *dessiné sur pierre.*

Размер 271 × 203 (по изображению).

Литография карандашом. Виньетка исполнена размывкой.

Оттиск не раскрашен, за исключением виньетки слегка подцветочной тушью. Водяной знак: «*J. Whatman*».

- 13-й л. (10) То же.

Оттиск раскрашен (тушь, белила), на зеленой бумаге, обрезан (382 × 260), обведен по краям тушью и наклеен на белый альбомный лист.

- 14-й л. (11) *ШИФЛЯР, Самойло Петрович* (работал между 1812 и 1834 гг.) — «*Грифонаж*» (копия с Орловского?). Шестнадцать изображений. В е р х н и й ряд (слева направо): башкир, китаец, парусная лодка, лошадь на лугу и пейзаж с отдыхающими путниками; в т о р о й ряд: спешившийся казак, ведущий под уздцы лошадь, пейзаж с путниками, идущий крестьянин с посохом, котомкой и лаптями за поясом, пейзаж с мостом, извозчик на стоянке, в санях, сидящий спиной к зрителю; т р е т и й ряд: морской пейзаж при лунном освещении, с кораблями на море и башней на берегу, тройка,

запряженная в зимний возок, несущаяся мимо верстового столба, всадник (кирасир), извозчик и «хлебник» (продавец калачей и баранок), старик в шляпе с пером, с трубкой в правой руке, с бокалом в левой, и, наконец, последнее изображение—орлиная голова (подпись Орловского?). Вверху справа подпись: *S. Chiflard* | 1816.

Размер 274 × 398 (по изображению).

Литография карандашом.

Оттиск не раскрашен. На светло-коричневой бумаге.

ГАТТЕНБЕРГЕР, Иоганн-Франц-Ксаверий (Франц Иванович) 15-й л. (12)
(работал в России приблизительно с 1790 г., умер около 1820 г.)—*«Дафнис и Хлоя»*. Дафнис и Хлоя сидят на камне, под сенью дерева. Дафнис обучает Хлою игре на флейте. Справа внизу монограмма *НВ*. Внизу, под изображением, подпись: *dessiné sur pier[re] par le Conseillier de Cour Hattenberger. 1816.* (Буквы, заключенные в скобки, в оригинале вправлены карандашом).

Размер 340 × 241 (по рамке).

Литография карандашом.

Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «J. Whatman. 18 [...]».

То же.

16-й л. (12)

Оттиск раскрашен (акварель).

ОРЛОВСКИЙ, Александр Осипович (1777—1832) — *«Башкир и киргиз, верхами» (солдаты иррегулярного войска; проект форм?)*. Изображены два всадника: слева, спиной к зрителю, с колчаном стрел и луком—башкир, справа, лицом к зрителю,—киргиз, также вооруженный луком и стрелами. Киргиз указывает дорогу нагайкой. Налево — ров и здания. Вверху справа подпись: *A. Orlovsky* | 1816.

Размер 252 × 392 (по рамке).

Литография карандашом.

Оттиск не раскрашен.

Ровинский 37; Верещагин 2; Каталог ГРМ (1938 г.) — № 319.

То же.

18-й л. (13)

Оттиск раскрашен (акварель). Раскраска авторская?

ГАТТЕНБЕРГЕР, Иоганн-Франц-Ксаверий (Франц Иванович) 19-й л. (14)
(работал в России приблизительно с 1790 г., умер около 1820 г.)—*«Ваза (со сценой «Укрощение кентавра»)*. Проект вазы для Фарфорового завода, подражающей по форме нижнеиталийским (этрусским) амфорам. Богатый скульптурный орнамент (фигуры амуров наверху, сыплющих из корзин, в отверстие вазы, цветы и плоды). В среднем поясе — роспись: «Укрощение кентавра». Ручки вазы—со спиральными завитками, на которые надеты маски. Слева внизу надпись: *Composé dessiné sur pierre par le | Conseillier de Cour et Professeur d'Hattenberger. 1816.*

Размер 280 × 114 (по изображению).

Литография пером.

Оттиск не раскрашен.

То же.

20-й л. (14)

Оттиск раскрашен (акварель), обрезан, обведен по краям листа тушью и наклеен на розовый альбомный лист. Раскраска авторская?

ШИФЛЯР, Самойло Петрович (работал между 1812 и 1834 г.) — 21-й л. (15)
«Гвардейский солдат, в рост, с ружьем у ноги». Изображен гвар-

дейский солдат (гренадер), в рост, в полной амуниции, в кивере, с ранцем и с шинелью через плечо. На груди ордена. Лицо повернуто на $\frac{3}{4}$ вправо. На фоне изгородь и деревья. Справа внизу подпись: *Chiflard*.

Размер 316'X 226 (по рамке).
Литография карандашом.
Оттиск не раскрашен.

(22-й л.) (16) **НЕИЗВЕСТНЫЙ ЛИТОГРАФ** (с оригинала Треттёра?)—«План, вид и разрез тротуара» (чертеж).

Размер 211 X 359 (по рамке), 327 X 438 (по листу).
Литография пером.
Оттиск раскрашен (тонирован слегка акварелью).

(23-й л.) (17) **СОКОЛОВ, Петр Федорович** (1791—1847) — «*Портрет Шиллинга*» (Александра Львовича Шиллинга фон Канштадт? 1787—1836). Изображен на $\frac{3}{4}$ влево, по грудь, в форме, с орденами и с медалью участника войны 1812 года. Внизу слева подпись: *П. С.* Посредине карандашом старая надпись: *барон Шиллинг*.

Размер 270X265 (по изображению), 390X328 (по листу); линия верхнего края листа, вследствие того, что лист был вырезан из альбома, неровна.
Литография карандашом.
Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «J. Whatman. 1813».

Б. ЭКЗЕМПЛЯР БИБЛИОТЕКИ АЛЕКСАНДРОВСКОГО ДВОРЦА-МУЗЕЯ

В красном сафьяновом переплете с тисненым золотом орнаментом по краям. На верхней крышке переплета посредине вытиснено:

*Gravures sur Pierre
faites
à St. Petersbourg
1816*

В альбоме 23 листа. Альбом в полной сохранности. Инвентарь—А № 4831.

Описание (полистно)

1-й л. (2) Текст «*Premier Essai | de la gravure sur pierre | faite à St. Petersbourg au Mois de Novembre 1816*».

На синей бумаге.

2-й л. (2) Текст. (*Second Essai...*)

3-й л. (3) Текст. (*Troisième Essai...*)

4-й л. (4) Треттёр — «Играющие амуры».

2-е состояние (с подписью, рамка несколько изменена).
Оттиск не раскрашен.

5-й л. (6) Монферран — «Коровы на лугу» и «Мать с детьми».

Оттиск не раскрашен. На зеленой бумаге.

6-й л. (8) Ноты.

На зеленой бумаге.

7-й л. (9) Ноты.

На зеленой бумаге.

- Гаттенбергер — «Источник» (проект фонтана). 8-й л. (10)
 Оттиск не раскрашен, за исключением изображения «сатира и женщины» (в кругу), слегка тонированного тушью.
- То же. 9-й л. (10)
 Оттиск раскрашен (акварель, белила), на розовой бумаге, обрезан, наклеен на белый альбомный лист, одна сторона которого окрашена светло-коричневым тоном.
- То же. 10-й л. (10)
 Оттиск раскрашен (акварель).
- Свиньин — «Ниагарский водопад». 11-й л. (5)
 Оттиск не раскрашен.
- То же. 12-й л. (5)
 Оттиск раскрашен (акварель). Рамка пририсована от руки тушью.
- Монферран — «Сцена у источника». 13-й л. (17)
 Оттиск не раскрашен. На зеленой бумаге.
- Орловский — «Башкир и киргиз верхами». 14-й л. (13)
 Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «Whatman 181[4]».
- То же. 15-й л. (13)
 Оттиск раскрашен (акварель). Раскраска авторская?
- Шифляр — «Грифонаж». 16-й л. (11)
 Оттиск не раскрашен. На зеленой бумаге.
- Гаттенбергер — «Ваза (со сценой «Укрощение кентавра»). 17-й л. (11)
 Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «Whatman 1811».
- То же. 18-й л. (14)
 Оттиск раскрашен (акварель), обрезан, обведен по краям тушью и наклеен на белый альбомный лист, одна сторона которого окрашена в розовый тон. Раскраска авторская?
- ОРЛОВСКИЙ, Александр Осипович (1777—1832) — «Всадники» 19-й л. (18)*
(Юнкер и рядовые лейб-гвардии Кавказско-горского эскадрона. Проект форм). Три всадника едут влево по неровной холмистой местности. Первый всадник, в богатом наряде кавказского горца (форма юнкера лейб-гвардии Кавказско-горского эскадрона), в шлеме, с луком и саблей и с колчаном стрел за спиной, обернувшись назад, нагайкой показывает дорогу двум следующим за ним всадникам (в форме рядовых горского эскадрона). Вверху справа подпись: *A. Orłowsky 18 III 16.*
 Размер 250 × 387 (по рамке).
 Литография карандашом. 1-е состояние (без замка справа).
 Оттиск не раскрашен.

Ровинский 38; Верещагин 1; Каталог ГРМ (1938 г.) — № 316.

- Гаттенбергер — «Дафнис и Хлоя». 20-й л. (12)
 Оттиск раскрашен (акварель, белила). На зеленой бумаге.

- 21-й л. (15) Шифляр — «Гвардейский солдат, в рост, с ружьем на караул». Оттиск раскрашен (акварель), обрезан и наклеен на белый альбомный лист.
- 22-й л. (19) НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК — «Букет цветов». Размер 213 × 266 (по изображению). Литография карандашом. Оттиск раскрашен (акварель).
- 23-й л. (12) Гаттенбергер — «Дафнис и Хлоя». Оттиск раскрашен (акварель).

В. ВТОРОЙ ЭКЗЕМПЛЯР БИБЛИОТЕКИ им. В. И. ЛЕНИНА

В оклеенном красной бумагой переплете, с тисненым золотом орнаментом по краям. Корешок из красного сафьяна. На верхней крышке переплета посредине вытиснено:

*Gravures sur Pierre
faites
à St. Petersburg*

В альбоме 17 листов. Альбом в полной сохранности.

