

ПИСАТЕЛИ ФРАНЦИИ В СКУЛЬПТУРЕ МУЗЕЕВ СССР

СКУЛЬПТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ ФРАНЦУЗСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В СОВЕТСКИХ СОБРАНИЯХ

Обзор и публикация Ж. Мацулевич

Обширные архивы Советского Союза дали уже богатый документальный материал, который многообразно освещает наши давние культурные связи с Францией. Другим источником, но в иной форме, являются богатейшие музеи СССР, которые могут своими собраниями вещественно подтвердить глубокий интерес к французскому искусству и, особенно, к французской литературе в нашей стране и в то же время вскрыть новый иконографический материал. Эти памятники изобразительного искусства, рассеянные прежде в частных собраниях, зачастую недоступные исследователю и оставшиеся совершенно неизвестными, теперь сосредоточены в музеях и, благодаря внимательной и серьезной научной разработке, открывают много новых страниц в истории взаимоотношений русского и французского искусства и литературы. Свидетелями этого являются не только многочисленные портреты французских писателей в живописи, графике и скульптуре, многие из которых до сих пор не опубликованы, но и обилие произведений, иллюстрирующих сюжеты или воплощающих образы излюбленных героев французской литературы.

Музеи Советского Союза, и особенно Эрмитаж, обладают большим количеством очень интересных, с этой точки зрения, памятников французской живописи и графики, частью впервые публикуемых в настоящем издании. В области скульптуры, до сих пор сравнительно мало разрабатывавшейся, находим также ряд великолепных портретов французских писателей и связанных с ними деятелей, оставшихся неизвестными как исследователям, так и всем интересующимся сложной проблемой скульптурного портрета.

Одним из таких еще не опубликованных памятников является прекрасный, хотя и ретроспективный, бюст Пьера Корнеля работы Жан-Жака Каффиери, находящийся в Музее изобразительных искусств в Москве (см. т. II, табл. перед стр. 65). Подпись мастера, помещенная на спине бюста, у правого плеча, в складках откинутого воротника, гласит: «fait par J. J. Caffieri 1770». Несколько выше надпись: «Pierre Corneille né à Rouen le 6 juin 1606, mort à Paris le premier octobre 1684». Бюст терракотовый, поясной (выс. 74 см), задрапированный в плащ. Великолепны, как всегда у Каффиери, композиция складок и весь достигающий подлинной декоративности общий облик бюста. При этом лепка лица спокойная, волосы взяты большими плотными прядями, зато глаза с ясным взглядом, переданные близким к Гудону приемом (висящая точка посреди глубокого кольца), и неплотно сомкнутые губы, которые соединяются

в нескольких местах, готовые раскрыться, создают характерное для Каффиери искусственное, театрализованное оживление. Однако, надо отметить, что, по сравнению с виртуозными бюстами Пирона или Ротру, где изощренность техники и блестящая отделка деталей почти совсем заслоняют внутреннее содержание портрета, наш бюст Корнеля гораздо проще и сосредоточеннее. Он производит несколько неожиданное для манеры Каффиери впечатление своей компактностью, серьезностью и отсутствием свойственной всем его бюстам элевации. Но если вспомнить характеристику, которую давал себе, как собеседнику, сам Корнель:

*J'ai la plume féconde et la bouche stérile,
Et l'on peut rarement m'écouter sans ennui
Que quand je me produis par la bouche d'autrui...¹*

или повествование Виньеля де Марвиля, как он, увидев Корнеля в первый раз, принял его за купца из Руана, то становится понятной и очень почтенной, особенно для Каффиери, попытка вложить в портрет это сложное психологическое содержание. Тем более, что образцом и источником вдохновения для скульптора служил портрет Шарля Лебрёна, представленный ему графиней de Bouville, внучкой брата Корнеля. Этот портрет был неоднократно гравирован—и прямо Е. Ficquet, и обратно французом Gaucher, и немцем Walker. И надо сказать, что там лицо моделировано гораздо проще и содержание его гораздо беднее и безразличнее. Интересно, что наш бюст является самым ранним из всех сделанных Каффиери портретов Корнеля и не упоминается ни у кого из исследователей, даже французских². Известно, что в театре Французской комедии находится подписной мраморный бюст с датой 1777, а в собрании Gaston le Breton в Руане хранится терракотовый бюст подписной и датированный 1775 г. Еще один терракотовый экземпляр был 11 июля 1803 г. продан за 33 франка на аукционе de Langeac в Париже³. Быть может, это и был наш бюст, попавший затем в Россию. К сожалению, отсутствие сведений об истории московского бюста Пьера Корнеля не дает возможности установить это точнее. Известно только, что он происходит из имения «Ярополец» Чернышевых-Безобразовых.

Другим скульптурным портретом, близким к эпохе Корнеля, является впервые издаваемый здесь терракотовый бюст неизвестного (выс. 75 см), на этот раз из Эрмитажа, поступивший сюда из Академии художеств и происходящий из собрания Фарсетти, в каталоге которого он значился, как «копия с Альгарди». Но при первом взгляде на этот замечательный портрет невольно отбрасываешь всякую мысль о копии. Смелая и уверенная лепка лица, свободная манера орнаментальной проработки волос и мягко рассчитанная светотень в длинных складках драпировки говорят о руке искусной и творческой, а никак не о руке копииста. Весь стиль произведения не вызывает никакого сомнения в его подлинности. Барочная композиция с широко взятым бюстом, который заканчивается волнообразной линией обреза, захватывающей верхнюю половину рук, умеряется замкнутым контуром всего целого. Обычное для барочного портрета соотношение лица и окружения, когда лицо трактуется, как одна из составных частей, и далеко не самая главная, в создании парадного и импозантного облика, здесь нарушено в пользу лица, в котором дана довольно острая, хотя и не глубокая характеристика. Наконец, самая техника, например, обработка глаз, бровей, и качество глины заставляют



ПЬЕР МИНЬЯР

Работа Кузеева. Терракота, ок. 1690 г.

Эрмитаж, Ленинград

взять под сомнение и имя Альгарди, упомянутое в каталоге собрания Фарсетти, и вообще итальянское происхождение нашего бюста. По всему стилю он гораздо ближе к французской школе, а по манере компановки и обработки он очень напоминает знаменитый терракотовый бюст Великого Конде работы Куазево в Лувре⁴. Этому плодовитому мастеру, лепившему, кажется, всех более или менее видных деятелей времени Людовика XIV и приобретшему виртуозную свободу в композиции декоративного портрета, можно по праву приписать эрмитажный бюст. Кого же он изображает? Судя по аналогии с другими бюстами Куазево, такая острота индивидуальной характеристики допускалась им на портретах простых смертных или своих собратьев—художников. О том же говорят и легкая небрежность в одежде, расстегнутый ворот рубашки и отсутствие каких бы то ни было знаков достоинства и отличия. Черты лица, изображенного на нашем бюсте, чрезвычайно сходны со знаменитым бюстом Пьера Миньяра в Лувре, который принадлежит Мартену Дежардену⁵. Только лепка его и манера композиции отличаются от эрмитажного, в котором мы можем признать бюст Пьера Миньяра работы Куазево (см. на обороте). Этот смелый человек и ловкий живописец, который внезапно на пятидесятом году жизни сделал головокружительную, блестящую карьеру, свалив по пути не маленького соперника—Шарля Лебрёна, был своим человеком в литературных кругах того времени, также насыщенных интригами и внутренней борьбой. Приятель Корнеля и Мольера, он заслужил от этого последнего невероятно претенциозное восхваление в скучных стихах по поводу его знаменитой в свое время росписи купола церкви Валь-де-Грас. В этом стихотворении «Gloire du dôme du Val-de-Grâce» Мольер в своем дружеском рвении, превознося Миньяра, делает за него тот один шаг, который ведет от великого к смешному. Там есть такие стихи:

Jules, Annibal, Raphael, Michel-Ange—
Les Mignards de leur siècle... [!]⁶

Настоящим шедевром портретной скульптуры стиля рококо в Эрмитаже является терракотовый бюст (выс. 53 см) придворного архитектора-декоратора времени Людовика XV—Руссо, работы Огюстена Пажу (см. след. стр.). Бюст не имеет подписи, но его исключительное мастерство и особая живая выразительность, еще повышающаяся своеобразием лепки и обработки поверхности глины нежного телесного цвета, находят себе аналогии только в безусловных работах Пажу, и притом времени расцвета его творчества (60—70-е годы), как великолепный бюст графини Дюбарри⁷ и бюст Ducis⁸, находящийся в собрании Doistau. Особенно привлекательно в нашем бюсте и замечательно характерно для этой эпохи то обострение интеллектуального момента в портрете, которое, несомненно, возникает в дворянском искусстве под влиянием буржуазной критики Дидро, которая сокрушающе бьет по пустой эlegantности, идеализации и лживости салонных портретов.

В бюсте архитектора Руссо мы видим необычную для придворного портрета и для самого автора Пажу простоту композиции нагого бюста с небольшим полукруглым обрезом à l'antique. Несомненно, классические увлечения, идущие из того же оппозиционно-буржуазного источника, уже дают себя знать. Припомним, что греческий храм для церкви Мадлен был возведен архитектором Иври уже в 1769 г., а Суффло заканчивает



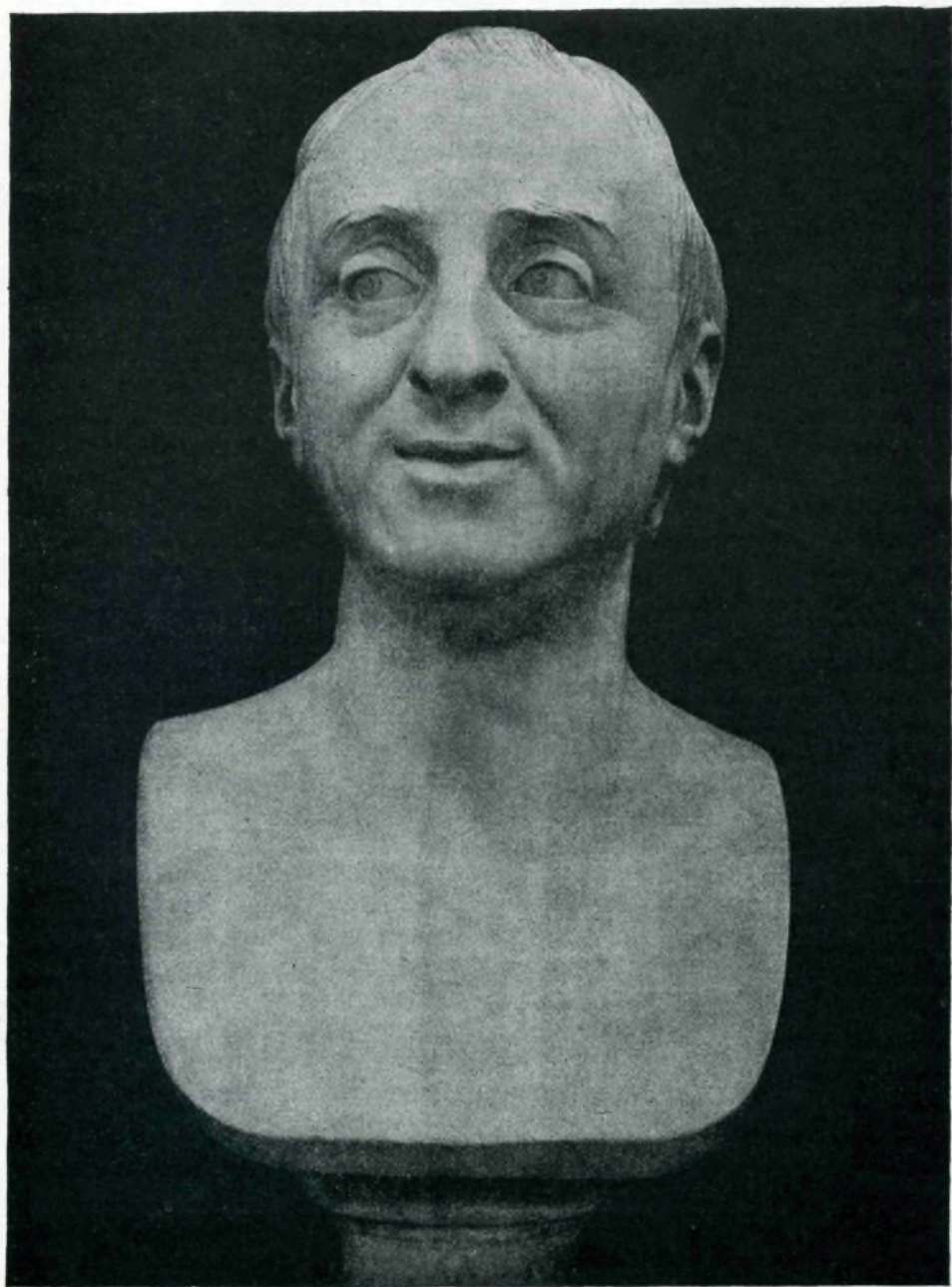
АРХИТЕКТОР РУССО
Работа Огюстена Пажу. Терракога, 1760-е гг.
Эрмитаж, Ленинград

в 1780 г. церковь Женевиёвы в Париже, нынешний Пантеон. Таким образом, появление классических и интеллектуально выразительных черт в нашем бюсте вполне объяснимо, но они еще не делают его тем реалистически-психологическим человеческим документом, которые начнет создавать только Гудон. Бюст архитектора Руссо сохраняет характерную элегантность портрета эпохи рококо. Несмотря на отсутствие драпировок и аксессуаров, Пажу достигает острым поворотом головы и глаз той асимметрии композиции, которая создает впечатление легкого и быстрого движения. В несомненно идеализированном изображении явно ощущается светский кавалер, ловкий царедворец, остроумный и приятный собеседник, но не больше; глубже внутрь человека это изображение заглянуть не дает. Задачей портрета остается не вскрыть, а скрыть самого человека—его подлинную сущность за блестящей светской маской.

