

Карчёва Елена Ивановна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Государственный Эрмитаж, Россия. Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. karcheva@hermitage.ru

Karcheva, Elena Ivanovna, PhD in Art History, senior researcher. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab. 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. karcheva@hermitage.ru

ПРОИЗВЕДЕНИЯ АНТОНИО РОССЕТТИ И ТОММАЗО СОЛАРИ НА СЮЖЕТ РОМАНА ВИКТОРА ГЮГО «СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ» В СОБРАНИИ ЭРМИТАЖА

WORKS OF ANTONIO ROSSETTI AND TOMMASO SOLARI ON THE PLOT OF THE NOVEL "NOTRE DAME DE PARIS" BY VICTOR HUGO IN THE HERMITAGE COLLECTION

Аннотация. В статье на основании новых архивных документов и дневников XIX в. воссоздается история приобретения членами семьи Николая I трех скульптурных групп, созданных итальянскими скульпторами Антонио Россетти и Томмазо Солари на сюжет романа Виктора Гюго «Собор Парижской богородицы». Впервые рассматриваются причины, побудившие к приобретению именно этих скульптур, а также подробно прослеживается судьба скульптур до поступления их в собрание Эрмитажа. В 1852 г. во время путешествия по Италии великий князь Николай Николаевич приобрел в Риме скульптурную группу «Эсмеральда с козочкой Джали» у А. Россетти. Пять лет спустя аналогичная скульптура Россетти была куплена для коллекции императрицы Александры Федоровны, а в апреле 1859 г. великий князь Константин Николаевич приобрел в Неаполе мраморную группу на тот же сюжет у скульптора Т. Солари. Роман В. Гюго на рубеже 1840-х – 1850-х гг. пользовался большой популярностью в Петербурге. Пьесы с историей Эсмеральды с большим успехом шли в петербургских театрах, как на драматических, так и на музыкальных сценах. Популярный сюжет привлек внимание также скульпторов. После Октябрьской революции группы из собрания Александры Федоровны и Константина Николаевича поступили в Эрмитаж. Следы же произведения из собрания Николая Николаевича после Великой Отечественной войны теряются.

Ключевые слова: скульптура; коллекционирование скульптуры; скульптура «Эсмеральда»; Антонио Россетти; Томмазо Солари; коллекция Эрмитажа.

Abstract. Using new archival documents and diaries of the 19th century, the author reconstructs the history of the acquisition of three sculptures by members of the family of Nicholas I. The Italian sculptors Antonio Rossetti and Tommaso Solari created them on the plot of Victor Hugo's novel "Notre Dame de Paris". For the first time, the author examined the reasons that prompted the acquisition of these sculptures, and traced in detail the destiny of the sculptures before they entered the Hermitage collection. In 1852, while traveling in Italy, Grand Duke Nikolai Nikolaievich purchased in Rome a sculpture "Esmeralda with the Goat Jali" from A. Rossetti. Five years later, a similar sculpture by Rossetti was purchased for the collection of Empress Alexandra Fedorovna, and in April 1859, the Grand Duke Konstantine Nikolaievich acquired a marble sculpture of the same plot in Naples from the sculptor T. Solari. The novel by V. Hugo at the turn of the 1840s – 1850s was very popular in St. Petersburg. The plays with the history of Esmeralda had great success in St. Petersburg theaters, both on dramatic and musical stages. The popular plot also attracted the attention of sculptors. After the October Revolution, sculptures from the collection of Alexandra Fedorovna and Konstantine Nikolaievich entered the Hermitage. Traces of the work from the collection of Nikolai Nikolaievich are lost after the Great Patriotic War.

Keywords: sculpture; sculpture collecting; Esmeralda; Antonio Rossetti; Tommaso Solari; Hermitage collection.

Имена и творчество итальянских скульпторов Антонио Россетти (1819–1870/1876) и Томмазо Солари (1820–1889/1897) лишь в последние годы начали привлекать внимание историков искусства и крупные аукционные дома. О них еще не написаны монографии, отсутствуют достоверные списки их произведений, среди исследователей итальянской скульптуры нет единодушия даже в вопросе о датах их жизни. Оба мастера, почти забытые сегодня, в середине XIX в. пользовались большой популярностью, они успешно работали в мраморе, имели собственные мастерские, которые привлекали многочисленных любителей искусства и богатых покупателей. В их числе были члены русского императорского дома, благодаря которым несколько произведений А. Россетти и Т. Солари оказались в Петербурге.