Описание (полистно)

- 1-й л. (1) Текст: «*Premier Essai | de la gravure sur pierre | fait à St. Petersburg | au Mois de Novembre | 1816.* Подпись: *Ecrit et Gravé par Therese Schneider.*
- 2-й л. (11) Шифляр — «Грифонаж». Оттиск не раскрашен.
- 3-й л. (11) То же. Оттиск не раскрашен.
- 4-й л. (14) Гаттенбергер — «Ваза (со сценой «Укрощение кентавра»». Оттиск не раскрашен.
- 5-й л. (13) Орловский — «Башкир и киргиз верхами». Оттиск не раскрашен.
- 6-й л. (5) Свињин — «Ниагарский водопад». Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «[W]hatman W. Balston & Co».
- 7-й л. (20) АДАМС *Анри-Альбер* (17 . . — 1820) — «*Коринна*». Коринна представлена импровизирующей. Левой рукой касается струн лиры, поставленной на пьедестал. Взор Коринны устремлен вправо (от зрителя); выющиеся волосы, перевязанные лентой, спадают на плечи; через правое плечо перекинут плащ, конец которого развеивается по ветру. Изображение поколенное. На заднем плане — деревья. Слева, на пьедестале, подпись: *H. Adams.*
Размер 281 × 248 (по рамке). Литография карандашом. Оттиск не раскрашен.
- 8-й л. (20) То же. Оттиск раскрашен (акварель). Водяной знак: «J. Whatman».

ГАТТЕНБЕРГЕР, Иоганн-Франц-Ксаверий (Франц Иванович) 9-й л. (21)
(работал в России приблизительно с 1790 г., умер около 1820 г.) —
«Ваза (со сценой «Венера и Адонис»)». Проект вазы для Фарфоро-
вого завода, по форме подражающей античному кратеру. Богатый
скульптурный орнамент. Ручки, в форме кариатид, поддерживаю-
щих спиралевидные завитки, расположенные вверху вазы. В цен-
тральной части вазы роспись — «Венера и Адонис» (Венера, оста-
вив колесницу, пытается удержать Адониса; два амура, из кото-
рых один держит на привязи свору псов, обезоруживают Адониса).
Внизу посредине, под изображением вазы, подпись: *Composé
dessiné sur pierre par Hattenberger. 1816.*

Размер 253 × 192 (по изображению).
Оттиск не раскрашен.

Гаттенбергер — «Дафнис и Хлоя». 10-й л. (12)

Оттиск не раскрашен. На светло-коричневой бумаге.

То же. 11-й л. (12)

Оттиск раскрашен (акварель).

Неизвестный художник — «Букет цветов». 12-й л. (19)

Оттиск раскрашен (акварель). Водяной знак: «J. Whatman».

Гаттенбергер — «Источник» (проект фонтана). 13-й л. (10)

Оттиск раскрашен.

Орловский — «Всадники» (проект форм юнкера и рядовых гвар- 14-й л. (18)
дейского горского эскадрона).

Оттиск не раскрашен.

То же. 15-й л. (18)

Оттиск раскрашен (авторская раскраска?) Водяной знак: «[Wh]atman
A. Balston & Co».

ШИФЛЯР, Самойло Петрович (работал с 1812 по 1834 гг.) — 16-й л. (22)
«Гвардейский солдат, в рост, с ружьем на караул». Изображе-
ние прямоличное. Солдат (гренадер), изображен в полной амуни-
ции, с ранцем и шинелью через плечо. На груди ордена. Справа
внизу подпись: *S. C. | 1817.*

Размер 322 × 233 (по рамке).

Литография карандашом.

Оттиск раскрашен (акварель). Водяной знак: «Whatman».

НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК (Шифляр?) — «Иван Ивано- 17-й л. (23)
вич Костин». В овале, $\frac{3}{4}$ вправо, по пояс. Внизу виньетка
(восьмиугольной формы), изображающая группу из трех лиц: рабо-
чий-каменщик (рядом с ним изображены рабочие инструменты —
лопатка, правило), в фартуке, утирает рукой слезы. Перед ним на
коленях мужчина и женщина. Мужчина кланяется в ноги; жен-
щина, закрыв лицо рукой, плачет. Ниже виньетки надпись: *Иван
Иванович Костин.*

Размер портрета 156 × 124 (по рамке) виньетки 62 × 84 (по рамке).

Литография карандашом.

Оттиск раскрашен (акварель). Водяной знак: «J. Whatman 1815».

Нам известен еще другой экземпляр этого портрета — в собра-
нии литографированных портретов Государственного Эрмитажа
(инв. № 107872). Эрмитажный оттиск не раскрашен, отпечатан на
желтой бумаге.

Г. ЭКЗЕМПЛЯР СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

Тетрадь в желтой обложке, размером 310 × 405 мм, сшитая из кусков ватмана разной величины. На обложке надписей нет. В альбоме 14 листов. Тетрадь в полной сохранности.

Описание (полистно)

- 1-й л. (1) Текст: «*Premier Essai | de la gravure sur pierre | faite à St. Petersbourg | au Mois de Novembre | 1816*». Подпись: *Ecrit et Gravé par Therese Schneider*.
- й л. (18) Орловский — «Всадники».
2-е состояние (с замком).
Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «Whatman».
Инventарь № 111277.
- 3-й л. (19) Неизвестный художник — «Букет цветов».
Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «J. Whatman 1814».
Инventарь № 111278.
- 4-й л. (24) НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК — «Играющие дети». Трое детей играют на фоне пейзажа.
Размер 111 × 150 (по изображению).
Литография карандашом.
Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «Whatman 1811».
Инventарь № 111279.
Литография воспроизведена в «Очерке» В. Я. Адарюкова, стр. 11.
- 5-й л. (20) Адамс — «Коринна».
Оттиск не раскрашен. Инventарь № 111280.
- 6-й л. (14) Гаттенбергер — «Ваза (со сценой «Укрощение кентавра»)».
Оттиск раскрашен (акварель). Водяной знак: «J. Whatman 1815».
Инventарь № 111281.
- 7-й л. (10) Гаттенбергер — «Источник».
Оттиск не раскрашен.
Инventарь № 111282.
- 8-й л. (25) РЕДЕР, Иоганн-Кристоф (Христофор Федорович) (1769—1828) — «Портрет Карла Христиана Рейссига» (1781—1860). Изображение поясное, $\frac{3}{4}$ вправо, в рамке. Слева внизу подпись: *Molinari pinx., u справа — del-Roeder*.
Размер 228 × 178 (по рамке).
Литография карандашом.
Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «J. Whatman».
Инventарь № 111284.
Литография воспроизведена в «Очерке» В. Я. Адарюкова, стр. 38—39. В бывш. собр. П. А. Дьяконова (Москва) имелся экземпляр этой литографии, на бумаге худшего сорта, без водяных знаков, с подписью (почерком нач. XIX в.): *Carl Reisig, Coll. Rath, Mechaniker des Kaiserl. General Stabes*.
- 9-й л. (21) Гаттенбергер — «Ваза (со сценой «Венера и Адонис»)».
Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «J. Whatman 1816».
Инventарь № 111283.
- 10-й л. (5) Свиньин — «Ниагарский водопад».
Оттиск не раскрашен.
Инventарь № 111285.

Шифляр — «Гвардейский солдат, в рост, с ружьем у ноги». 11-й л. (15)

Оттиск не раскрашен.
Инвентарь № 111286.

ФОРЛОП, В. (работал в 1-й четверти XIX в.) — «Портрет академика Федора Ивановича Шуберга» (1758—1825). Изображение поясное, $\frac{3}{4}$ влево, в овале. Без фона. Подпись под овалом: *W. Vorlop gravé sur pierre*, и ниже, посредине: *Friedrich Theodor Schubert*.

Размер 166 × 141 (по рамке).
Литография карандашом.
Оттиск не раскрашен.
Инвентарь № 111287.

Шифляр — «Гвардейский солдат, в рост, с ружьем на караул». 13-й л. (22)

Оттиск не раскрашен.
Инвентарь № 111288.

ГЕЛЬМЕРСЕН, Петр-Фридрих (Петр Федорович). Работал в первой половине XIX в.) — «Солдат иррегулярного войска» (казак?). Изображен в рост, $\frac{3}{4}$ вправо, с пикой в правой руке. В левом нижнем углу подпись: *РН*.

Размер 233 × 194 (по изображению).
Литография карандашом.
Оттиск не раскрашен.
Инвентарь № 111289.

Альбом «Литографические опыты, исполненные в 1816. 17. 18 и 19 годах под руководством барона Павла Шиллинга фон Канштадт в С. Петербурге, в литографическом заведении Государственной коллегии иностранных дел»

Альбом представляет собой собрание переплетенных (и даже не имеющих следов сшивки) листов, размером 570 × 450 мм. Альбом дошел в неполном виде, в составе двенадцати листов (включая титул). Единственный известный экземпляр хранится ныне в Гравюрном кабинете Государственного музея изобразительных искусств им. Пушкина в Москве.

Описание (полистно)

- [1] Титул (текст): «*Essais | Lithographiques | exécutés dans les années | 1816. 17. 18 et 19 | sous la direction | du | Baron Paul Schilling de Canstadt. | St. Petersbourg | à l'établissement lithographique du Collège Imperial des affaires étrangères*». Внизу, по середине, подпись: *Gass scr.*

Размер 563 × 436 (по листу).
Гравировано на камне.
Водяной знак: «Whatman 1816».

- [2] **ДЕЗАРНО, Огюст-Жозеф (Август Осипович) (1788—1840)** — «*Жокей верхом с лошадыю на поводу*». На первом плане — жокей держит на поводу оседланную лошадь. Слева дерево, на первом плане кусты, трава, придорожные камни, на одном из которых дата — 1818, а на другом подпись — *Desarnod*.

Размер 219 × 372 (по изображению).
Литография карандашом.
Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «Whatman 1817».
Инventарь № 58630.

В собрании Государственной библиотеки имени Ленина имеется другой экземпляр этой литографии на бумаге худшего сорта, без водяных знаков (инв. 9335; приобретен в 1940 г.).

- [3] **ВАЛЬТЕР, К.** (работал в начале XIX в.) — «*Голова Христа*». (С оригинала *Гвидо Рени*). Голова Христа в терновом венце, $\frac{3}{4}$ вправо. В овале. Внутри овала подпись: *C. Walther 1818*.

Размер 457 × 363 (по рамке).
Литография карандашом.
Оттиск не раскрашен.
Инventарь № 12517.

ВЕНЕЦИАНОВ, Алексей Гаврилович (1780—1847) — «*Портрет Петра Великого*» (по оригиналу Кареля де Моора). По грудь, $\frac{3}{4}$ влево, в кафтане и латах. [4]

Размер 189 × 156 (по рамке).

Литография карандашом. 1-е состояние (без надписи и виньетки под портретом).

Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «Whatman 1816».

Инвентарь № 58635.

В собрании Государственного Русского музея этот же лист имеется во 2-м состоянии, с надписью *Петр Великий* и с виньеткой. (Инв. ГРМ № 12663). Экз. 1-го состояния воспроизведен в кн. Скамони «Alois Senefelder und sein Werk». Спб. 1896, стр. 34—35.

ВЕНЕЦИАНОВ, Алексей Гаврилович — «*Портрет Якова Федоровича Долгорукова, сподвижника Петра 1-го*» (с оригинала неизвестного художника). По грудь, $\frac{3}{4}$ влево, в мантии. [5]

Размер 188 × 151 (по рамке).