Загадочным среди французских бюстов XVIII в. в собрании Эрмитажа является маленький (выс. 23 см) мраморный бюст королевы Марии-Антуанетты (см. т. I, стр. 401), прославленной за свою неотразимую красоту и очарование как льстивыми и корыстными современниками, так и историками искусств XIX и XX вв., как Бушо, Фламмермон, Карл Дрейфус, Де Ноляк, Эмиль Буржуа и др. И вот на фоне всех этих восторженных описаний и бесчисленных живописных и скульптурных портретов—свидетелей глубоко классовой сущности языка портретного искусства, стоит наш маленький мраморный бюст, дающий жесткий, почти отвратительный образ молодой королевы. Несомненно, подлинный и современный, он сделан, очевидно, в год вступления ее на престол, т. е. в 1774 г., и, во всяком случае, до 1775 г., так как с этого времени Мария-Антуанетта начинает носить иную прическу, с нагромождением пышных и высоких украшений. Однако, не только прическа, но и другие сопоставления дают исходный пункт для датировки и оценки сходства нашего маленького бюста с его живым оригиналом. В собрании Де Ноляк находится замечательный по выразительности подготовительный эскиз художника Дюплесси для портрета Марии-Антуанетты⁹, исполненного в гобелене в 1774 г., т. е. когда ей шел 19-й год. Первое, что поражает в этом эскизе, сделанном рукой придворного портретиста, это то же выражение жесткого эгоизма, соединенного с какой-то жадной чувственностью во всем отталкивающе-неприятном тяжелом лице.

Только тем же выпуклым, как при базедовой болезни, глазам Дюплесси придавал более широкий разрез и больше живости, чем на нашем бюсте, где они приобретают какую-то сверлящую остроту взгляда из-под тяжелых, приспущенных век.

Вероятно, такими их часто видал художник Тилли, который был в юности пажем королевы и так вспоминает о ней: «Ее глаза не были красивы, но они принимали все выражения: то благосклонность, то отвращение отражались в них...». Вообще, если почитать внимательно даже самые льстивые отзывы о внешности Марии-Антуанетты, как, например, осыпанной ее милостями М-те Оберкирх, то получается портрет, почти точно списанный с нашего маленького бюста. Это относится еще ко времени, когда она была дофиной, женой наследника, т. е. 17—18 лет: «У нее было длинное лицо..., орлиный нос, очень заостряющийся к концу, высокий лоб, голубые глаза. Ее рот... уже казался немного надменным. У нее была австрийская губа (типичная для всей семьи Габсбургов выступающая нижняя челюсть), наиболее выраженная, чем у кого-либо из ее свет-



ДИДРО

Работа М.-А. Колло. Мрамор, 1772 г.

Эрмитаж, Ленинград

лейшей фамилии». Другой, очень известный, мемуарист Башомон вынужден прямо сказать: «У нее толстые губы, особенно нижняя». Если прибавить к этому слова из письма министра императрицы Марии-Терезии (матери Марии-Антуанетты), князя Штаренберга, который просит во время сватовства прислать из Парижа искуснейшего парикмахера для эрцгерцогини Антуанетты, «так как у нее немножко слишком высокий лоб и волосы растут некрасиво... так что лоб остается голый», то наш бюст находит полное документальное подтверждение всех своих черт, включая надменность и жесткость, которые господствуют в его выражении.

Интересно отметить композицию бюста. Ассиметричный, перегруженный сверху большими нависшими над драгоценной диадемой страусовыми перьями, он как бы подчеркивает чрезмерную тонкость и длину шеи. Эта шея была вторым общеизвестным для портретистов дефектом сложения Марии-Антуанетты, который они обязаны были скрадывать ленточками, горжетками или другими приемами, и любопытно, что, несмотря на это, ни королева, ни императрица-мать никогда не были удовлетворены ее портретами. Сделать из Марии-Антуанетты красивую женщину, сохранив сходство, никому не удавалось.

Мы, к сожалению, едва ли когда-нибудь узнаем отзывы современников о нашем бюсте, который представляет исключительный интересный пример беспощадно реалистического подхода к портрету этой ненавистой французскому народу королевы-«австриячки». Он, несомненно, должен был быть исполнен художником, стоявшим на позиции революционной буржуазии, выдвигавшей реалистическое и назидательное искусство, которое проповедывал Дидро. Бюст этот был в 1902 г. приписан Жану-Антуану Гудону (см. «Художественные сокровища России», 1902, № 12, табл. 137, стр. 313), однако, ни его техника, ни его художественный язык не допускают такого предположения, и вопрос о его авторе остается открытым.

Среди рассматриваемых нами портретных бюстов XVIII в. особый интерес для темы данной статьи представляет группа эрмитажных бюстов, относящихся к эпохе классицизма. Эта группа может быть кратко охарактеризована, как реалистически-психологический портрет, полностью выражающий то новое представление о человеке и человеческих ценностях, которое с такой решительностью выдвигают оппозиционные философы-энциклопедисты. Их портреты и преобладают в этой группе, притом сделанные рукой величайшего из представителей реалистически-классицизирующей школы—Жана-Антуана Гудона.

Знаменитейшая мраморная статуя Вольтера в кресле, подписанная и датированная 1781 г. (см. т. I, стр. 153), сделана Гудоном по заказу Екатерины II. Автор, будучи чрезвычайно заинтересован в этом заказе, посылает Екатерине II, как она сама сообщает об этом Гримму в письме от 14 мая 1780 г.¹⁰, на выбор две модели, отлитые Томирсом. Одна из них была с посвящением: «Présenté à Sa Majesté Impériale par son très humble et très obéissant serviteur Houdon»¹¹. Мраморный Вольтер в кресле появился в России в 1783 г. и был поставлен в гроте или зале антиков Царского села, окруженный копиями с античных статуй. Екатерина II писала об этом Гримму 19 мая 1784 г.: «Она [статуя] окружена Антиномем, Аполлоном Бельведерским. Когдаходишь в этот зал, действительно захватывает дыхание, и, о чудо! статуя Вольтера, сделанная Гудоном,

нисколько не теряет от всего ее окружающего. Вольтер там прекрасно устроился: он созерцает все, что есть самого прекрасного среди античных и современных статуй». Здесь, в этой обстановке, статуя пробыла до конца XVIII в., но после этого ее постигает судьба очень многих других драгоценных памятников искусства, зависевших от каприза своего владельца, которого они меняли, переходя, как частная собственность, по наследству из рук в руки. Мытарства бессмертного произведения Гудона, воплотившего в мраморе одного из крупнейших и активнейших представителей революционной мысли, начались вместе с годами реакции. Его лишают почетного места в центре зала антиков и совсем увозят из Царского села. В 30-х годах XIX в. мраморный Вольтер находит себе тихое и незаметное пристанище в Старом Эрмитаже, среди шкафов со своей библиотекой, скрытый от публики. Подтверждением этого является случайная зарисовка, сделанная Пушкиным 10 марта 1832 г., когда он получил разрешение «рассмотреть хранящуюся в Эрмитаже библиотеку Вольтера», находившуюся тогда в старом здании, под лоджиями Рафаэля. Однако, при постройке Нового Эрмитажа и переносе библиотеки в другое здание, статуя Вольтера попала на глаза одному из наследственных хозяев, отличавшемуся всеми чертами некультурного деспота. С именем Николая I² связывается известная анекдотическая фраза: «Истребить эту обезьяну», реальное отражение которой находим в архивах Эрмитажа в виде распоряжения, поступившего в 1851 г., передать статую Вольтера в гоф-интендантскую контору, так как «ему нет места в Новом Эрмитаже и его там негде хранить». И он начинает свое более чем 35-летнее хождение по мукам, пока, наконец, в 1887 г. не возвращается в Эрмитаж, как признанное великое произведение искусства, и помещается в так называемой Галлерее истории живописи¹³. Отсюда он в 1930 г. переставлен на постоянную выставку французского искусства, в первый раз не во исполнение чьей-то прихоти, а во имя наилучшего показа этого поистине бессмертного произведения, в окружении других творений великих художников его эпохи.