Антонио Россетти родился в Милане, одно время учился у Франческо Сомайни (Francesco Somaini, 1795/1798–1855), преподававшего в Академии Брера, затем переселился в Рим, где обзавелся собственной мастерской. Среди работ Россетти,

прежде всего, называют жанровые произведения, портреты, скульптуру для фонтанов [15, в. 1, р. 238]. Современники Россетти упоминали его в числе самых известных скульпторов, работавших в 1850-х гг. в Вечном городе — Пьетро Тенерани (1789–1869), Генриха Имгофа (1795–1869), Джона Гибсона (1790–1866), Эмилия Вольфа (1802–1879). В сентябре 1857 г. русский живописец Михаил Иванович Скотти (1812–1861) писал из Рима в Россию скульптору Николаю Александровичу Рамазанову (1815–1861): «Славный скульптор Rozetti, у него премилые вещи. Это Офелия, с головой убранный цветами и в шелковом платье, выражение головы прекрасно, костюм средневековый и платье просто шелк в мраморе, отработано щегольски, стоит на пьедестале из мрамора серо-розового цвета с орнаментами, и белые барельефы, где остальные эпизоды из драмы. Так же хороша и Эсмеральда с козой и с таким же пьедесталом. Все его работы чрезвычайно грациозны и прекрасно выполнены, но их скорее можно отнести к genre, нежели к серьезной скульптуре.



Илл. 1. Иван Петрович Вольский. Учебная комната великих князей Николая и Михаила Николаевичей в Зимнем дворце. Акварель. 280 x 382 мм. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф П. С. Демидов

Хороши его статуэтки здешних богачей» [8, с. 23–24]. Несмотря на несколько скептическое отношение М. И. Скотти к подобным «жанровым» работам, мраморные «Офелия» и «Эсмеральда» Россетти неизменно останавливали на себе взоры образованных и именитых заказчиков, знакомых с произведениями Уильяма Шекспира и Виктора Гюго. Трогательные литературные сюжеты, воспроизведенные в белоснежном мраморе, сразу привлекали к себе внимание. Если же скульптору удавалось, тщательно проработав детали исторического костюма, создать изящные женские фигуры и поместить их на специальные постаменты, где воспроизводились в виде барельефов дополнительные сцены литературной драмы, то все это вместе производило неизгладимое впечатление на любителей и знатоков пластических искусств.

В феврале 1852 г. младшие сыновья Николая I великие князья Николай и Михаил Николаевичи отправились в образовательное путешествие по Западной Европе. Апрель и май они провели на Апеннинском полуострове, где посетили крупнейшие города, включая Венецию, Флоренцию, Рим и Неаполь, осмотрели прославленные памятники и музеи, а также побывали в мастерских знаменитых живописцев и скульпторов. Как их старший брат великий князь Александр Николаевич, гостивший в 1838–39 гг. в Италии, и отец император Николай I, побывавший здесь в 1845 г., они приобрели и заказали целый ряд художественных произведений для своих личных коллекций. Великий князь Николай Николаевич, находясь в Риме, 24 апреля 1852 г. записал в своем дневнике: «В 9 часов поехали осматривать различные Ателье 1) скульптор Бензони, купил у него Амура и Психею с чудесным пьедесталом; 2) Тадалини; 3) Лукардий, купил Premier repertir d'amour; 4) Розетти, купил Эсмеральду...» [7, с. 90–92]. В числе оплаченных летом 1852 г. произведений

скульптуры можно назвать группу «Амур и Психея» Джованни Марии Бензони (1809–1873)¹, статуи «Парис» Э. Вольфа², «Невинность» Джованни Дюпре (1817–1882)³ и другие⁴. Статуя, изображающая «Эсмеральду», за которую скульптору Россетти необходимо было заплатить 1500 скуди, значилась среди незаконченных и еще неоплаченных мраморов [10, с. 113].

Почти год спустя, 20 июня (2 июля) 1853 г. Аполлинарий Петрович Бутенёв, русский посланник в Риме, в письме на имя Алексея Илларионовича Философова, наставника великих князей, сообщил об отправке из Рима в Ливорно и далее в Петербург десяти ящиков с художественными произведениями, в числе которых находилась «Эсмеральда» Россетти. Перечислив отправляемые художественные произведения, А. П. Бутенев далее писал: «Скульптор Россетти докончив заказанную ему статую Эсмеральды, препровождаемую в ящике под № 3, сделал для сей статуи также и пьедестал украшенный барельефами, относящимися до сего предмета. Желая обратить благосклонное внимание Их Императорских Высочеств на пьедестал сей, который, по его мнению, составляет необходимое художественное дополнение к общему виду и украшению статуи, — Россетти представил ко мне приложенную при сем фотографию, с просьбою препроводить оную к Вашему Превосходительству, в надежде, что по усмотрению оной Их Императорским Высочествам благоугодно будет приказать купить пьедестал. — В случае, если на таковое приобретение последует согласие, долгом поставляю уведомить, что купец Великанов взял на себя перевести вышеозначенный пьедестал, который будет в Петербурге в то же время, как и ныне отправляемые статуи»⁵. 2 июля 1853 г. А. И. Философов сообщил в Рим Бутенёву, что великий князь Николай Николаевич просит приобрести пьедестал для «Эсмеральды»⁶. Оцененный в 500 скуди пьедестал «белого мрамора,