Литография карандашом. 1-е состояние (без надписи и виньетки под портретом).

Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «Whatman 1816».

Инвентарь № 58633.

А д. О б., 1. В собрании Государственной библиотеки им. Ленина имеется 2-е состояние этого листа с надписью: *Князь Яков | Федорович Долгоруков*, и с виньеткой, изображающей сову на пригорке, распутившую крылья и держащую зеркало (инв. 7141; приобретено в 1939 г.).

ВЕНЕЦИАНОВ, Алексей Гаврилович — «*Портрет Франца Яковлевича Лефорта, генерал-адмирала Петра 1-го*» (с оригинала неизвестного художника). По грудь, $\frac{3}{4}$ влево, в парике, латах и мантии, с орденским крестом на груди. [6]

Размер 190 × 152 (по рамке).

Литография карандашом. 1-е состояние (без надписи и виньетки под портретом).

Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «Whatman 1816».

Инвентарь № 51632.

В собрании Государственного Русского музея имеется 2-е состояние этого листа с надписью: *Франц | Яковлевич | Лефорт*, и с виньеткой, изображающей циркуль, ружье и меч. (Инв. ГРМ № 2849/4).

ВЕНЕЦИАНОВ, Алексей Гаврилович — «*Портрет Феофана Прокоповича*» (с оригинала неизвестного художника). По грудь, $\frac{3}{4}$ влево, в клобуке. [7]

Размер 189 × 151 (по рамке).

Литография карандашом. 1-е состояние (без надписи и виньетки под портретом).

Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «Whatman 1816».

Инвентарь № 58638.

В собрании Государственного Эрмитажа имеется 2-е состояние этого листа (с виньеткой). См. «Очерк» В. Я. Адарюкова, стр. 12.

ВЕНЕЦИАНОВ, Алексей Гаврилович — «*Портрет Ермака Тимофеевича*» (с оригинала неизвестного художника). По грудь, $\frac{3}{4}$ влево, в кольчуге с нашитым на груди изображением орла, в шапке.

Размер 190 × 153 (по рамке).

Литография карандашом. 1-е состояние (без надписи и виньетки под портретом).

Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «Whatman 1817».

Инвентарь № 58637.

В собрании Государственного Русского музея имеется 2-е состояние этого листа с надписью: *Ермак | Завоеватель | Сибири* и виньеткой, изображающей знамена, пушку и щит, на котором написано: *приращение* (Инв. ГРМ № 29998/6453).

- [9] **НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК** — «*Лагерная сцена*». Изображено несколько лагерных палаток и справа — группа солдат.

Размер 236 × 315 (по рамке).

Литография карандашом.

Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «Whatman 1817».

Инвентарь № 58636.

- [10] **РЕДЕР, Иоганн-Кристоф (Христофор Федорович)** (1769—1828) — «*Портрет Андрея Федоровича Корфа, президента Юстиц-Коллегии*» (1765—1823). Изображение поясное, $\frac{3}{4}$ влево. В овале. Под портретом надпись. *Heinrich Baron von Korff | Präsident des Reichs-Justiz-Collegiums | und Ritter mehrerer Orden.*

Размер 241 × 198 (по рамке).

Литография карандашом. 1-е состояние (до подписи).

Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «Whatman 1817».

Инвентарь № 58634.

В «собрании литографированных портретов» Государственного Эрмитажа имеется этот же лист во 2-м состоянии — с подписью: *C. Reder del.* (внутри овала, справа). Инв. № 107870.

[1819]

- [11] **КЮГЕЛЬХЕН, Карл (1772—1832)** — «*Вид Демерджи*». Вид татарской деревни Демерджи (в Крыму, близ Алушты), расположенной близ горы того же названия. Внизу справа номер, подпись и дата: № 7 СК 1819, и посередине: *Demirtchi.*

Размер 364 × 301 (по рамке).

Литография карандашом.

Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «Whatman 1817».

Инвентарь № 58639.

- [12] **КЮГЕЛЬХЕН, Карл** — «*Вид Кекенéиса*». Вид татарской деревни Кекенéис (в Крыму, в районе Байдарских ворот). Татарские жилища, утопающие в зелени, расположены уступами. Справа, на крыше дома, собралась семья. Слева — море. Внизу справа номер, подпись и дата: № 8 СК 1819, и посередине: *Kikenéis.*

Размер 362 × 301 (по рамке).

Литография карандашом.

Оттиск не раскрашен. Водяной знак: «Whatman 1816».

Инвентарь № 58640.

Существуют отпечатки, подкрашенные сепией и белилами (авторская раскраска?).

Хронологический перечень памятников русской литографии, упоминаемых в тексте*.

До 1816?

Кёк (Христиан?) — «Портрет Н. И. Новикова». Три состояния. Исполнен во всяком случае не позже 1818 г. 25, 31.

Шифляра С. — «Strandwache am Meere» (нн) 24, 30.

1816

Орловский А. О. — «Всадники (юнкер и рядовые Кавказско-горского эскадрона)». Два состояния (март) 23, 32, 35, 37, 38, 42, 47, 61, 131, 133, 134.

Добровольский — «Азиатский Музыкальный Журнал», № 1 и 2 (октябрь) 73—77, 78—98.

Альбом — «Gravures sur Pierre faites à St. Petersburg, 1816». — («Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году»). Экземпляры Государственной библиотеки СССР им. Ленина (из собрания Военно-топографического депо) и Библиотеки Александровского дворца в составе следующих литографий: а) титул, б) ноты, в) образец перевода письма на камень, г) двух литографий Орловского — «Всадники» (исп. в марте; см. выше) и «Башкир и киргиз верхами», д) двух литографий Шифляра — «Грифонаж» и «Гвардейский солдат с ружьем у ноги», е) литографии Свиньина — «Ниагарский водопад», ж) литографии Соколова — «Портрет Шиллинга», з) трех литографий Гаттенбергера — «Источник», «Дафнис и Хлоя» и «проект вазы со сценой «Укрощение кентавра», и) двух литографий Монферрана — «лист набросков» («Коровы», «Мать с детьми») и «Сцена у источника», к) литографии Треттера — «Играющие амур» (2 состояния), л) литографии без подписи — «Букет цветов», м) литографированного «чертежа» (ноябрь) 16, 32, 35, 37—71, 126—132.

Гампельн К. — «Русский народный праздник» (фронтиспис к № 1 «Волшебного Фонаря» за 1817 г.) (декабрь) 97—106.

1816—1817

Альбом — «Gravures sur Pierre faites à St. Petersburg», — («Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге» [в 1816—1817 гг.]). Экземпляры Государственной библиотеки СССР им. Ленина и Государственного Эрмитажа. Заключает, помимо вышеперечисленных литографий, вошедших в экземпляры 1816 года, еще следующие листы: а) проект

* Знаком «нн» (не найдено) отмечены памятники, известные автору только по литературным данным. Цифры означают страницы книги.

вазы с изображением «Венеры и Адониса» Гаттенбергера (датован 1816 годом), б) литографию С. Шифляра «Гвардейский солдат с ружьем на караул» (датована 1817 годом) и в) недатированные литографии: Гельмерсена «Казак (?) с пикой», неизвестного литографа (Шифляра?) — «Портрет И. И. Костина», Х. Ф. Редера — «Портрет К. Х. Рейссига», Форлопа — «Портрет академика Ф. И. Шуберта», неизвестного литографа — «Играющие дети» 37—71, 132—135.

Соколов П. Ф. — «Портрет А. О. Сихры», «Портрет Стааль» 64, 71.

1817

Орловский А. О. — «Автопортрет (?) в стиле Рембрандта» (апрель) 59, 71.

Добровольский — «Азиатский Музыкальный Журнал», № 3 и 4 (май) 73, 77.

Гампельн К. — «Портрет Говарда» (июль) и «Портрет Н. П. Шереметева» (октябрь) 103—106.

Глинка Ф. Н. — «Стихи на 23 Ноября». Спб. 1817 (ноябрь) (нн) 111.

Шелковников А. — Шесть карты планов в «Военном Журнале», Спб. 1817 (в том числе карта военных действий в эпоху Отечественной войны 1812 года, отпечатанная в литографии Шиллинга в начале 1817 года) 82, 87, 110, 114.

Машков А. — Одна карта (там же) 111, 114.

Иванов М. — Две карты (там же) 111, 114.

Шифляр С. — «Портрет Л. И. Панснера» и «Вид солдата в походной амуниции» 46, 47, 55, 56.

Серра-Каприола Н. — «Горы на Неве» (копия с Гампельна) 99—101, 105.

Кюгельхен К. — «Кабинет Ржевусской в Петербурге» 95.

1817—1818

Шифляр С. — «Матрос гвардейского экипажа» (в форме 1817—1825 гг.) 30, 48.

1818

Добровольский — «Азиатский Музыкальный Журнал», № 5—8 (январь) 73—77.

Беггров (Иван?) — Четыре виньетки в тексте 1-го изд. «Генеалогической, хронологической и синхронистической таблицы Российской истории кавалера Филистри». Спб. 1818 (май) 117, 120.

Венецианов А. Г. — «Мудрость» — виньетка на титуле книги «Об общественном призрении в России». Спб. 1818. Два состояния. 2-ое состояние — с тоном 90, 106.

Неизвестный литограф — «Рисунки, изображающие фейерверк бывший в городе Ораниенбауме 2-го июля 1818 г.» (июль) (нн) 52, 57.

Неизвестный литограф — «Портрет прусского короля Фридриха-Вильгельма III» (нн) 52, 57.

Погонкин В. — «Портрет Верта» (октябрь) 122—123.

Гельмерсен — «Всадник» и «Всадники» 71.

Дезарно А. — «Жокей верхом с лошастью в поводу» (отдельно и в альбоме «Литографические опыты») 89, 90, 92, 93, 136.

Вальтер — «Голова Христа» (с Гвидо Рени). Там же 89—91, 95, 137, 138.

Неизвестные литографы — «Портрет А. П. Ермолова» и «Проект» (нн) 85.

Пядышев В. П. — «Карты губерний» (нн) 55.

Саблукова С. — «Вид Карлсруэ» (с К. Кунтца) 95.

Шифляр С. — «Вид Гвардейского солдата в полной амуниции», «Вид в полной амуниции пехотного унтер-офицера, гренадера и егеря армейских полков», «Рисунки форм гренадерского короля прусского полка» 48.

Иванов М. — Карта в «Военном Журнале» за 1818 г. 111, 114.

Неизвестный литограф (с И. Жереня) — «Вид сражения при Бородине» и «Вид сражения при Кульме» (с него же) (нн) 112, 113.