Новый классицизирующий реализм, возникший на почве Франции в связи с оформлением прогрессивных, республиканских идей, находит свое полное выражение в шедевре Гудона, каким является его Вольтер в кресле. Античная тога и повязка философа, охватывающая голову, — явные признаки наступавшего классицизма, в то же время замечательный реализм в лепке головы и рук и, главное, совершенно исключительная убедительность психологического воздействия статуи дают почувствовать то новое мировоззрение, провозвестником которого был Вольтер, а выразителем в искусстве — Гудон. Однако, он не избег здесь барочных традиций итальянского веризма, направления, которое не останавливалось перед презрением всех законов пластики во имя достижения *il vero* — иллюзорного воспроизведения действительности. Таким приемом становится у Гудона его передача остро смотрящих глаз и размыкающихся, как бы говорящих губ. Вся построенная исключительно на светотеновом воздействии, доходящем до полного отрицания пластики, она создает иллюзию взгляда высверленной черной дыркой. В то же время любопытно вспомнить, что в основе передачи поразительно живых рук Вольтера лежит слепок с его мертвых рук, находящийся в музее г. Анжера и носящий печать Гудона и подпись: «N: 31 mai, 1778»¹⁴, т. е. на другой день после смерти великого мыслителя.

Наряду с этим монументальным портретом, в эрмитажном собрании появилась недавно приобретенная музеем небольшая бронзовая статуэтка Вольтера, представляющая его сидящим за работой в халате, ночном колпаке и в домашних туфлях (см. т. I, стр. 5). Эта фигурка полна необычайной мягкости и хрупкости во всей композиции, которая заставляет отнести ее к эпохе рококо. Самый возраст изображенного говорит о более ранней дате, чем портреты Гудона. По типу наша статуэтка ближе всего подходит к прекрасному портрету работы Фассена (N.-H. Fassin), датированному 1769 г. По живописной трактовке поверхности, тонкой чеканке и сочной темнокоричневой патине ее также надо отнести ближе к середине, чем к концу века. Насколько удалось проверить по доступной нам литературе, бронзовая статуэтка этого типа издается здесь впервые. Почти полную аналогию к ней, исполненную в мраморе, мы обнаружили в каталоге аукциона собрания Кремер (Eugène Kraemer), под № 147 (аукцион был организован антикваром G. Petit и происходил 29 апреля 1913 г.). Она там датирована концом XVIII в. Судя по репродукции этой мраморной статуэтки в «Gazette des Beaux Arts» (1916, août, 404), в статье O u l m o n t («Portraits inédits de Voltaire»), она представляется там гораздо более обобщенной и безразличной в трактовке ткани и особенно лица, чем в эрмитажной бронзе. Поэтому последнюю можно считать, несомненно, более близкой к оригиналу, а может быть, представляющей собой самый оригинал пока еще не известного мастера.

Бронзовая пластина подножия статуэтки укреплена на золоченом бронзовом постаменте, украшенном спереди черной доской с золоченой надписью: «Volterius Non Omnis Moriar». По продольным сторонам постамент помещены черные медальоны с золочеными мужскими бюстами à l'antique, а сзади—грубоватый прорезной золоченый рельеф, изображающий старика в длинной одежде, с бородой, сидящего, подперев голову, перед столом и указывающего правой рукой на лежащий перед ним череп; рядом—античная лампа с пламенем. Налево внизу стоят два глобуса, лежат книги и кадуцей, за всем этим летит крылатый гений (Минерва?) с боевым копьём и в шлеме, обвитом лаврами, и держит над головой старика лавровый венок. На верхнем переднем крае этого постамент имеет гравированную подпись: «O.: L.: HURTIFELD.: F^t 1786:». Это, по всей вероятности, автор и исполнитель постамент и барельефа с запутанной аллегорией.

Эта статуэтка выделяется среди других портретов Вольтера тем спокойным, не саркастическим, мягким выражением лица, которое не удавалось схватить почти никому из его портретистов. Только Россе-Дюпон (Rosset-Dupont) давал в своих мелких, но очень искусных произведениях подобные по интимности и простоте настроения моменты из жизни фернейского философа. Однако, работы Россе—«cet artisan habile»,—как говорит Ульмон, отличаются от нашей статуэтки именно своей большей ремесленностью и некоторой примитивностью, чего совершенно нет в эрмитажной бронзе. Да и пропорции фигуры с преувеличенно тяжелой головой, и тип лица, взятый у Россе с гораздо большим натурализмом, заставляют искать другого автора для эрмитажной статуэтки.

Прекрасный бюст Вольтера (выс. 58 см) был исполнен Гудоном также по заказу Екатерины II в год смерти фернейского патриарха. Если в знаменитой статуе, первый экземпляр которой был начат в том же 1778 г., еще можно наблюдать некоторую идеализацию в большей мягкости



БЮФФОН

Работа Гудона. Мрамор, 1782 г.

Эрмитаж, Ленинград

всего лица, в небрежно рассыпающихся из под повязки философа прядях волос, то здесь в бюсте, задрапированном в тогу с каймой из лавровой ветки, чувствуется какая-то почти предсмертная хрупкость. Что-то старчески-беспомощное появляется в выражении провалившегося рта, в сухой сборчатой коже гениально промоделированного голого черепа и жиденьких, как бы прилипших на висках и ушах тонких прядях волос. Это произведение — исключительной остроты наблюдения и высшего технического мастерства. Бюст этот, с момента своего исполнения, который запечатлен на нем следующей надписью, помещенной на обрезе правой руки: «Ordonné par S. M. I. l'Impératrice de toutes les Russies Fait par Houdon en 1778», неизменно находится в Эрмитаже (см. т. I, табл. перед стр. 17).

Другим интересным портретом Вольтера является небольшой (выс. 49 см) мраморный бюст его в молодом возрасте, в кафтане и с париком (см. т. I, стр. 105). Бюст не имеет ни подписи, ни даты и до последних лет считался анонимным. Будучи направлены его стилистическим сходством с бюстом Дидро, исполненным Мари-Анной Колло в 1772 г., на поиски подтверждения ее авторства, мы обнаружили в документальных материалах указание на то, что Колло имела на своем станке в 1769 г. бюсты Вольтера и Дидро. 14 сентября Фальконе пишет императрице, что «мадемуазель Колло осмеливается спросить, не лучше ли было бы ей отложить работу над бюстом Вольтера, чтобы скорее закончить бюст вашего величества»¹⁵. Réau только упоминает об этом бюсте Вольтера, но сам его не знает и не видел¹⁶. Desnoïesterres даже не упоминает его в своих списках¹⁷. Этот бюст Вольтера в парике упомянут у Lami среди произведений Колло, местопребывание которых неизвестно, причем он указывает, что бюст был сделан по модели, представленной художницей императрице¹⁸.