Илл. 2. Эдуард Петрович Гау. Кабинет императрицы Александры Федоровны. 1858. Акварель, белила. 270 x 316 мм. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф П. С. Демидов

украшенный четырьмя барельефами, представляющими сцены из «Эсмеральды», был доставлен в Россию при содействии купца Великанова в навигацию того же 1853⁷.

Через год после путешествия сыновей Николая I по Италии летом 1853 г. в Зимнем дворце появилась первая группа Россетти. «Эсмеральда с козочкой Джали», принадлежавшая Николаю Николаевичу, изображена на акварели Ивана Петровича Вольского (1817–1868), запечатлевшего учебную комнату великих князей в петербургской резиденции русских императоров (Илл. 1)⁸. Упоминание о ней можно найти также в описи скульптурных предметов, находившихся в Зимнем дворце на «бывшей половине Его Высочества великого князя Николая Николаевича». Группа стояла в кабинете «Ея Высочества», то есть супруги Николая Николаевича великой княгини Александры Петровны⁹. К сожалению, опись не датирована. Но известно, что после женитьбы в январе 1856 г. на дочери принца Петра Георгиевича Ольденбургского великий князь Николай Николаевич с семьей еще некоторое время жил в Зимнем дворце, ожидая окончания строительства Николаевского дворца на Благовещенской площади. Оно было завершено лишь к декабрю 1861 г. Возможно, для доставки на новое место художественных произведений, принадлежавших великому князю, был составлен этот список, согласно которому их перевозили из Зимнего дворца.

Четыре года спустя после доставки в Петербург «Эсмеральды» для великого князя Николая Николаевича в Зимнем дворце появилась еще одна подобная статуя. История приобре-

тения этого произведения связана с поездкой вдовствующей императрицы Александры Федоровны в Италию. Александру Федоровну ждали в Риме еще в 1846 г. после посещения Вечного города Николаем I, но тогда визит не состоялся. Впервые она увидела Рим 11 (23) апреля 1857 г. и пробыла в нем до 10 (22) мая¹⁰. Газета «Санкт-Петербургские ведомости» со ссылкой на иностранные источники подробно освещала пребывание императрицы в Риме. Александра Федоровна нанесла официальный визит папе Пию IX и ознакомилась с художественными коллекциями Ватикана, осмотрела многие достопримечательности Рима и его окрестности: собор святого Петра, Римский Форум, виллу Боргезе и другие. 19 апреля (1 мая) она совершила восхождение на купол собора святого Петра: до платформы церковной крыши ее несли на носилках по винтовой лестнице, и только остальной путь она преодолела сама. Точно так же, как ее супруг в 1845 г., она любовалась скульптурной галереей Ватикана вечером при факельном освещении¹¹.

Художники, обосновавшиеся в Риме, возлагали большие надежды на приезд в Вечный город вдовствующей русской императрицы, как некогда на визиты в Рим ее сына — наследника престола великого князя Александра Николаевича в 1838–1839 гг., а затем и императора Николая I в 1845 г. Александра Федоровна посетила «выставку картин русских пенсионеров и других артистов», устроенную в палаццо Сальвиати князем Григорием Петровичем Волконским, дипломатом и президентом русской художественной археологической комиссии в Риме. Иностран-

ные мастера также надеялись на высочайшее внимание и на многочисленные заказы. Вюртембергский скульптор Йозеф фон Кофф (1827–1903), работавший в то время в Италии, вспоминал: «Художники Рима были тогда в немалом волнении. Каждый надеялся, так как русская императрица была на виду... Князь Волконский дважды посетил мое ателье. Он составил список художников, чьи мастерские должна была посетить императрица» [14, С. 147]. К сожалению, этот список до нас не дошел. Но в числе мастеров, чьи произведения привлекли внимание императрицы, был, очевидно, и Антонио Россетти, создававший «жанровые произведения»: его имя было знакомо императрице, которая не могла не видеть скульптурную группу «Эсмеральда с козочкой Джали» в комнатах своего сына в Зимнем дворце.