1818—1819

Венецианов А. Г. — Серия [«портретная галерея В. П. Кочубея»] в составе одиннадцати известных листов: портреты Бецкого И. И., Долгорукого Я. Ф., Ермака Тимофеевича, Голицына Б. А., Голицына В. В., Лефорга Ф. Я., Матвеева А. С., Петра Великого, Феофана Прокоповича, Филарета Романова и Шереметева Б. П. (портреты Петра Великого, Ермака, Долгорукова, Лефорга, Феофана Прокоповича включены в альбом «Литографические опыты»). Большинство листов известно в двух состояниях 89—91, 93—96, 138.

Редер Х. Ф. — «Портрет А. Ф. Корфа». Два состояния (в альбоме «Литографические опыты» и отдельно) 89—91, 95, 138.

Неизвестный литограф — «Лагерная сцена» (там же) 89, 90, 138.

1819

Неизвестный литограф (с И. Жереня) — «Вид сражения при Фер-Шампеноазе» (нн) (январь) 113.

Погонкин В. — Шесть литографий с Боровиковского. («Образа, украшающие ...царские врата... собора Казанския божия матери». Спб. 1819 (август) 122, 123, 125.

Богатырев — «Чертеж» (в книге «Auszug des Alois Senefelders vollstaendigen Lehrbuchs der Steindruckerey», Спб. 1819) 18, 21, 52, 53.

Альбом — «Essais Lithographiques...» («Литографические опыты, исполненные в 1816. 17. 18 и 19 гг. под руководством П. Л. Шиллинга фон Канштадт в С. Петербурге в Литографическом Заведении Коллегии Иностранных Дел»). Помимо вышеперечисленных литографий Венецианова, Дезарно, Редера, Вальтера и неизвестного включает следующие литографии 1819 г.: а) титул (работы Гасса) и б) две литографии К. Кюгельхена — «Кекенеис» и «Демерджи» 32, 84, 85, 89—93, 95, 136—138.

Кюгельхен К. — Альбом «Etudes des Arbres» (6 листов) (нн) 85, 86, 88, 89.

«San-tsi-King» — факсимиле китайской рукописи (нн) 83, 84, 85—86.

1819—1820

Беггров Ив. — Таблицы в книжке Астье «Графодромия или искусство скорописи» (пер. М. А. Корфа). Спб. 1820, 117—120.

Около 1820 г.

Беггров Ив. (издатель) — «Разные классические рисунки»; — «Географический атлас без наименования земель, городов, и проч.» (17 ли-

стов); — «Русские прописи» (18 листов); — «Достопримечательные виды С. Петербурга»; — «Двенадцать апостолов, в половину фигуры» (в обертке) (нн) 118.

Дезарно А. О. — «Прогулка» 92, 93.

Саблукова С. — Шесть видов Крыма (с К. Кюгельхена), один вид Флоренции (с Е. Батти) и один вид Венеции (с него же) 95.

Погонкин Вл. — «Портрет Радзивилл» (нн) 123.

Соколов П. Ф. — «Портрет С. Н. Аксенова» 64, 78.

Кёк (Христиан?) — «Портрет М. Я. Мудрова» 25.

Серра-Каприола — «Вид Неаполя» (нн) 105.

1820

Беггров Карл — «Album Lithographique pour l'année 1820». 12 тетрадей по 6 литографий (всего 72 листа) (нн) 118, 119.

«О литографии или способе печатания на камне». Перевод с французского. Спб. 1820. С 5-ю литографиями (в том числе двумя — С. Шифляра и одной — Богатырева) 45, 53, 54, 56.

Ефимов — «Портрет П. М. Волконского» 52, 57.

Александров и Ежов — Литографии во 2-м издании «Генеалогической, хронологической и синхронистической таблицы Российской истории кавалера Филистри». Спб. 1820, 120.

1817—1821

Фридрикс, Девятков, Пинаев, Богатырев — Карты и планы к 1 тому «Военной истории походов Россиян в XVIII веке» Бутурлина. Спб. 1821, 54, 55.

1821

Беггров Карл — «Album Lithographique pour l'année 1821». 12 тетрадей (72 листа) (нн) 118, 119.

Погонкин В. — «Садовник» (с Кипренского) 122, 123, 125.

«Tahsüeh» — факсимиле китайской рукописи (нн) 84, 88.

Неизвестный литограф (Орловский?) — «Персиянин на коне» (нн) 52, 57.

1822

Погонкин В. — «Петр Великий» 123, 125.

Беггров Карл — «Вид Дмитриевского» (с А. Е. Мартынова?); — «портрет Дмитриевского» (с Кипренского); — «Арка Генерального штаба»; альбом «Народы живущие между Каспийским и Черным морями». Спб. 1822. 3 выпуска (изд. О. П. Х.) 119—121.

Дезарно А. О. — «Скачки» (с Киля) в альбоме «Литографические безделки». Спб. 1822 (изд. О. П. Х.) 93.

Венецианов А. Г. — «Голова Христа» 95.

Гиппиус Г. — Альбом «Les Contemporains». Спб. 1822 (первые выпуски) 95.

«Эстампы, изображающие достопамятные сражения против французов в 1812 г.», в том числе — «Сражение при Тарутине» и «Сражение при Бородине» (нн) 52, 53.

1823

Кюгельхен К. — «Отус» и «Псатка» (виды) 95, 95.

Литографические эстампы работы учеников Спб. училища глухонемых (нн) 106.

Альбом — «Collection de plans et vues perspectives des nouveaux ponts projetés et construits sur la nouvelle chaussée de Moscou pendant les années 1821 et 1822». Par G. de Traiteur (изд. Плюшара). Спб. 1823, 50, 57.

1823—1824

Кюгельхен К. — «Vues pittoresques de la Finlande». Альбом (2 выпуска) 18 листов 86, 92, 95.

Кюгельхен К. — «Автопортрет» (?) 95.

1825

Кипренский О. А. — «Портрет А. С. Шишкова» 124.

1827

Погонкин В. — «Портрет А. Г. Варнека» (с автопортрета Варнека) 22, 125.

Кюгельхен К. — «Huit vues de la Crimée». Альбом 92.

1829

«Сань-цзы-цзин или троесловие» (в переводе Бичурина). Спб. 1829, 80, 83, 84, 87.

20-е гг.

Погонкин В. — «Портрет М. А. Кикиной» (с П. Ф. Соколова) 112, 125.

Шифляр С. — «Портрет П. М. Волконского» 56.

Белоусов Л. А. — «Собрание мундиров Российской армии» (с оригиналов Шифляра и Орловского) 47, 62.

Беггров Карл — «Виды Ильинского», 4 листа (с А. Е. Мартынова?) 119, 121.

1833

Беггров Ив. — Обложка к альманаху «Новоселье», ч. I, Спб. 1833, 119.

1833—1834

Шифляр С. — «Обелиск в память пребывания русских войск на Босфоре в 1833 году» (ин) 62.

1834

Венецианов А. Г. — «Портрет Н. В. Гоголя» 95.

Гампельн К. — «Торжество открытия в селе Тарутине памятника» и «Купеческий обед» 103, 106.

30-е гг.

Соколов П. Ф. — «Портрет Н. К. Загряжской» 65, 72.

40-е гг.

Соколов П. Ф. — «Портрет Полины Виардо-Гарсиа» 65.

Серия портретов известных русских деятелей «литературы, художеств, и искусств» (А. Ф. Львов, Д. С. Боршнянский, И. А. Крылов и др.) 65.

СОКРАЩЕНИЯ

А д. «О черк» — Адарюков В. Я. — «Очерк по истории литографии в России» («Аполлон», 1912, № 1 и отдельно).

А д. «К н. в Р.» — Адарюков В. Я. — «Гравюра и литография в книге XIX века» (статья) во 2-м томе сборника «Книга в России», М. 1925.

А д. Об. — Адарюков В. Я. и Обольянинов Н. А. — «Словарь русских литографированных портретов», Том 1. А—Д. М. 1916.

Верещагин — Верещагин В. А. — «Русская карикатура. III. А. О. Орловский». Спб. 1913.

Каталог ГРМ — «Государственный Русский музей. А. О. Орловский. Каталог выставки». (Составлен: живопись, рисунки и акварели — Т. А. Дядьковской; офорты и литографии — К. Е. Костенко.) Ленинград 1938.

Лисовский — Лисовский Н. М. — «Библиография русской периодической печати 1703—1900». Петроград 1915.

Материалы — «Материалы для библиографии русских иллюстрированных изданий». Составили В. А. Верещагин, Е. Н. Тевяшов и Н. К. Сиягин. 4 вып. Спб. 1908—1910.

Обольянинов — Обольянинов Н. А. — «Каталог русских иллюстрированных изданий 1725—1860». М. 1915. 2 тома.

Ров. — Ровинский Д. А. — «Подробный словарь русских гравюров XVI—XIX вв.» Спб. 1895.

Тевяшов — Тевяшов Е. Н. — «Описание нескольких гравюр и литографий». Спб. 1903.

Courboin — Courboin F. — «Histoire illustrée de la gravure en France». I—IV. Paris 1923—1929 (с альбомом).

Delteil — Delteil L. — «Manuel de l'amateur d'estampes des XIX et XX siècles». Paris.

Dussler — Dussler L. — «Die Incunabeln der deutschen Lithographie (1796—1821)». Berlin 1925.

Gräff — Gräff W. — «Die Einführung der Lithographie in Frankreich». Heidelberg 1906.

Nagler — Nagler G. K. — «Neues allgemeines Künstlerlexicon». B. 1—22. München 1835—1852

Thieme-Becker — «Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler. Herausgegeben von Dr. U. Thieme und Dr. F. Becker». Leipzig (изд. с 1907 г.).

Wagner — Wagner C. — «Alois Senefelder. Sein Leben und Wirken. Ein Beitrag zur Geschichte der Lithographie». Leipzig. 1914.