Вся холодноватая, заглаженная манера ретроспективного бюста сразу чувствуется в эрмитажном портрете молодого Вольтера и в портрете Дидро. Кроме того, чрезвычайное сходство примененных технических приемов и всегда столь характерная для руки одного мастера манера обработки ушных раковин, глаз, ноздрей, так же как и способ отделки бюста сзади и даже полная аналогия железных колец для прикрепления, вставленных в мрамор у обоих бюстов, не оставляют сомнений, что этот бюст молодого Вольтера был сделан Мари-Анной Колло в Петербурге около 1771 г. Несомненно, что она не могла видеть философа таким, так как он изображен не старше 30 лет (а он родился в 1694 г.), значит, около 1725 г., т. е. за 25 лет до рождения самой Колло (1748 г.). Она делала его, вероятно, просто по одному из тех многочисленных портретов, которые были сосредоточены услужливыми агентами Екатерины II в Эрмитаже.

Бюст Дидро (выс. 58 см), подписанный Колло и датированный 1772 г. (см. стр. 957), дает интересный пример перехода в портрете к классическим принципам, за которые так боролся в теории ее учитель Фальконе. Прежде всего, впечатление определяется общим контуром бюста, который дается нагим à l'antique. Того же стремится достигнуть и почти квадратный обрез, приближающийся к гермообразной форме и выдвигающий, тем самым, в противоположность рококо, четкость и замкнутость композиции. Голова дана почти прямо, и только приоткрытые улыбающиеся губы и отведенный в сторону взгляд придают заглаженному лицу светскую оживленность. Колло, семнадцатилетней девушкой уехавшая в Россию из Парижа, делает и этот портрет по воспоминаниям и по гипсовым слепкам с его бюста ее собственной работы 1766 г., может быть, и по маске,

сделанной заново по ее специальной просьбе Лемуаном. Дидро самому пришлось заниматься пересылкой этих гипсов в Петербург. Lami дает очень неточные указания по поводу нашего бюста. Он пишет в своем словаре скульпторов XVIII в.: «Дидро—мраморный бюст в Санкт-Петербурге М.-А. Колло для императрицы Екатерины II по модели, исполненной в Париже, которая была заказана художнице госпожой Жоффрен». В Париже в 1766 г. Колло не могла сделать бюст с таким выраженным классицизмом, как эрмитажный мрамор¹⁹. Здесь она дала его в придворном стиле. И напрасно искать в нем образ пламенного и убежденного провозвестника революции, инициатора великой Энциклопедии,—перед нами только остроумный и красноречивый светский собеседник, достойный образ постоянного корреспондента императрицы Екатерины II. Бюст этот и был ведь исполнен по ее заказу в 1772 г. и с тех пор неизменно находился в Эрмитаже, где она могла сличить его с подлинником в 1773 г., когда Дидро лично приезжал в Петербург и Екатерина принимала его наедине, устраняя придворный этикет и играя в демократическую простоту с этим потомственным плебеем. Ему в это время было 60 лет, и такому возрасту наш бюст не соответствует. Возникает предположение, что Колло отчасти использовала портрет, сделанный ею еще в Париже, так как в донесении князя Дмитрия Алексеевича Голицына министру двора Панину от 31 августа 1766 г. есть такое указание: «Фальконе везет с собой молодую девушку, свою ученицу; это в своем роде чудо таланта. Большое количество портретов, сделанных ею, великолепны. Я дал согласие на гонорар в 1500 ливров в год. Ваше превосходительство можете сами судить о ее таланте по произведениям, которые она привезет с собой, среди которых один портрет Дидро, а другой мой»²⁰. Тогда Дидро было 51—52 года, и этот-то портрет, вероятно, лежит в основе нашего бюста, но трактовка его уже совершенно классична.

В ряду многочисленных портретов, исполненных Мари-Анной Колло в России в этом зализанном придворно-идеализованном стиле, где льстивые бюсты и рельефы императрицы и ее придворных чередуются с неприятно жесткими бюстами Генриха IV и Сюлли, в ряду этой галереи есть один живой портрет, в котором Колло оставила доказательство своего незаурядного таланта и своей большой любви.

Это знаменитый бюст ее наставника в искусстве и в жизни, Этьена-Мориса Фальконе (выс. 56 см), подписанный: «Fecit Petropoli Marie Anne Collot anno 1773» (а не 1768, как ошибочно указывает Réau)²¹. Этот бюст (см. стр. 965) сделан одновременно с предыдущими, но радикально отличается от них своим динамизмом и какой-то вызывающей простотой. Как будто нарочно небрежно завязанный галстук одним концом засунут за борт кафтана, а другой его конец, спускаясь бахромой на ножку, ассиметрично нарушает линию нижнего обреза. Такими же упрямыми живописными прядями лежат на голове густые еще волосы, открывая высокий, умный лоб этого упорного самоучки, который создал и отлил величайший из конных памятников своей эпохи—знаменитого «медного всадника». Он со своей «озорной физиономией парижского гамена добрался до роли наперсника императрицы»²² и, не выдержав придворных интриг и раболепия, резко разошелся с нею и покинул Россию, даже не дождавшись открытия своего великого детища. Вся трактовка лица в очень детальной и суховатой манере, вместо сглаживающей, сладостной любезности, разлитой в бюсте Дидро; вся резкая светотене-

вая, с большим применением сверла разработка волос; совершенно иллюзионистически-живописный прием изображения внимательно смотрящих, весело улыбающихся глаз и общий вид независимой самоуверенности,— всё это дает ясно почувствовать, на стороне какого из этих двух направлений находятся симпатии автора и, что гораздо важнее, которое из них является прогрессивным.

Конечно, Мари-Анна Колло даже в своем лучшем и совершенно исключительном, среди остальных, портрете не достигла силы того реализма, который мы находим почти во всех работах Гудона. Возьмем его прекрасный бюст Бюффона (выс. 61 см), который был сделан в 1782 г. по заказу Екатерины II, чрезвычайно высоко ценившей этого блестящего стилиста, излагавшего свои смелые гипотезы системы природы и жизни животных с большим литературным мастерством и вошедшего поэтому также и в историю французской литературы. Сын Бюффона сам взялся привезти бюст своего знаменитого отца императрице и был 29 июня 1782 г. принят ею в Царском селе, а бюст был поставлен в Эрмитаже²³ (см. табл. перед стр. 961). Если вспомнить, что это был момент окончания Бюффоновым его громадного труда «Естественная история животных», охватившего 24 тома, то можно поверить той большой духовной энергии, которой насыщает Гудон этот портрет семидесятипятилетнего старца. Мы видим здесь исключительно цельное по впечатлению, глубоко реалистическое произведение, созданное в период самого высокого подъема творчества знаменитого мастера. Это время, когда Гудон создает свои лучшие портреты, давая в них художественную формулировку нового идеала человека, и при этом отнюдь не теоретически, а являясь подлинным выразителем новой идеологии, для которой он с интуицией большого художника находил вполне адекватную форму.