Среди документов, относящихся к вояжу Александры Федоровны, сохранился счет на итальянском языке от 15 мая 1857 г. на изготовление ящиков для художественных произведений: под № 1 значилась «Statua in Marmo (Smeralda)», а под № 2 «Piedestalle». Счет был адресован русскому императорскому двору и был выписан через пять дней после отъезда Александры Федоровны из Рима¹². С большой долей вероятности можно предположить, что этот документ зафиксировал изготовление тары для упаковки приобретенных для императрицы художественных произведений, так как кроме «Эсмеральды» Россетти с собственным пьедесталом ниже упоминались еще три мраморные, но, к сожалению, безымянные статуи.

На первый взгляд, может показаться странным, что вдовствующая императрица захотела иметь скульптурную группу, аналогичную произведению, которое уже было в Зимнем дворце. Однако первая «Эсмеральда» принадлежала, как мы знаем, великому князю Николаю Николаевичу, и он должен был вскоре перевезти ее в Николаевский дворец, свою будущую резиденцию на Благоевской площади. Возможно, по этой причине императрица, которой эта скульптура нравилась, пожелала иметь аналогичную в своих личных покоях. Документально зафиксировано, что в начале сентября 1857 г. статуя Россетти уже была доставлена в Зимний дворец. 4 сентября 1857 г. обер-гофмаршал Андрей Петрович Шувалов сообщил начальнику 2-го отделения императорского Эрмитажа Федору Антоновичу Бруни (1800–1875): «В числе привезенных из заграницы мраморных вещей доставлена статуя, изображающая “Эсмеральду”, которую Его Величество изволил подарить Государыне Императрице Александре Федоровне, каковая статуя находится ныне уложенной в одном из ящиков на Посольском подъезде. В следствии воли Ея Величества, я покорнейше прошу Ваше Превосходительство приказать помощнику Вашему Г. Беляеву принять означенную статуя с пьедесталом от секретаря Государыни Императрицы Г. Действительного Статского Советника Шторха и поставить ее в Зимнем Дворце в угольном кабинете Ея Величества, против зеркала, где ныне находится корзина с фигурой, а эту фигуру передать г. Шторху» [10, с. 47]. Уже 7 сентября это распоряжение было в точности исполнено, и «Эсмеральда» Россетти заняла свое место в кабинете Александры Федоровны между окон «против зеркала». Сохранилась датированная 1858 г. акварель Эдуарда Петровича Гау (1807–1887), на которой запечатлен кабинет вдовствующей императрицы в Зимнем дворце (Илл. 2). На ней, действительно, около высокого зеркала можно видеть фигуру Эсмеральды, обнимающую козочку¹³.

Вторая группа Россетти была доставлена в Петербург через несколько месяцев после посещения Рима императрицей, а даты упаковки группы в Риме относятся к маю 1857 г. Эти факты явно свидетельствуют о том, что на момент пребывания Александры Федоровны в Риме у Россетти в мастерской уже стояла не только модель, но и переведенная в мрамор «Эсмеральда», так как заготовить нужного размера блок камня, перевести модель в мрамор и доставить произведение в Петербург — на это уходило обычно около года, а то и больше. В собрании Эрмитажа хранится группа «Эсмеральда с козочкой Джали», которая подписана Россетти и датирована 1856 г. (Илл. 3). Она отождествляется в настоящее время с группой, принадлежавшей некогда Александре Федоровне¹⁴. Полуобнаженная Эсмеральда, опустившаяся на правое колено, обнимает левой рукой козочку, опирающуюся передними ножками на левое колено девушки. Указательным пальцем правой руки Эсмеральда показывает козочке на карты,

разложенные веером на бубне. На них можно прочесть, составленное из латинских букв, имя «PNEBUS». У группы сохранился свой собственный, авторский, постамент круглой формы, в его боковую поверхность вмонтированы четыре квадратных со скошенными углами рельефа, на которых представлены сцены из романа Гюго: «Танцующая Эсмеральда с бубном» (Илл. 4), «Феб, увозящий Эсмеральду от преследователей», «Эсмеральда дает пить Квазимодо», «Эсмеральда в келье затворницы».

В начале 1860-х гг. в Петербурге появилась еще одна мраморная группа, изображающая «Эсмеральду с козочкой». Её владельцем был второй сын Николая I и Александры Федоровны, старший брат великого князя Николая Николаевича великий князь Константин Николаевич. Осенью 1858 г. он вместе с супругой великой княгиней Александрой Иосифовной отправился в продолжительное заграничное путешествие. 9 октября великий князь записал в дневнике следующие слова: «...около полуночи вступили в Балтийское море... Я много хожу, много курю, много читаю, а именно “Notre-Dame de Paris”» [6, с. 139]. Эта запись во многом объясняет заказ, сделанный несколько месяцев спустя в Италии. 4 апреля 1859 г. в Неаполе Константин Николаевич совершил поездку по мастерским скульпторов, после чего записал в дневнике: «Заказал маленькую Мадонну, чтобы поставить на колонну, и Эсмеральду» [6, с. 161]. Спустя два с лишним года мраморную группу доставили в Петербург. 31 октября 1862 г. управляющий Придворной конторой великого князя Константина Николаевича в Петербурге Александр Карлович Клем обратился с письмом к Федору Васильевичу Сарычеву, управляющему делами великого князя в Варшаве, где Константин Николаевич в то время был наместником. В нем он писал: «Во время вояжа Их Императорских Высочеств за границей в 1858/59 году, сделана, между прочими, по заказу Их Высочеств в Неаполе и мраморная статуя “Эсмеральда”, которая