Z. f. B. — «Zeitschrift für Bücherfreunde» (изд. с 1897 г.).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абель-Ремюза, см. Ремюза.
 Адамс, Анри-Альбер — 49, 58, 59, 68, 69, 72, 132, 134.
 Адарюков, Влад. Яковл. — 6, 25, 31, 39, 46, 52, 54, 57, 65, 71, 72, 83, 87, 88, 90, 93, 95, 120, 123, 125, 134, 137, 144.
 Аксенов, Семен Ник. — 64, 142.
 Александр I — 31, 33, 34, 47, 49, 60, 69.
 Александров Пав. Александр. — 120, 142.
 Аллер, Самуил Иван. — 87.
 Андре, Иоганн-Антон — 11, 12.
 Андре, Филипп — 11, 12, 13, 29.
 Андре, Фредерик (Фридрих) — 11, 12, 13, 14, 20.
 Аншани, Андреа — 20.
 Аракчеев, Алексей Андр., гр. — 49, 81.
 Аретин, Кристоф, бар. фон — 14, 16, 79.
 д'Арпино, Кавальере — см. Чезари.
 Астье, Ф. Ж. — 117, 141.
 Багратион, Петр Иван., кн. — 112, 113, 115.
 Балашев, Ал-др Дмитр. — 62.
 Банкс, Г. — 29.
 Барбье, Поль — 7.
 Баркер, Томас — 13, 28, 29.
 Барри, Джемс — 13.
 Бартоломмео, фра (делла Порта) — 16.
 Барятинские, князья — 89.
 Батенин, Павел — 106, 107.
 Батти — 95, 142.
 Бегров, Иван Петрович (Иоганн-Фридрих) — 81, 82, 103, 108, 116—121, 140, 141, 143.
 Бегров, Ал-др Иван. — 116, 121.
 Бегров, Карл (Иоахим) Петрович — 50, 62, 118—121, 142, 143.
 Безлюдный, А. — 122.
 Бекетов, Платон Петр. — 24.
 Беккер, Феликс — 21, 24, 31, 50, 51, 56, 104, 106, 144.
 Белл — 30, 31.
 Белла, Стефано делла — 49.
 Беллажке, Жозеф-Луи-Ипполит — 20.
 Белоусов, Лев Александрович — 47, 62, 143.
 Бенкендорф, Ал-др Христофорович, гр. — 79, 87, 110.
 Бенкендорф, Конст. Христофорович — 87.
 Беннер, Анри — 85.
 Бервик, Шарль-Клеман — 102.
 Бергман, Ал-др Петрович — 112.
 Бержере, Пьер-Ноласк — 14, 15.
 Бёрнер — 21, 43.
 Берго-Дюран — 21.
 Бецкий Ив. Ив. — 95, 96, 141.
 Бирстер, Иоганн-Георг — 81, 82, 86.
 Бичурин, Никита Яковл. (Иакинф) — 80, 83, 87, 143.
 Богатырев — 21, 53, 54, 141, 142.
 Бодно, Франсуа — 106.
 Бозетти — 106.
 Боровиковский, Влад. Лукнич — 7, 122, 125, 141.
 Боргнянский, Дм. Степан. — 65, 143.
 Босси, Джузеппе — 20.
 Бригген, Ал-др Федор. фон-дер — 109.
 Брюллов, Ал-др Павл. — 18, 124.
 Буальи, Луи-Леопольд — 14, 21.
 Булгаков, Ал-др Яковл. — 35, 36, 85, 115, 118, 120.
 Булгаков, Конст. Яковл. — 35, 36, 85, 118.
 Буржуа, Флоран-Фидель-Констан — 20.
 Бурцов, Иван Григ. — 108, 110.
 Бутурлин, Дм. Петр., гр. — 54, 55, 57, 142.
 Бутурлин, Мих. Дм., гр. — 105, 106.
 Бюлер, Карл Яковл., бар. — 79.
 Бюлер, Екатерина Иван. (Катерина-Шарлотта), бар. — 79.
 Вагенбауер, Макс-Иосиф — 13.
 Вагнер, К. — 51.
 Вагнер, Карл — 21, 31, 144.
 Вайтш, Г. Фридрих — 13.
 Вальтер, К. — 89—91, 95, 136, 140, 141.
 Вальховский, Влад. Дм. — 108, 109.
 Варвик, гр. — 13.
 Варибергер, Симон — 13.
 Варнек, Ал-др Григ. — 122, 143.
 Василевская — 49.
 Васильчиков, Илларион Вас., гр. (кн.) — 112.
 Ваулин, Ив. Ив. — 100.
 Вейскопфен — 76.
 Вейсхаупт, Франц — 18.
 Венецианов, Алексей Гаврил. — 90, 91, 93—96, 98, 100, 102, 106, 122, 137, 140—143.
 Верейская Е. Н. — 21.
 Верне, Карл — 20, 116.
 Верне, Орас — 20, 116.
 Вериз-Ревильон, — 12, 14.
 Верещагин, Вас. Андр. — 56, 57, 71, 129, 131, 144.
 Верт, Франц Ив. — 122, 140.
 Вертц — 20.
 Вест, Бенджамин — 13.
 Виардо-Гарсиа, Полина — 65, 143.
 Виван-Денон, см. Денон.
 Вильсон, Ал-др Яковл. — 87.
 Виньерон, Пьер-Рок — 30.

- Витберг, Ал-др Лаврент. — 25.
Витгенштейн, Петр Христианович, гр. (кн.) — 57, 61.
Волконский, Петр Мих., кн. — 49, 52, 56, 61, 114, 142, 143.
Воробьев, Максим Никифор. — 119.
Врангель, Ник. Ник., бар. — 114.
Всеволожский, Всев. Андр. — 92, 93.
Всеволожский, Никита Всевол. — 109.
Вяземская, кн., см. Серра-Каприола, А. А.
Вяземские, князья — 87.
Вяземский, Ал-др Алексеевич, кн. — 105.
Вяземский, Петр Андр., кн. — 60, 87.
- Галактионов, Степан Филипп. — 52.
Гальс, Франс — 104.
Гамель, Иосиф-Христиан. — 7, 24, 26, 28—31, 45, 77, 81.
Гампельн, Карл — 21, 80, 97, 99, 101—107, 110, 124, 139, 140, 143.
Гарднер — 65.
Гасс — 84, 88, 89, 141.
Гассинг, Ал-др Иван. — 56.
Гаттенбергер, Франц Иванович (Иоганн-Франц-Ксаверий) — 37, 38, 42, 43, 49, 51, 58, 59, 66—68, 72, 128, 129, 131—134, 139, 140.
Гейслер, Христиан-Готфрид-Генрих — 97.
Гейтман, Егор Иван. — 80, 104.
Гельмерсен, Петр Федор. (Петер-Фридрих) — 44, 58, 60, 70, 71, 86, 135, 140.
Геннади, Григ. Ник. — 31.
Генрих IV — 19, 20, 22.
Герень, см. Жерень.
Герольд, Карл — 18.
Гёте, Иог.-Вольфганг — 16.
Гильфорд, Фредерик, гр. — 21.
Гиппнус, Густав-Адольф — 95, 142.
Глейснер, Франц — 11.
Гленберви, Катерина-Анна — 21.
Гленберви, Сильвестр Дуглас — 21.
Глинка, Серг. Ник. — 115.
Глинка, Федор Ник. — 108—115, 140.
Глиноцкий — 56, 57.
Говард, Джон — 103, 106, 140.
Гоголь, Ник. Вас. — 95, 143.
Голенищев-Кутузов-Смоленский, Мих. Иллр., кн. — 115.
Голлицын, Борис Алексеевич, кн. — 94—96, 141.
Голлицын, Вас. Вас., кн. — 95, 96, 141.
Голов, Семен — 69.
Греч, Ник. Иван. — 33—35, 79—81, 83, 117.
Грибовский, Мих. Кирилл. — 112.
Грэфф, Вальтер — 21, 22, 34, 35, 55, 144.
Гуревич, П. — 87.
Гуйю-Демарэ — 14.
- Давид, Жак-Луи — 14, 69.
Даву — 115.
Далл'Арми, Джованни — 20.
Далма-богатырь — 74.
Даль, Влад. Иван. — 31.
Данци, Франц — 11.
Дашков, Дм. Вас. — 69.
Девриен, Вильгельм — 10.
Деватов — 55, 142.
Дезарно, Август Осипович (Огюст-Жозеф) — 89—93, 136, 140—142.
Деламотт, Вильям — 13.
- Делонэ, см. Стааль.
Дельтейль, Лоис — 21, 144.
Денон, Доминик-Виван, бар. — 23.
Деч, Иоганн — 81, 82, 86.
Дмитревский, Ив. Афан. — 119, 142.
Дмитриев-Мамонов, Ал-др Иван. — 125.
Добровольский, Иван — 73—78, 139, 140.
Долгорукий, Яков Фед., кн. — 89, 90, 94—96, 137, 141.
Домье, Оморэ — 5.
Дуглас, Фредерик Сильвестр — 21.
Дусслер, Лунтпольт — 21, 25, 51, 57, 88, 144.
Дюрер, Альбрехт — 16, 17.
Дьяковская, Т. А. — 144.
Дьяконов, Пав. Алексеевич — 134.
- Ежов — 120, 142.
Елизавета Алексеевна, имп. — 95.
Ермак Тимофеевич — 89, 90, 94, 95, 137, 138, 141.
Ермолов, Алексей Петр. — 85, 112, 116, 140, Ефимов, — 52, 57, 142.
Ефремов, Петр Александр. — 31.
- Жерар, Франсуа-Паскаль-Симон, бар. — 22, 23, 69.
Жерень (Жерэн), Иван, старший — 113, 114, 141.
Житнев, Евг. Иван. — 122.
Жоанно, Франсуа — 12, 14, 24.
Жомини, Антон-Генрих Веннаминович, бар. — 109.
Жуковский, Вас. Андр. — 62, 69, 87.
- Загряжская, Нат. Кирилл. — 65, 143.
Зайлер, Иоганн-Михаэль — 11.
Закревский, Арсений Андр., гр. — 56, 112, 114.
Зауервейд (старший), Ал-др Иван. — 62.
Зейдль, Андреас — 13.
Земмеринг, Самуил-Томас — 24, 31.
Зенефельдер, Алонз — 9—14, 16—18, 21, 28, 43, 45, 52, 53, 79, 87, 141, 144.
Зенефельдер, Георг — 13.
Зенефельдер, Клеменс — 20.
Зенефельдер, Теобальд — 13, 34.
Зуев — 50.
Зуземиль, Иоганн-Конрад — 12, 14, 21.
Зуземиль, Иоганн-Теодор — 21.
- Иакинф, см. Бичурин Н. Я.
Иванов, Д. И. — 72.
Иванов, Мих. Матв. — 62.
Иванов, М. — 110, 114, 140, 141.
Иваск, Удо Георг. — 56.
Изабе (старший), Жан-Батист — 20.
Иордан, Федор Иван. — 102.
- Камуччини, Винченцо — 20.
Каподистриа, Иван Ант., гр. — 85.
Карамзин, Ник. Мих. — 69.
Карделли, Сальватор — 119.
Квальо, Анжело — 13, 18.
Квальо, Доменико — 18.
Кёк, Христиан — 24—26, 30, 31, 139, 142.
Кер-Портер, Роберт — 13.
Кёппен, Петр Иван. — 95.
Кикина, Мария Ардалоновна — 122, 143.
Киль, Лев Иван. — 93, 142.
Кипренский, Орест Адам. — 5, 7, 18, 20, 58, 64, 119, 122, 124, 125, 142, 143.