Эрмитаж обладает еще одним портретом великого натуралиста, который, правда, не представляет собой особо значительного произведения французской пластики, но который интересен иконографически, так как издается здесь впервые. Это небольшая бронзовая статуэтка (выс. 28 см) Бюффона, сидящего в кресле, с подписью и датой довольно редкой: «Thomire Paris. 1788» (см. т. I, стр. 245). Бюффон изображен в длинном, сборчатом халате, видимо, в разгаре работы. Голова его вдохновенно поднята, и он собирается запечатлеть свои блестящие натуралистические гипотезы на листе бумаги, который он держит перед собой на доске. На груди из под халата виден открытый ворот рубашки. В характерном для XVIII в. стремлении всеми атрибутами пространно и точно определить занятие изображаемого, мы и здесь видим горы толстых фолиантов, лежащих по сторонам, и гибкую ящерицу, выползающую из под кресла, подняв маленькую головку,— эти атрибуты не оставляют уже никакого сомнения, что перед нами действительно портрет великого автора «Естественной истории животных». Статуэтка эта в своей динамической и полной вдохновенного возбуждения композиции, конечно, является больше символом, чем портретом знаменитого ученого, так как год ее исполнения—это год его смерти, наступившей его в 82-летнем возрасте.

Для историка искусств встает очень интересный вопрос: кто автор композиции этой статуэтки? Общеизвестно, что в бытность свою чеканщиком королевской мануфактуры, куда он был приглашен Людовиком XVI, Томир пропускал через свои руки почти все лучшие произведения: Пигаля, Пажу, Шоде и Ролана. Однако, при ближайшем рас-

смотрении знаменитого памятника Бюффона работы Пажу, который был в 1773 г. исполнен по заказу короля для Естественно-исторического музея в Париже, убеждаемся, что он не имеет ничего общего с нашей статуэткой, которая по композиции скорее напоминает Каффиери. Зато среди работ одного из учеников Пажу, Робера-Гильома Дарделя (Robert-Guillaume Dardel, 1749—1821), встречается описание произведения, которое, повидимому, не сохранилось, или, по крайней мере, никому неизвестно, так как хорошо осведомленный словарь Lami не может ничего сказать о его местонахождении. «Бюффон, окруженный всеми предметами, которых он касался в своей «Всемирной истории», или всеми символами, которые могут их олицетворять, приготовившийся писать. Терракота. Салон корреспонденции 1785 г.»²⁴. Это описание чрезвычайно близко к эрмитажной статуэтке, на которой, с первого взгляда, удивляют выползающая из под кресла ящерица и наличие еще нескольких отверстий в мраморе поста-мента, свидетельствующих об утрате других многочисленных атрибутов, сопровождавших натурфилософа именно с той целью, которая дается в описании и которая так характерна для XVIII в. Таким образом, связь нашей статуэтки с терракотой Дарделя если и не доказана, то, во всяком случае, должна быть указана и подчеркнута.

В великолепной подмосковной усадьбе-музее Архангельском, принадлежавшей князьям Юсуповым, находится много скульптуры, относящейся к рубежу XVIII и XIX вв. Между прочим, среди этих произведений, главным образом, декоративного значения, есть два мраморных бюста несомненно портретного типа. Традиция называет один портретом Тальма в роли Нерона, другой—портретом Ж.-Ж. Руссо. Колоссальный (выс. 1 м 35 см, шир. 78 см) бюст Тальма представляет очень большой интерес, так как иконография этого знаменитого актера вообще не установлена. Из скульптурных его портретов широко известна только статуя Давида д'Анже, исполненная в 1827 г., т. е. после смерти Тальма, для театра Французской комедии, а бюст в Архангельском не только не издан, но даже не известен театроведам. Таким образом, и бюст в Архангельском, и бронзовый, прекрасного отлива, медальон Тальма с его автографом, подписная работа Давида д'Анже, находящаяся в Эрмитаже (см. стр. 969), остались вне области исследования и публикуются здесь впервые.

В бронзовом медальоне Тальма предстает перед нами просто в виде «честного человека и хорошего гражданина», как он сам говорил о себе.

В колоссальном мраморном бюсте из Архангельского Тальма изображен в роли Нерона из трагедии «Британник» Расина (см. стр. 967). На голове его тот самый густой золотой лавровый венок, который после его смерти был продан за 132 франка; на плечах та самая римская тога, которая была началом начал всей его знаменитой распри, а затем и разрыва с театром Французской комедии.

Роль Нерона была одним из больших достижений Тальма, и современники, как Regnault-Warin или Tissot, говорят об его постоянной и упорной работе над этой ролью, не ослабевавшей до самой смерти. «Когда Тальма,—пишет Tissot в своих «Souvenirs de Talma»,—захотел попробовать роль Нерона в «Британнике», он пожал аплодисменты; но если сравнить его первые опыты в этой роли с тем совершенством, которое он развернул в ней потом, то меж этими двумя манерами будет такая же разница, как между эскизом и картиной». Вот эту-то позднюю стадию исполнения роли Нерона и фиксирует наш бюст, своей монументально-

ФАЛЬКОНЕ

Работа М.-А. Колло. Мрамор, 1773 г.

Эрмитаж, Ленинград



стью и своей выразительностью вводя зрителя в масштабы трагедии. Уже немолодое лицо Тальма с крупными, резкими чертами, с глазами без зрачков (под антик), с великолепной линией большого левого рта, с квадратным овалом, покоящееся на действительно «римской» шее, давало полное основание современникам говорить об его «античном лице» («sa figure antique»). А высокий лоб, перерезанный морщинами, мучительно сжатые брови, воздетый взор и тяжело опускающиеся углы рта создают впечатление острой эмоциональной напряженности. И вот, если мы после этого анализа перенесем свой взгляд на второй бюст, стоящий тут же рядом, в том же зале Архангельского дворца, и изображающий Жан-Жака Руссо (см. т. I, стр. 241), то с удивлением увидим своеобразное повторение бюста Руссо работы Лемуана, но с античными чертами лица Тальма. Одно соображение еще подчеркивает странность этой ситуации: знаменитый бюст Лемуана был им исполнен в 1766 г., т. е. когда Руссо было 60 лет и черты его приобрели уже старческую мягкость, скорее дряблость; на нашем же бюсте изображен человек не старше 30 лет, с энергичным лицом, гораздо больше напоминающим первого консула—генерала Бонапарта, сходство с которым Тальма всегда отмечалось современниками, а после смерти изгнанника на острове св. Елены заставляло стекаться весь Париж на представления трагедии Жуи «Sylla», где Тальма со своим гримом и игрой под Наполеона был центром внимания публики.