Илл. 3. Антонио Россетти. Эсмеральда с козочкой Джали. 1856. Мрамор. Выс. 100 см. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф В. С. Теренин



Илл. 4. Антонио Россетти. Эсмеральда с козочкой Джали. Мрамор. Деталь постамента. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф В. С. Теренин

в настоящее время доставлена в С. Петербург. Уведомляя о сем Вас, Милостивый Государь, имею честь покорнейше просить почтить меня уведомлением, какое угодно будет Их Высочествам сделать назначение помянутой статуи, за которую деньги уже заплачены¹⁵. Имя автора скульптуры ни в дневнике великого князя, ни в переписке не упоминалось, но его можно отождествить с неаполитанским скульптором Томмазо Солари, чья мраморная «Эсмеральда с козочкой Джали» в настоящее время хранится в собрании Эрмитажа (Илл. 5)¹⁶. Солари принадлежал к семейству потомственных неаполитанских скульпторов. Первые профессиональные навыки он приобрел в Неаполе, а затем, получив стипендию, продолжил обучение в Риме. Скульптор неоднократно получал награды и медали на художественных выставках, в том числе и на международных. Солари причисляют к ведущим неаполитанским скульпторам середины XIX в., среди коллег и любителей искусства он пользовался известностью и уважением. Как и Россетти, Солари изобразил Эсмеральду вместе с козочкой, под передней ножкой которой разложены шесть карт с латинскими буквами, составляющими имя «PNEBUS»¹⁷. Не исключено, что скульптура неаполитанского мастера привлекла внимание Константина Николаевича именно своим подобием с произведениями, хранящимися в собраниях его брата и матери.

Столь неподдельный интерес членов русского императорского дома к героине романа Виктора Гюго «Собор Парижской богоматери» не мог быть случайным, и должен иметь разумное объяснение. «Notre-Dame de Paris» был опубликован в Париже в марте 1831 г., вскоре после событий Июльской революции 1830 г. Через некоторое время о нем заговорили и в Петербурге. Писатель и журналист Иван Иванович Панаев (1812–1862) писал: «Я узнал о «Notre-Dame de Paris» из «Московского Телеграфа». Вскоре после этого весь читающий по-французски Петербург начал кричать о новом гениальном произведении Гюго. Все экземпляры, полученные в Петербурге, были тотчас расхвачены. Я едва достал для себя экземпляр и с нервическим раздражением приступил к чтению. Я прочел его, не отрываясь. Никогда еще я не испытывал такого наслаждения от чтения... Я больше двух месяцев бредил этим романом и перечитывал отрывки из него...» [цит. по: 1, с. 788]. Панаев не был одинок в своем восхищении романом Гюго. Однако существовали и другие мнения. Известная мемуаристка Александра Осиповна Смирнова-Россет (1810–1882) в конце жизни писала «Громовым ударом разнеслась весть о Июльской революции... Это накинulo тучи на наш мирный горизонт. Отложили петергофский праздник и вообще балы. Июльская революция была прелюдией страшного 1848 г. Зимой пушки рассеяли тучи революции, оставив по себе