- Клапрот, Генрих-Юлий — 79, 83, 84, 88.
 Клотц, Симон — 13.
 Кнаппе, Карл — 31.
 Кнехт, Иосиф — 79, 87.
 Княжевич, Дм. Максим. — 104.
 Кокошкин, Никол. Александр. — 33.
 Кольман (старший), Карл Иванович — 118
 Кондаков, Серг. Никодим. — 87.
 Константин Павлович, вел. кн. — 47, 48,
 56, 60.
 Конфуций — 84.
 Корболд, Генри — 13.
 Корнилович, Ал-др Осип. — 57.
 Корф, Анд. Федор., бар. — 89—91, 138, 141.
 Корф, Модест Анд., бар. — 117, 120, 141.
 Костенко, Конст. Евтих. — 144.
 Костин, Ив. Ив. — 43, 56, 133, 140.
 Кочубей, Вас. Леонт. — 94.
 Кочубей, Викт. Павл., гр. (кн.) — 94,
 96, 141.
 Крейцер, Коирадн — 75.
 Крылов, Иван Анд. — 65, 148.
 Кунтц, Карл — 95, 141.
 Купер, Ричард — 13.
 Курбуэн, Франсуа — 21, 144.
 Куровников — 120.
 Кутузов, см. Голенищев-Кутузов-Смо-
 ленский.
 Кюгельхен, Герард — 88, 91.
 Кюгельхен, Карл — 85, 86, 89—93, 95,
 138, 140—143.
 Кюгельхен, Лео — 88.

 Лазрев, Христофор Еким. — 87.
 Лас-Каз, гр. — 22.
 Лангер, Валериан Платон. — 52.
 Ланкастер — 29, 31.
 Ластейри, Шарль-Филибер, гр. — 19, 20,
 22, 23, 30, 34, 54.
 Левицкий, Дм. Григ. — 25.
 Ледерман — 124.
 Лежен, Луи-Франсуа, бар. — 23.
 Лейстер, Юдифь — 104.
 Леконт, Ипполит — 20.
 Леман, Ф. — 81.
 Лепренс, Жан Батист — 97.
 Лефорт, Франц Яковл. — 89, 90, 94, 96,
 137, 141.
 Лисенков, Евг. Григ. — 105.
 Лисовский, Ник. Мих. — 77, 105, 114, 144.
 Лобанов-Ростовский, кн. — 57.
 Ломэ — 23.
 Лонги, Джузеппе — 20.
 Лоррэн, Клод — 91.
 Львов, Алексей Федор. — 65, 143.
 Львов, Серг. Алексеев. — 55.
 Лютер, А. Ф. — 21, 35.

 Мазан-богатырь — 74.
 Мазепа, Иван Степ. — 94.
 Майр, Иоганн-Кристоф — 65.
 Маковский, Егор Иван. — 65.
 Максимилиан, имп. — 16, 17, 21.
 Мамонов, см. Дмитриев-Мамонов.
 Манлих, Христиан, фон — 16, 18.
 Мария Федоровна, имп. — 123.
 Мартинэ — 14, 116.
 Мартынов, Анд. Ефим. — 7, 92, 119, 142,
 143.
 Машков, А. — 110, 114, 140.
 Мейендорф — 114.

 Менд — 56.
 Мерэ — 21.
 Меттенлейтер, Иоганн-Михаэль — 18, 31,
 34.
 Милорадович, Мих. Анд., гр. — 61,
 106.
 Миттерер, Германн-Иосиф — 12, 13.
 Михайлов, Григ. Карп. — 94, 95.
 Модзалевский, Борис Льв. — 87.
 Молниари, Александр — 90, 134.
 Монтуччи, Антонио — 79, 83, 88.
 Монферран, см. Рикар де Монферран.
 Морзе — 81.
 Моор, Карель де — 137.
 Моро, Виктор, ген. — 69.
 Моцарт, Вольфганг-Амедей — 11.
 Мошарский, Александр — 125.
 Мудров, Матв. Яковл. — 25, 142.
 Муравьев-Карский, Ник. Ник. — 56, 62,
 71, 115.
 Мюллер, К. — 51.
 Мюллер, Христиан-Фридрих — 18, 21,
 43, 51.

 Наглер, Георг-Каспар — 31, 91, 95, 144.
 Наполеон I — 34, 51, 79, 82, 115.
 Ней — 115.
 Нейман — 95.
 Недидов, Аркадий Иван. — 124.
 Нидлих, Иоганн-Готфрид — 13.
 Никитин, Н. П. — 72.
 Николай I — 62.
 Новиков, Ник. Иван. — 25, 31, 139.
 Норблен де ла Гурден, Жан-Пьер — 60.
 Нохден — 88.

 Обольянинов, Ник. Александр. — 52, 65,
 95, 105, 120, 123, 137, 144.
 Одоевский, Влад. Федор., кн. — 80, 87.
 Оленин, Алексей Ник. — 111.
 Олещинский, Антон-Казимир — 104.
 Опперман, Карл Иван., гр. — 57.
 Орлов, Мих. Федор. — 110.
 Орловский, Ал-др Осипович — 5, 7, 20,
 23, 24, 32, 35, 37, 38, 42, 47, 48,
 51—53, 56, 57, 58—61, 71, 129, 131—
 134, 139, 140, 142—144.
 Остерман-Толстой, Ал-др Иван., гр. —
 113, 119.
 Остроградский, М. А. — 21.
 Ощола — 22.

 Панснер, Лаврентий (Лоренц) Иван. —
 46, 55, 56, 140.
 Пеннель — 21, 29, 31.
 Петр I, — 89, 90, 123, 125, 137, 141,
 142.
 Петров, Петр Ник. — 7, 87, 96, 125.
 Пилоти, Фердинанд — 16, 18, 20.
 Пинаев — 55, 142.
 Пинелли, Бартоломео — 20.
 Плавильщиков, Вас. Алексеевич — 97,
 105, 125.
 Плюшар, Ал-др Иван. — 50, 85, 103, 117,
 120, 143.
 Погодин, Мих. Петр. — 80, 87.
 Погонкин, Влад. Иван. — 122—125, 140—
 143.
 Прохоров — 55.
 Пуссен, Никола — 91.
 Пушкин, Ал-др Серг. — 60, 63, 79, 80,
 87, 88, 109, 114, 115, 117.

- Пушкин, Вас. Льв. — 33, 35, 73.
 Пядышев, Вас. Петр. — 55, 56, 141.
- Радзивил, кн. — 123, 142.
 Радиг, Антуан — 55.
- Рёдер, Христофор Федор. (Иоганн-Кристоф) — 37, 45, 58—60, 70, 71, 90, 91, 134, 138, 140, 141.
- Ржевусская, гр. — 95, 140.
- Реймерс, Генрих — 71.
- Рейссиг, Корнилий Христианович (Карл-Христиан) — 43, 46, 47, 56, 90, 134, 140.
- Рейтер, Вильгельм — 12, 13.
- Рембрандт — 71, 140.
- Ремюза, Жан-Пьер-Абель 79, 83, 87.
- Рени, Гвидо — 90, 91, 95, 136, 140.
- Реньо, Жан Батист — 20.
- Репин, Илья Ефим. — 6.
- Ридольфи — 20.
- Рикар де Монферран, Август (Огюст) Иванович — 37, 43, 49, 56, 58—60, 68—70, 72, 127, 128, 130, 131, 139.
- Ровинский, Дм. Александр. — 6, 31, 52, 58, 61, 65, 70, 87, 88, 101, 105, 106, 114, 118—120, 129, 131, 144.
- Род, Жак-Пьер-Жозеф — 75.
- Роде, см. Род.
- Росси, Карл Иван. — 119.
- Руммер — 21.
- Рылеев, Кондр. Федор. — 114.
- Сабат — 82, 118.
- Саблукова, Софья — 95, 141, 142.
- Сабуров, А. А. — 36.
- Салтыков, кн. — 81.
- Салуччи — 20.
- Сандоури, Александр. — 122.
- Свебах, Жак-Франсуа-Жозеф (Свебах-Дефонтеэн) — 69.
- Свиньин, Пав. Петр. — 37, 44, 58, 59, 62—64, 69, 71, 127, 131, 132, 134, 139.
- Севергин, Вас. Мих. — 23, 24, 26—31, 77.
- Семенников, Влад. Петр. — 77.
- Сен-При, Эмман. Францевич, гр. — 113.
- Сен-Флоран — 118.
- Серра-Каприола, Анна Александр. — 105.
- Серра-Каприола, Антонио Мареска Дон-порсо — 100, 105.
- Серра-Каприола, Н. — 99—101, 140.
- Синягин, Н. К. — 144.
- Сипягина, ур. Кушникова — 115.
- Сипягин, Ник. Мартем. — 49, 56, 82, 108—115.
- Сихра, Андр. Осип. — 64, 140.
- Скамони, Георг. Яковл. — 56, 137.
- Скотти, Доменико (Дементий) — 120.
- Слѣнины, братья — 118.
- Собко, Ник. Петр. — 7, 72, 87, 114, 120, 121.
- Соколов, Ал-др Петр. — 64, 71.
- Соколов, Петр Федор. — 37—39, 56, 58—60, 64, 122, 130, 139, 140, 143.
- Стааль, ур. Делонэ — 64, 71.
- Сталь, м-м де — 69.
- Стасов, Вас. Петр. — 52.
- Стотард, Томас — 13.
- Строганова, Софья, гр. — 95.
- Строганов, Пав. Александр., гр. — 61.
- Суворов-Рымникский, Ал-др Вас. — 61.
- Тверской, Виссарион Иван. 104, 106, 107.
- Тевяшов, Евг. Ник. — 120, 144.
- Тиме, Ульрих — 21, 24, 31, 51, 56, 104, 106, 144.
- Толстой, Фед. Петр., гр. — 125.
- Толь, Карл Федор., гр. — 112.
- Томилов, Алексей Ром. — 42.
- Тон, Ал-др Андр. — 50, 124.
- Тончи, Ник. Иван. (Сальватор Тончи) — 7.
- Треттёр, Вильгельм фон — 43, 49—51, 57, 58—60, 70, 127, 130, 139, 142, 143.
- Тропинин, Вас. Андр. — 63.
- Туманский, Вас. Иван. — 116, 120.
- Тургенев, Ал-др Иван. — 35, 38.
- Тургенев, Ник. Иван. — 35, 36.
- Тургенев, Серг. Иван. — 35, 36.
- Тутолмины — 119.
- Тутолмин — 121.
- Тьерри, братья — 69.
- Тюмень, кн. — 74.
- Ульянинский, Дм. Вас. — 31.
- Уткин, Ник. Иван. — 102, 104, 120.
- Фабрициус, М. П. — 95.
- Феофан (Прокопович) — 89, 90, 95, 137, 141.
- Филарет (Романов) — 94, 141.
- Филистр — 117, 120, 140, 142.
- Филимонов, Влад. Серг. — 115.
- Фишер фон-Вальдгейм, Готхельф (Григорий Иванович) — 12, 13, 24, 30, 31.
- Флери, Виктор — 105, 107.
- Фогт, Николаус — 12.
- Фолльвейлер — 13.
- Форлоп В. — 46, 58—60, 70, 71, 135, 140.
- Френ, Христиан-Мартин — 84, 88.
- Фрех — 21.
- Фридлендер, Макс — 18, 21.
- Фридрикс — 55, 142.
- Фридрих-Вильгельм III — 52, 140, 141.
- Фюзли, Генри, см. Фюссли.
- Фюссли, Иоганн-Генрих — 13.
- Хатов, Ал-др Ильич — 55, 57.
- Хаубер, Иосиф — 13.
- Хвостов, Дм. Иван., гр. — 63, 106.
- Херасков, Мих. Матв. — 65.
- Хирн, Томас — 13.
- Хрлловицкий — 74.
- Хупфауер — 31.
- Чевкин, Конст. Влад. — 33, 35, 87.
- Чезари, Джузеппе — 16.
- Черепанов, Никифор Евтроп. — 25, 31.
- Шадов, Иоганн-Готфрид фон — 13.
- Шатобриан — 63.
- Шаховской, Ал-др Александр., кн — 115.
- Шебуев, Вас. Кузьмич — 106.
- Шелковников, Андр. Мих. — 82, 86, 110, 114, 140.
- Шён — 11.
- Шереметев, Борис Петр., гр. — 94—96, 141.
- Шереметев, Дм. Ник., гр. — 122.
- Шереметев, Ник Петр., гр. — 103, 106, 107, 140.
- Шизль, Фердинанд — 16.
- Шик, Максимил. Яковл. — 55.
- Шиллинг фон Канштадт, Ал-др Льв., бар. — 43, 56, 64, 130, 139.
- Шиллинг фон Канштадт, Ек. Ив., см. Бюлер, Е. И.