Характерным показателем времени исполнения архангельского бюста Руссо являются его стиль и техника. Вся манера, полукруглый, с тенденцией к прямоугольнику спереди обрез бюста, совершенно поверхностная и безразличная трактовка ткани рубашки и меха воротника халата, совсем по-античному данные схематичные пряди волос и, наконец, общая сгла-

женность лица указывают на зрелый классицизм, т. е. конец XVIII в. Именно в этот период в сценической жизни Тальма, еще до его окончательного разрыва со старой королевской труппой, наступает некоторое затишье. Он отстраняется от ведущих трагических ролей и пробует свои силы в области бытовой комедии. И вот 14 июля 1790 г., в день годовщины взятия Бастилии и праздника федерации, он играет с захватывающей искренностью роль Жан-Жака Руссо в пьесе Ода (Aude) «Журналист теней, или Момус в Елисейских полях». В апокрифических мемуарах Тальма он сам упоминает об этом спектакле и исполнении им этой роли, прибавляя, что «решил еще больше усилить портретное сходство в изображении женеvского философа». Вот интересный отзыв Гримма, который вообще вовсе не изощрялся в восторгах по адресу Тальма: «Тальма, который в знаменитой трагедии М. Шенье сумел так хорошо создать свое лицо по портретам Карла IX, дошедшим до нас, кажется, довел это искусство еще дальше в роли Жан-Жака; вам казалось, что вы видите женеvского мудреца живым: эта живая копия была так правдива, что возникало искушение принять ее за оригинал всех других».

На основании всех этих наблюдений нам кажется возможным высказать предположение, что второй бюст в Архангельском музее является портретом не Жан-Жака Руссо, а Тальма в роли Руссо. К сожалению, за неразработанностью вопроса изображений Тальма и недостаточной разработанностью архива Юсуповых, не удалось найти никакого материала, документально подтверждающего эти предположения. А если вспомнить, что создатель Архангельского—князь Николай Борисович Юсупов, один из образованнейших людей своего времени, полжизни провел за границей, а в течение остальных лет был директором театров в Петербурге, затем директором Эрмитажного придворного театра и у себя в Архангельском выстроил знаменитый театр, в котором до сих пор хранятся прекрасные декорации Гонзаго, то станет вполне понятным его интерес к французскому театру и одному из его блестящих представителей—актеру Тальма.

Относительно времени исполнения обоих бюстов, за отсутствием документальных данных, можно говорить только на основании возраста самого актера, в них изображенного, и тех дат, когда он играл эти роли. Сыграв Жан-Жака Руссо в 1790 г., в день годовщины взятия Бастилии, Тальма к этой роли больше не возвращался, так как это, видимо, была пьеса, написанная *ad hoc*, «где были выведены фигуры Вольтера, Руссо, аббата Сен-Пьера и Франклина, видящих в революционных событиях торжество своих принципов. Между прочим, примиряются тени Руссо и Вольтера, признающие, в последнем счете, тождество своих убеждений»²⁵. Заказ и исполнение бюста надо, конечно, отнести к этому же или ближайшему году. Такой датировке соответствует и возраст изображенного в бюсте, так как Тальма в это время было около 30 лет. Бюст его в роли Нерона и медальон Давида д'Анже дают лицо приблизительно в одном возрасте; видны уже заострившиеся и отяжелевшие черты хотя и «никогда не старившегося», как говорили современники, но снедаемого тяжелым внутренним недугом человека. Если считаться с тем, что начало блестящей деятельности портретиста для Давида д'Анже относится к 90-м годам XVIII в., а Тальма умер в 1826 г. и почти до конца своей жизни играл Нерона, то и датировкой бюста должны быть 20-е годы XIX в.

Из скульптурных портретов французских писателей XIX в. известный иконографический интерес представляет находящийся в Эрмитаже терракотовый бюст Жорж Санд (выс. 71 см) работы Каррье-Беллэза, известного в свое время портретиста, моделера Севрской мануфактуры и учителя Родена (см. выше, стр. 693). Бюст датирован и носит следующую подпись: «A. Carrier 1861»; таким образом, Жорж Санд представлена на 57-м году, в последний период ее жизни и творчества. Бюст этот, второй экземпляр которого находится в музее Версаля, дает очень типичный для второй половины XIX в., нарядный и совершенно внешний портрет.

Другой эрмитажной скульптурой, связанной с именем Жорж Санд, является мраморная статуя скульптора А. Клезенже, подписанная и датированная автором: «A. Clesinger 1845» (см. выше, стр. 813). Другой ее экземпляр находится в театре Французской комедии в Париже и так определен биографом Жорж Санд—Карениным: «Статуя, изображающая Литературу, с чертами («sous les traits») мадам Санд, одетой в классический костюм и с босыми ногами. Она принадлежала Эмилю де Жирандену; теперь украшает вестибюль „Комеди Франсез“»²⁶. Несмотря на действительно большое изучение добросовестным биографом всех документов и всего, что относится к жизни de la grande George, он совершенно ошибся в истолковании этой статуи, что тем более удивительно, что в III томе его же исследования, на стр. 557, есть данные для правильного ее понимания, которые почему-то не использованы автором. Статуя, действительно, представляет собой фигуру сидящей молодой женщины больше натуры (выс. 135 см), полуобнаженной, с миртовым венком на длинных распущенных волосах, задумчиво подперевшей голову правой рукой и заложившей пальцем левой руки книгу с надписью: «Georges Sand», которую она опустила на колени. Она босая, ноги ее положены одна на другую, и она сидит на скале, наполовину прикрытой соскользнувшей с ее плеча драпировкой.



ТАЛЬМА В РОЛИ НЕРОНА

Работа неизвестного французского мастера.
Мрамор, 1820-е гг.

Музей „Архангельское“

Однако, эта явно идеальная аллегорическая фигура с классическим профилем не имеет ничего общего «с чертами мадам Санд», которая была к этому времени 40-летней расплывшей женщиной²⁷, никогда и в юности не обладавшей правильными чертами лица, а тут уже никак не имевшей оснований претендовать на классический профиль. В действительности, эта статуя является той самой Меланхолией («La Mélancolie»), о которой идет речь в письме ее автора к Жорж Санд еще до их знакомства. Письмо это, датированное 16 марта 1846 г., полное энтузиазма, напыщенности и... орфографических ошибок, обращалось к романистке с просьбой о разрешении посвятить ей статую в благодарность за счастье, которое она ему доставила своими литературными шедеврами. «Если вы в ней найдете тень величавой меланхолии Лелии, будьте счастливы, потому что это ваше творение», — писал Клезенже²⁸. О художественных достоинствах статуи говорить не стоит, достаточно имени ее автора и места ее происхождения: она поступила в Эрмитаж в 1928 г. из бывш. Аничковского дворца.

Последним портретным бюстом одного из величайших французских романистов XIX в., включаемым в нашу статью, является бронзовый бюст Виктора Гюго работы Родена (см. т. II, стр. 891). Он находится в музее недавно скончавшегося русского трагика А. И. Сумбатова-Южина, в Москве. Много говорить о художественном и иконографическом значении бюста не приходится, так как всё это уже было неоднократно сказано²⁹. Но он интересен еще и с другой точки зрения, как свидетельство взаимных связей русской и французской литературы и театра. Бюст этот был поднесен А. И. Южину в январе 1908 г., к 25-летию юбилею его сценической деятельности в московском Малом театре членами Литературно-художественного кружка. В кругу друзей и почитателей была известна любовь артиста к Виктору Гюго, с самого детства внушенная ему матерью, воспитывавшейся в Париже в эпоху расцвета романтизма. Но помимо этого и, может быть, еще большей причиной, побудившей друзей избрать портрет Гюго для подарка Южину, был тот факт, что он был первым русским исполнителем роли Карла V в «Эрнани». Стремясь всемерно ввести Виктора Гюго в русский репертуар и зная, что запрещенный к постановке драматической цензурой «Эрнани» был новым переводчиком С. С. Татищевым благополучно проведен через сциллу и харибду под названием «Гернани»³⁰, Южин заявил дирекции театра о его постановке для своего первого бенефиса, который он получил в начале 1889 г., желая играть заглавную роль. Ему отказали, мотивируя это израсходованием кредитов. В следующем сезоне — осенью 1889 г. — очередной бенефис был у артиста Горева, и он тоже выбрал «Гернани», конечно, взяв себе заглавную роль, а на долю Южина выпала роль Карла V, которую он исполнил блестяще. Особенно монолог перед гробницей Карла Великого в Аахене, очень длинный, рисующий политическую картину Европы того времени, прощение заговорщиков и последний, заключительный монолог Карла V дали Южину исключительный успех и награждение его со стороны Французской республики званием *officier d'Académie* за подписью министра народного просвещения и изящных искусств Фальера. Внешним знаком этого звания был орден, в виде маленького серебряного венка из скрещивающихся лавровой и дубовой ветвей на темнолиловой ленте³¹. ✕