много жертв... Тогда явилась новая литература в лице Виктора Гюго; она была отпечатком страшных, кровавых сцен и господствовала долго; в России читали «Les deux pendus», «Notre-Dame de Paris» и прочую дрянь...» [цит. по: 1, с. 788]. Очевидно, что Александра Осиповна выражала мнение, господствовавшее тогда при императорском дворе и, не исключено, лично Николая I. Лишь спустя несколько лет и то в адаптированном виде сюжет романа завоевал признание великосветского Петербурга. В мае 1837 г. в Александринском театре была поставлена драма в 5 действиях с прологом под названием «Эсмеральда или четыре рода любви». Основу сценария составила «...переведенная с немецкого Каратыгиным, переделка из знаменитого романа Виктора Гюго «Церковь Парижской Богоматери». Тип грациозной, но донельзя идеализированной цыганки, чрезвычайно удалася Асенковой» [4, часть I, с. 61]. Речь шла о драме Шарлотты Бирх-Пфайфер (Birch-Pfeiffer) «Звонарь Собора Парижской богоматери» («Der Glöckner von Notre Dame»), переведенной на русский язык известным русским актером и переводчиком пьес Василием Андреевичем Каратыгиным (1802–1853) [1, с. 796]. Судя по всему, пьеса была весьма далека от оригинального текста романа, образы главных героев упрощены и идеализированы. Не удивительно, что Николай I разрешил ее к постановке с резолюцией: «Ежели так, то препятствий нет, ибо не та пьеса, а только одно имя то же» [цит. по: 9, с. 46–47; 4, часть II, с. 47]. Захватывающая история безответной страсти Эсмеральды, роль которой с блеском исполнила Варвара Николаевна Асенкова (1817–1841), имела большой успех. В театральном сезоне 1837–1838 гг. пьеса была сыграна 8 раз и заняла первое место по количеству представлений среди переводных трагедий и драм. Она сохранялась в репертуаре театра, как минимум, до середины 1850-х гг., уступая по общему количеству представлений только «Гамлету», переложенному для русской сцены драматургом Николаем Алексеевичем Полевым (1796–1846) и впервые поставленному в том же 1837 г. («Гамлет» — 79 раз, «Эсмеральда» — 59 раз) [4, часть I, с. 47; часть II, с. V]. Ошеломляющий успех Варвары Асенковой в роли Эсмеральды подтверждает и появившийся вскоре после постановки пьесы литографический портрет актрисы в costume цыганки, выполненный по акварели Анри Пьера Луи Греведона (Henri Pierre-Louis Grewedon, 1776–1860).

На протяжении 1840-х – 1850-х гг. интерес к самому роману Гюго и его сценическому воплощению не уменьшился в Петербурге. Сохранились свидетельства, что в это время его начали читать и в великокняжеских салонах. В дневнике немецкого скульптора Христиана Даниэля Рауха (1777–1857) упоминалось, как летом 1840-го г. в имении великой княгини Марии Николаевны «Сергиевка» под Петербургом ему пришлось работать над ее портретом под зычный голос французского чтеца, декламировавшего для дочери Николая I и ее многочисленной свиты роман Гюго из времен Людовика XI [12, S. 281]. Напомним также, что в конце 1850-х гг. брат Марии Николаевны великий князь Константин Николаевич настолько увлекся романом, что заказал для своей коллекции изображение главной героини в мраморе.

В конце 1848 г. в русской столице был поставлен французским балетмейстером Жюлем Жозефом Перро (1810–1892) балет «Эсмеральда» на музыку итальянского композитора Цезаря Пуни (1802–1892), главную роль в котором исполнила австрийская балерина Фанни Эльслер (1810–1884). Балет имел, пожалуй, даже еще больший успех, чем некогда поставленная в Александринском театре драма. В сезон 1848–1849 гг. балет выдержал 18 представлений, а в следующем театральном сезоне — 10 [4, часть II, с. 148, 158]. Любовная история Эсмеральды нашла отражение и на русской оперной сцене. Александр Сергеевич Даргомыжский (1813–1869) еще в 1839 г. закончил оперу с одноименным названием, но лишь в 1847 г. она была поставлена в Москве, и три года спустя — в Петербурге. «Первое представление «Эсмеральды» (Даргомыжского) 29 ноября 1851 года... имело вид праздничный, и хотя театр был далеко не полон, но публика была отборная. Первое произведение автора стольких прелестных романсов было принято весьма сочувственно. Его вызывали два раза, и многие места произвели эффект...» [4, часть I, с. 154]. В театральном сезоне 1851–1852 гг. пьесу «Эсмеральда» можно было посмотреть на драматической и балетной сцене, а также послушать ее оперный

вариант. Уместно вспомнить, что именно весной 1852 г. молодые великие князья Николай и Михаил Николаевичи отправились в заграничное путешествие, откуда и была привезена первая мраморная «Эсмеральда». Трудно предположить, что они не были знакомы, хотя бы с чужих слов, с шумевшим романом Гюго и не видели хотя бы одну из трех столь популярных в российской столице театральных постановок.

Интерес к истории Эсмеральды проявляла и сама императрица Александра Федоровна. Имя Гюго ей было, конечно, хорошо известно. В ее личной библиотеке находилось несколько его произведений, в том числе и роман «Собор Парижской богородицы» на французском языке, приобретенный, впрочем, лишь в феврале 1850 г. у книгопродавца Белизара. Это было парижское издание 1844 г.¹⁸ Возможно, уважая и разделяя мнение Николая I и цензуры о том, что такие книги еще рано читать в России, императрица ранее воздерживалась от приобретения этого французского романа, хотя не могла не знать его содержания. Среди гравюр и рисунков, хранившихся в библиотеке императрицы еще задолго до приобретения книги, числился лист «Эсмеральда», выполненный по картине Карла фон Штёйбена (1788–1856) парижским гравёром Жазе (Jazes)¹⁹.