- Шиллинг фон Канштадт, Людвиг-Иосиф-Фердинанд, бар. — 79.
Шиллинг фон Канштадт, Пав. Льв., бар. — 7, 26, 32—26, 37—39, 64, 73, 78—88, 91—94, 110, 117, 136, 141.
Шифляр, Сам. Петр. — 24, 30, 37—39, 44—49, 50—52, 54, 56, 58, 59, 61, 62, 128—133, 135, 139—143.
Шишков Ал-др Сем. — 111, 124, 143.
Шлейх, братья — 57.
Шошин — 50.
Шредер — 114.
Шнейдер, Тереза — 132, 134.
Штрикснер, Иоганн-Неномук — 16, 17, 18, 20.
Штунц, Иоганн-Гартман — 18.
Шуберт, Федор Иван. — 43, 46, 47, 56, 71, 135, 140.
Шуберт, Фед. Фед. — 7, 46, 56.
Шух, Август-Фридрих — 50.
Щелкунов, Мих. Ильич — 36.
Щербаков — 49.
Эмануель, Ф. Л. — 21.
Энгельман, Годфруа — 18, 20, 22, 23, 34, 43, 55, 124.
Энгр, Жан-Огюст-Доминик — 20.
Эггингер, Пав. Давыдович — 103.
Яковлев, В. И. — 25.
Якушкин, Иван Дмитр. — 110, 114.
Ярмолинский, Авраам — 71.
Юшков — 111.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

В тексте

	<i>Стр.</i>
1. Портрет Зенефельдера, литография Девриена	10
2. Бержере — «Les Musards de la rue du Coq» (1815)	15
3. Штрикснер — «Музыканты, отшельник и лев» (с Дюрера) (1808)	17
4. Фронтиспис и заглавный лист издания «Lettres autographes et inédites de Henri IV» (1816)	19
5. Портрет В. М. Севергина, гравюра начала XIX в.	27
6. Переплет альбома «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году»	39
7. Первый лист альбома «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге»	41
8. Ноты из альбома «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году» (титульный лист)	45
9. Ноты из альбома «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, (в 1816 году) (оборот титула)»	45
10. Треттер — «Играющие амуры» (1816)	50
11. Титульный лист книжки «О литографии или о способе печатания на камне» (Спб. 1820)	53
12. Гаттенбергер — Проект вазы для Фарфорового завода (со сценой «Укрощение кентавра») (1816)	66
13. Гаттенбергер — Проект вазы для Фарфорового завода (со сценой «Венера и Адонис») (1816)	68
14. Монферран — Два наброска (1816)	70
15. Портрет П. Л. Шиллинга, литография Гейтмана с оригинала К. Гампельна	80
16. Титульный лист альбома «Литографические опыты», изданного П. Л. Шиллингом	86
17. Серра-Каприола — «Горы на Неве» (с оригинала К. Гампельна) (1817)	99

Т а б л и ц ы

I. Кёк — «Портрет Н. И. Новикова»
II. Титульный лист «Азиатского Музыкального Журнала» (№ 1 за 1816 г.)
III. Орловский А. — «Всадники» (1816)
IV. Орловский А. — «Башкир и киргиз верхами» (1816)
V. Шифляр С. — «Матрос гвардейского экипажа» (1817—1818)
VI. Шифляр С. — «Гвардейский солдат (гренадер)» (1816)
VII. Редер Х. — «Портрет К. Х. Рейссига» (1816—1817)
VIII. Шифляр С. — «Портрет Л. И. Панснера» (1817)
IX. Шифляр С. — «Грифонаж» (1816)
X. Свиньин П. — «Ниагарский водопад» (1816)
XI. Соколов П. Ф. — «Портрет А. О. Сихры» (1816—1817)
XII. Соколов П. Ф. — «Портрет С. Н. Аксенова» (1818—1820)
XIII. Соколов П. Ф. — «Портрет Шиллинга» (1816)
XIV. Гаттенбергер Ф. — «Источник» (1816)
XV. Монферран А. — «Сцена у источника» (1816)
XVI. Адамс А. — «Коринна» (1816—1817)
XVII. Гаттенбергер Ф. — «Дафнис и Хлоя» (1816)
XVIII. Гампельн К. — «Русский народный праздник» (1816)
XIX. Гампельн К. — «Екатерингофское гулянье» (фрагмент)
XX. Гампельн К. — «Екатерингофское гулянье» (фрагмент)
XXI. Дезарно А. — «Жокей верхом с лошадей в поводу» (1818)
XXII. Кюгельхен К. — «Демерджи» (1819)
XXIII. Кюгельхен К. — «Кекенеис» (1819)
XXIV. Венецианов А. — Виньетка «Мудрость» (1818)
XXV. Беггров — «Виньетка» (1818)
XXVI. Венецианов А. — «Портрет Я. Ф. Долгорукого» (1818—1819)
XXVII. Погонкин В. — «Портрет Ф. И. Верга» (1818)

О Г Л А В Л Е Н И Е

	<i>Стр.</i>
Предисловие	5
Глава I. Начало литографии на Западе	9
Глава II. «Предистория» русской литографии (1803—1816)	23
Глава III. Вопрос о приоритете	32
Глава IV. Альбом «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году» и Литография Военно-топографического депо	37
Глава V. Участники альбома «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году»	58
Орловский—60. Шифляр—61. Свиньин—62. П. Ф. Соколов—64. Гаттенбергер—65. Адамс—68. Монферран—69. Треттер—70. Форлоп—71. Редер—71. Гельмерсен—71.	
Глава VI. Литография Добровольского (1816)	73
Глава VII. Литография Шиллинга и ее издания (1816)	78
Глава VIII. Альбом «Литографические опыты» и его участники	89
Кюгельхен—91. Дезарно—92. Венецианов—93.	
Глава IX. Работы Гампельна (1816—1817)	97
Глава X. Литография Н. М. Сивягина (1817)	108
Глава XI. Литография Ив. Беггрова (1817)	116
Глава XII. Вл. Погонкин (1818)	122

П р и л о ж е н и я

I. Альбом «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году»	
А) Экземпляр Военно-топографического депо (в собрании Библиотеки имени Ленина)	126
Б) Экземпляр Александровского дворца-музея в Пушкине	130
В) Второй экземпляр Библиотеки имени Ленина	132
Г) Экземпляр Государственного Эрмитажа	134
II. Альбом «Литографические опыты, исполненные под руководством П. Л. Шиллинга в 1816. 17. 18 и 19 годах»	
	136
III. Хронологический перечень памятников русской литографии, упоминаемых в тексте	
	139
Сокращения	144
Указатель имен	145
Перечень иллюстраций	150

Отв. редактор *Н. Кучменко*

Тираж 1000 экз. Подписано в печать 27/III—43 г.

1943 г. печат. л. 11.

А 50986.

Заказ № 860. Цена книги 20 руб.

3-я типография «Красный пролетарий» Огиза РСФСР треста «Полиграфкнига»
Москва, Краснопролетарская, 16.