Популярность Виктора Гюго вообще была столь велика и за пределами Франции, что его герои и сцены из его произведений вдохновляют худож-

ников всех национальностей к бесчисленным иллюстративным изображениям как в живописи, так в графике и скульптуре.

В собрании Эрмитажа имеются две «Эсмеральды с козой Джали, которая обучается складывать имя Феба на картах». Это большие мраморные группы, обе сделанные итальянскими мастерами во второй половине XIX в.

Одна принадлежит резцу Ф. Солари (род. 1820) и подписана: «F. Solari 1860» (см. т. II, стр. 877). Она поступила в Эрмитаж в 1931 г. из Мраморного дворца. Другая сделана А. Росетти (род. 1819), подписана «Ros-



ТАЛЬМА

Работа Давида д'Анже. Бронза, 1820-е гг.

Эрмитаж, Ленинград

setti 1856» и любопытна тем, что на ее мраморном круглом пьедестале расположено четыре рельефа, иллюстрирующих роман «Собор парижской богородицы» и как бы излагающих всю краткую романтическую судьбу очаровательной цыганки Эсмеральды (см. т. II, стр. 817—818). Первый—«Пляска Эсмеральды» в сопровождении козы Джали с золочеными рожками, как момент завязки всей ее трагической судьбы. Второй—«Эсмеральда, спасенная Фебом де Шатопер из рук Фролло и Квазимодо», сидит вместе с ним на лошади влюбленная в своего избавителя. Третий—«Эсмеральда, движимая состраданием, дает напиток Квазимодо», прикованному к столбу на лобном месте в наказание за попытку ее похищения. Изумление и благодарность Квазимодо беспредельны. Четвертый—«Приговоренная к смерти и преследуемая Эсмеральда в последнюю минуту узнана

своей матерью—отшельницей из Крысиной норы, которая, выломав решетку в окне и втащив к себе свою вновь обретенную дочь, пытается скрыть ее от палачей в глубине своей кельи». Надо сказать, что, хотя по исполнению и самая статуя и рельефы на постаменте не поднимаются над уровнем гладкой миловидности салонного искусства середины XIX в., подбор сюжетов на рельефах сделан очень удачно по нарастающему трагизму, выраженному во все усугубляющейся тяжести и напряженности композиции. От легкой и динамичной картины пляски Эмеральды, которая, несомненно, связана с постановкой балета Пуни, к последней компактной и придавленной перекрещивающимися сводами композиции в келье отшельницы чувствуется подъем той большой эмоциональной напряженности, которая лежит в основе всего творчества Виктора Гюго.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Мое перо плодотворно, но уста бесплодны, и меня редко можно слушать без скуки, разве когда я говорю устами другого...».

² J. Guiffrey, *Les Caffieri*, P., 1877.

³ Lami, *Dictionnaire des sculpteurs français du XVIII^e siècle*, I, 158.

⁴ L. G o n z e, *La Sculpture française*, P., 1895, 185. Особенно характерно сходство приемов передачи глаз, бровей, коротко подстриженных усов и манеры использовать длинные локоны парика, как орнамент, окаймляющий край драпировки на груди.

⁵ G o n z e, *op. cit.*, 179.

⁶ ... Юлий, Ганнибал, Рафаэль, Микель-Анджело — Миньяры своего века...[!]

⁷ Оригинальный гипс в собр. Decourcelle.—*«Les Arts»*, 1911, 111.

⁸ Терракота в собр. Doistau.—*«Les Arts»*, 1908, 82. P. V i t r y, *Exposition de Cent Pastels et Bustes du XVIII^e siècle*.

⁹ D e N o l h a c, *Trois portraits inédits de Marie-Antoinette*.—*«Gaz. d. Beaux Arts»*, 1909, I, 121—134.

¹⁰ См. «Сборник Русского Исторического Общества», XXIII, 176.

¹¹ L. Ré a u, *Histoire de l'expansion de l'art français moderne*, P., 1924, 191.

¹² А никак не Павла I, как это ошибочно указывает Réau в своей книге *«L'expansion de l'art français moderne»*, 1924, 191.

¹³ Очень интересные детали всего этого периода в судьбе статуи Вольтера обнаружены в архивах Эрмитажа архиварием О. И. Бич и подготовлены ею к печати.

¹⁴ G i a s o m e t t i, *Le statuaire Houdon*, P., 1919, II, 19.

¹⁵ Переписка Фальконе и Екатерины II. Письмо от 14 сентября 1769 г.—«Сборник Русского Исторического Общества», XVII.

¹⁶ Ré a u, *Falconet*, P., 1922, 440.

¹⁷ D e s n o i r e s t e r r e s, *Iconographie Voltairienne*, P., 1879.

¹⁸ L a m i, *op. cit.*, 337.

¹⁹ Не говоря уже о том, что эти два бюста—парижский и петербургский—очень отличаются друг от друга.

²⁰ «Сборник Русского Исторического Общества», XVII, 374.

²¹ Ré a u, *op. cit.*, 133, pl. 14.

²² I b i d., 133.

²³ I b i d., 192.

²⁴ L a m i, *op. cit.*

²⁵ «Мемуары Франсуа-Жозефа Тальма». Перевод и примечания Соллертинского. *«Academia»*, 1931, 337, прим. 113-е.

²⁶ K a r é n i n e, *George Sand, sa vie et ses œuvres*, P., 1926, III, 668.

²⁷ «Courte et replète de taille»,—пишет о ней Edouard Grenier, *Souvenirs littéraires: George Sand*.—*«Revue bleue»*, 15 octobre 1892, L., 488—496.

²⁸ Rocheblave, *George Sand et sa fille*.—*«Revue des Deux Mondes»*, 1905, mars, 178.

²⁹ Последнюю русскую работу дал Б. Терновец, *Французская скульптура в Москве*.—Журнал «Среди Коллекционеров», М., 1922, X, 5 и 8.

³⁰ Чтобы добиться разрешения для нового перевода, пришлось пожертвовать привычным заглавием «Эрнани», так как для нового рассмотрения в цензуре тогда требовалось и новое заглавие.

³¹ Все эти сведения были сообщены нам ныне покойной М. Н. Сумбатовой-Южиной.