В середине XIX в. герои литературных произведений наряду с мифологическими персонажами все чаще становились объектом изображения художников, графиков, скульпторов. Опубликованный в 1831 г. роман «Notre-Dame de Paris» очень скоро стал неиссякаемым источником вдохновения для мастеров, работавших в самых разных видах искусств. Уже в парижском Салоне 1833 г. пять художников представили свои произведения, навеянные его страницами. В их числе была серия из пяти акварелей, выполненная Луи Буланже (Louis Boulanger, 1807–1867) [11, р. 436]. Среди живописных произведений, кроме двух полотен с изображением Эсмеральды, выставленных К. фон Штёйбеном в Салонах 1839 и 1841 гг., можно назвать также картину Антуана Виртца (Antoine Wiertz, 1806–1865), датированную 1839 г. На ней была изображена сидящая Эсмеральда, на коленях которой разложены карты с именем Феба (PHOEBUS)²⁰. Похожую сцену позднее запечатлели в мраморе скульпторы Россетти и Солари.

Широкую известность получили также иллюстрированные издания романа, к примеру, издание Шарля Госселена (Charles Gosselin) 1831 г., где использовались литографии по рисункам Тони Жоанно (Tony Johannot, 1803–1852) и Шарля Жерома Бекёра (Charles-Jerome Besoeur, 1807–1832); издание Рандюэля (E. Renduel) 1836 г. с гравюрами по рисункам шести мастеров, в том числе Тони и Альфреда Жоанно (Tony et Alfred Johannot, 1800–1837), Буланже, Огюста Раффе (A. Raffet, 1804–1860) и других, а также издание Перротена (Perrotin) 1844 г., где использовались гравированные рисунки девяти мастеров, в том числе Э. де Лемю (Aime de Lemud, 1816–1887), Луи Рудде (L. De Rudder, 1807–1881) и других.

Наряду с богато иллюстрированными и роскошно изданными книгами, произведение Гюго породило также самостоятельные серии литографий и гравюр (так называемые Suite или Sujets tires), которые представляли собой отдельные графические листы с иллюстрациями к роману, собранные вместе под общим названием — «Notre-Dame de Paris». Примером может служить серия из шести литографий, созданная историческим живописцем и литографом Никола Мореном (Nicolas Maurin, 1799–1850). Она была издана в Париже в 1834 г. (Paris, Bulla, 1834) и известна как в черно-белом, так и цветном варианте [13, р. 571, 803–804]. Серия включала следующие листы «Эсмеральда и Феб», «Эсмеральда и Гренгуар», «Эсмеральда и Квазимодо», «Эсмеральда, Феб и Клод Фролло», «Эсмеральда, Клод Фролло и Гудула», «Смерть Эсмеральды». К ней, возможно, позднее присоединили и лист «Place Notre-Dame» с изображением пляшущей Эсмеральды, который был создан Н. Мореном лишь в 1841 г. В некоторых сериях изображения дополнялись небольшими текстовыми пояснениями, как это было, например, в анонимной серии, состоящей из 4 литографий, изданной в Париже в 1842 г. (Paris, Dubreuil, 1842) [13, р. 551, 804]. Листы, завоевавшие наибольшую популярность, могли использоваться как иллюстрации к книгам, но в большинстве случаев они были самостоятельны и могли служить для украшения стен, о

чем свидетельствует их формат. Лист Морена «Эсмеральда и Феб» имел, например, размеры 0,414 x 0,25 [13, р. 570, 803]. Подобные издания, получившие названия «народных картинок», излагали содержание романа в сокращенном и несколько упрощенном варианте.

Четыре барельефа из истории Эсмеральды, созданные Россетти для украшения постамента скульптурной группы, по своей сути весьма близки графическим сериям на аналогичный сюжет, появившимся во Франции в середине XIX в. Вмонтированные в стенку постамента мраморные барельефы запечатлели наиболее запоминающиеся и драматические моменты романа, которые неоднократно воспроизводились и в гравюрах. Отыскать графические или живописные источники для барельефов Россетти — может быть целью отдельного исследования, не предусмотренной в данной статье, но нельзя исключать, что подобной связи не было. Скульптор мог находиться под впечатлением не только от самого романа или графических иллюстраций к нему, но и испытывать влияние современных ему театральных или музыкальных постановок по произведению Гюго. Скорее всего, Россетти, как и другие мастера, чутко уловил потребности заказчиков и сумел с успехом воплотить их в мраморе, апеллируя к чувствам и эмоциям многочисленных почитателей французского писателя.