ТАБЛИЦЫ



Кёк. — Портрет Н. И. Новикова. Библ. им. Ленина



Титульный лист «Азиатского Музыкального Журнала». Библ. им. Салтыкова-Щедрина



No. 10
17 1/2 18

Орловский А. — Всадники. Библ. им. Ленина



Орловский А. — Башкир и киргиз верхами. Библ. им. Ленина



Шифляр С. Матрос. Госуд. Литературный музей



Шифляр С. — Гвардейский солдат. Библ. им. Ленина

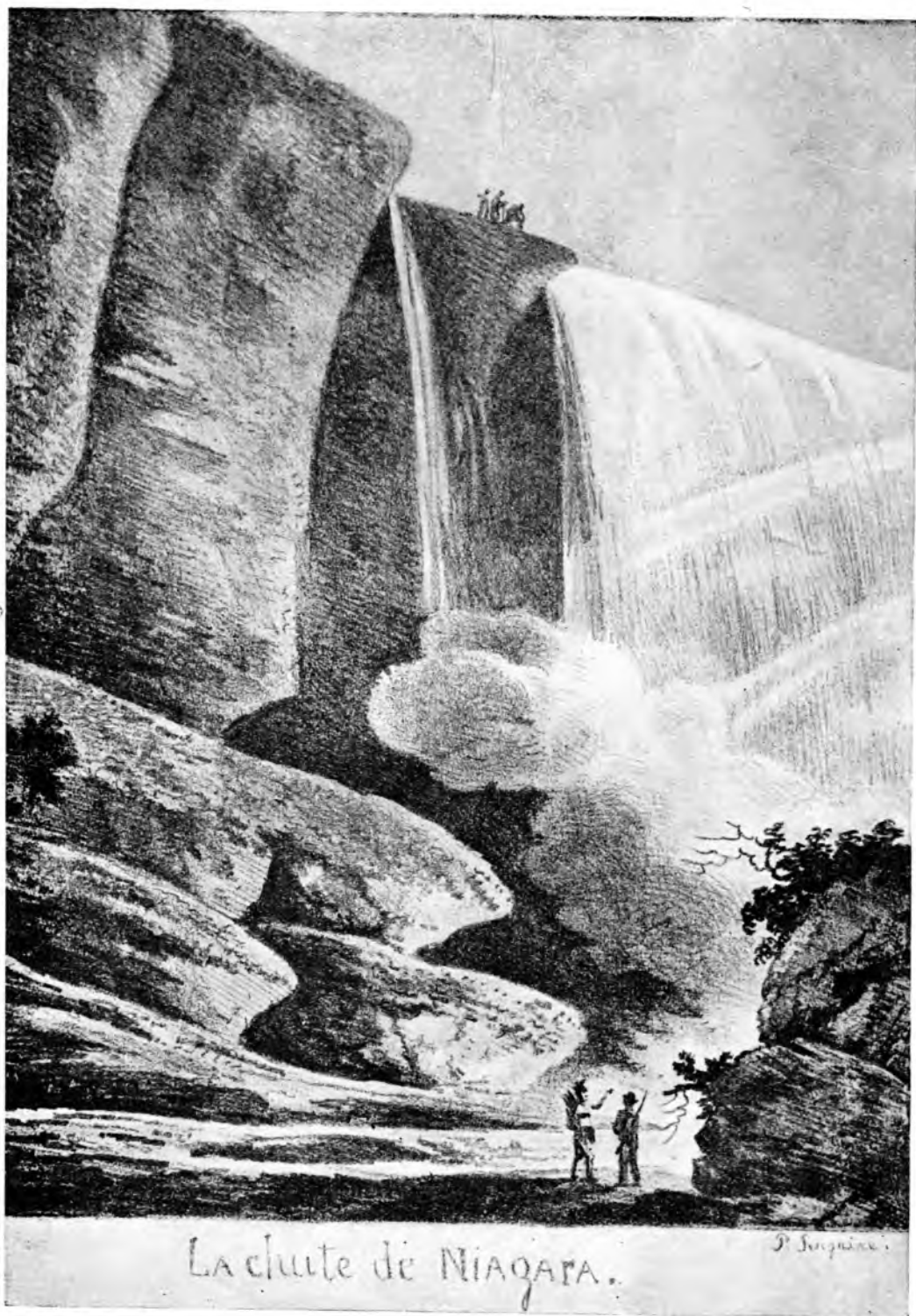


Редер X. — Портрет К. X. Рейснга. Частное собрание, Москва



Шифляр С. — Портрет Л. И. Пансера. Библ. им. Ленина





Свиньш П. — Ниагарский водопад. Библ. им. Ленина



Соколов П. — Портрет А. О. Сихры.
Библ. им. Ленина



Соколов П. — Портрет С. Н. Аксенова.
ГМИИ им. Пушкина



Соколов П. — Портрет Шиллинга. Библ. им. Ленина



Гаттенбергер Ф. — Источник. Библ. им. Ленина



Монферраи А. — Сцена у источника. Библ. им. Ленина



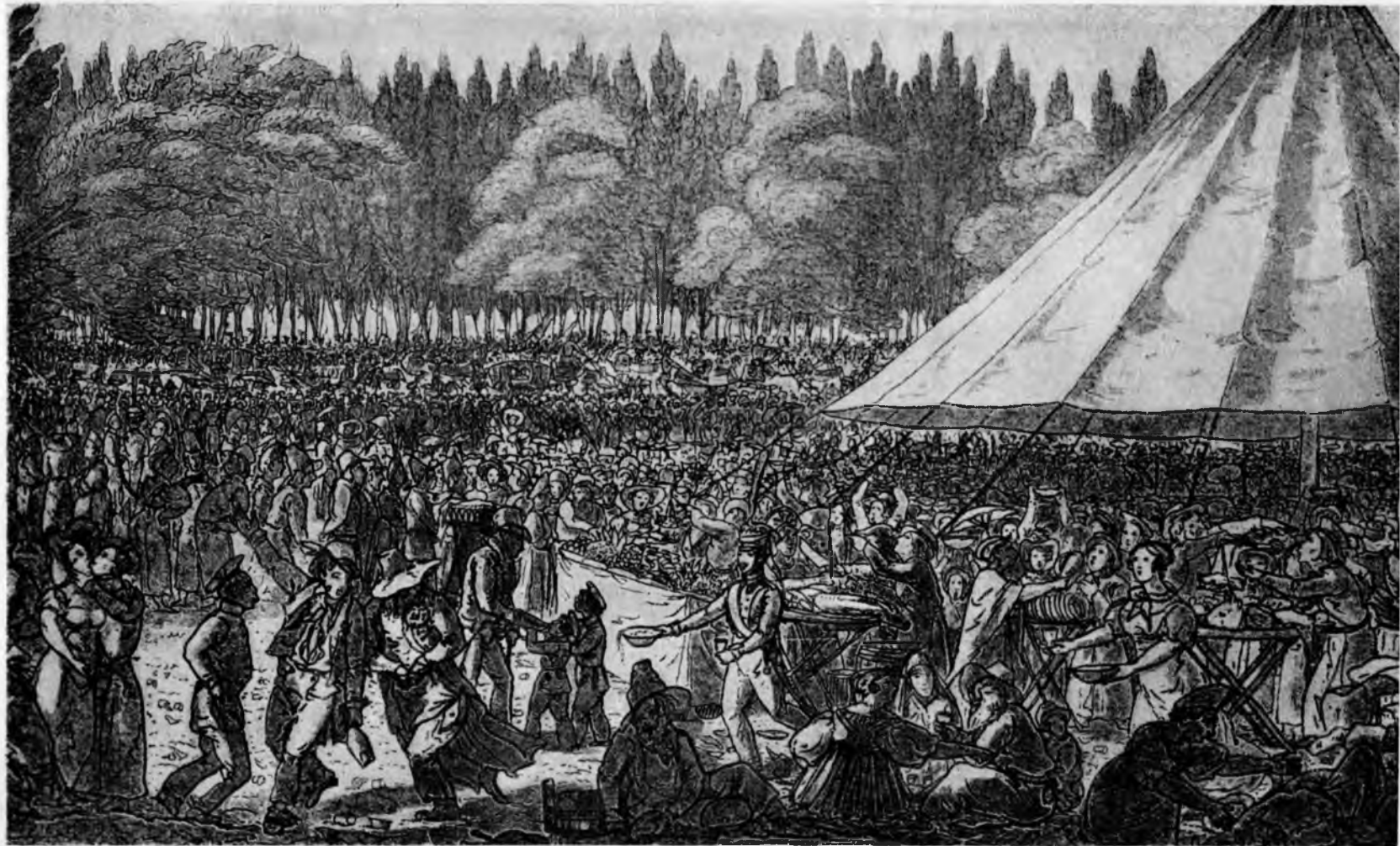
Адамс А. — Коринна. Библ. им. Ленина



Wiederum viermal Controllirt in der Hofdruckerei. 84.



Гампельн К. — Русский народный праздник. Библ. им. Ленина



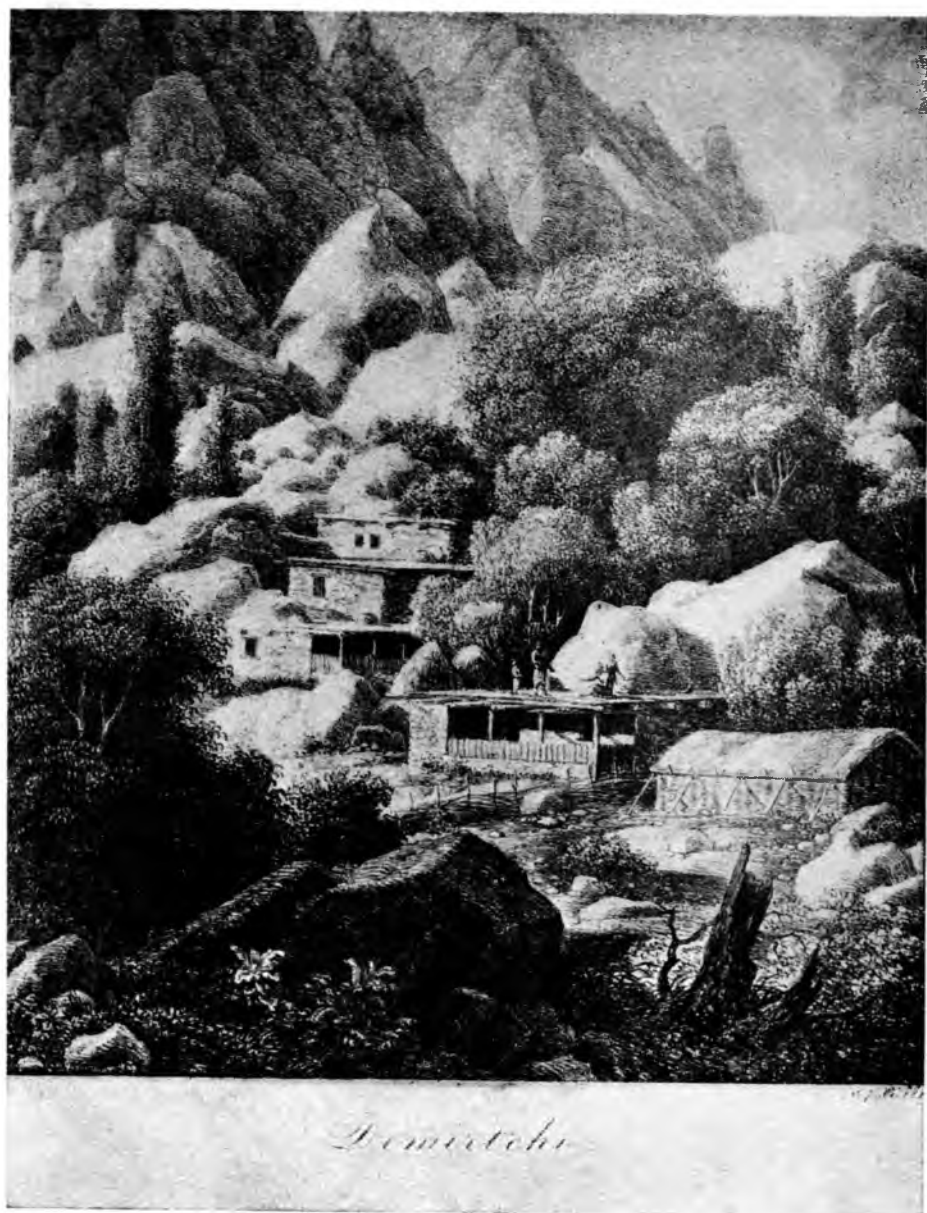
Гампельн К. — Екатеринбургское гулянье. (Акватинта; фрагмент.)



Гампельн К. — Екатеринбургское гулянье. (Акваинта; фрагмент)



Дезарно А. — Жockey верхом с лошадыю на поводу. Библ. им. Ленина



Кюгельхен К. — Демерджи. гМИИ им. Пушкина



Кюгельхен К. — Кекенеис. ГМИИ им. Пушкина



Венецианов А. — Виньетка «Мудрость». Библ. им. Ленина



Бергров. — Виньетка. Библ. им. Ленина



Венецианов А. — Портрет Я. Ф. Долгорукого. Библ. им. Ленина



Погонкин В. — Портрет Ф. И. Верта. гмии им. Пушкина