Илл. 5. Томмазо Солари. Эсмеральда с козочкой Джали. 1860. Мрамор. Выс. 112 см. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф П. С. Демидов

Судьбы трех мраморных «Эсмеральд» сложились после Октябрьской революции по-разному. Группа Солари после доставки в Петербург оказалась в Мраморном дворце — резиденции великого князя Константина Николаевича и его потомков, откуда в 1932 г. поступила в Эрмитаж в числе других скульптурных произведений, принадлежавших некогда Константину Николаевичу. Проследить судьбы двух произведений Россетти

оказалось сложнее. После смерти Александры Федоровны (в 1860 г.) ее «Эсмеральда» с обоюдного согласия всех детей императрицы поступила в коллекцию великого князя Михаила Николаевича и вскоре была перевезена на Миллионную улицу в Ново-Михайловский дворец, принадлежавший младшему сыну Николая I и его наследникам. На рубеже XIX – XX вв. мраморная «Эсмеральда с козой» на мраморном пьедестале находилась в Белой гостиной Ново-Михайловского дворца [10, с. 47]. После Октябрьской революции она была передана в Музейный фонд. В описи художественных предметов, поступивших в него из Ново-Михайловского дворца в середине 1920-х гг., под № 5897 значилась «Группа мраморная «Эсмеральда с козой»²¹. Хотя имя автора в описи не указывалось, речь шла, несомненно, о произведении Россетти, приобретенном некогда для императрицы Александры Федоровны. Спустя некоторое время Музейный фонд передал его в числе других художественных работ в Аничков дворец, в котором с середины 1930-х гг. размещался Дворец пионеров Ленинграда.

«Эсмеральда» же из собрания великого князя Николая Николаевича в 1925 г. вновь оказалась в Зимнем дворце. 2 декабря 1924 г. Жаннетта Андреевна Мацулевич, первый хранитель западноевропейской скульптуры в Эрмитаже, записала в своем рабочем дневнике: «Была на экспертизе скульптуры в комиссии ЛОГ (Ленинградское отделение Главнауки) в Русском музее. Из дворца Николая Николаевича там находятся 1) Бюст Николая — Бьенеме, 2) Женская фигура с козленком, 3) Купальщица с дельфином у ног, 4) Женская фигура, сидящая с флейтой, 5) Мальчик с собакой, 6) Амур, ломающий лук, 7) Девочка, стоящая с голубями и 4 постамента к ним. Все скульптуры из белого мрамора. Предложено взять их в Эрмитаж»²². К концу января 1925 г. все семь мраморных произведений были перевезены в Эрмитаж. «Женскую фигуру с козленком» записали в инвентарь музея под номером Н. ск. 1368 как группу «Эсмеральда» работы Россетти. Вместе с ней поступил и круглый постамент с рельефным орнаментом и четырьмя сценами из истории героини романа Гюго. Согласно инвентарным записям произведение не имело подписи автора, а буквы, составляющие имя на картах перед козочкой, представляли собой смесь букв русского и латинского алфавита — «ФЕВЮСЪ». Сзади на подножии статуи была выбита монограмма Николая Николаевича — сдвоенное «Н» под короной. Именно эта деталь позволила заключить, что в Эрмитаж поступило произведение Россетти, приобретенное великим князем во время его путешествия 1852 г. по Италии. Выполняя заказ сына русско-

го императора, скульптор, возможно, попытался выбить имя Феба по-русски, но все же частично перепутал буквы. Отсутствие авторской подписи, конечно, удивляет, хотя такие случаи встречались в скульптурной практике XIX в. Если известное произведение неоднократно повторялось, то не все экземпляры могли быть подписанными. В данном случае объяснением может служить тот факт, что имя скульптора неоднократно упоминалось в дипломатической переписке, так как группа выполнялась для важной персоны, и о заказе, очевидно, было широко известно среди любителей скульптуры. Однако к началу XX в. история приобретения первой статуи «Эсмеральды» уже забылась. Отсутствие авторской подписи и частично перепутанные буквы русского алфавита на картах могли подтолкнуть Ж. А. Мацулевич к мысли, что «Эсмеральда» с монограммой великого князя Николая Николаевича была копией с подписной статуи Россетти 1856 г., которую хранитель скульптуры не могла не видеть в 1920-х гг. в Ново-Михайловском дворце, а позднее обнаружила во Дворце пионеров Ленинграда. Так родилась мысль получить «оригинал» группы для Эрмитажа, а «копию» отдать во Дворец пионеров.

17 марта 1940 г. Мацулевич записала в дневнике: «Получен от директора акт об исключении копии Эсмеральды Россетти Н. ск. 1368 из инвентаря и внесении в инвентарь подлинника Эсмеральды Россетти, полученного из Дворца Пионеров весной 1937 г.»²³. Десять дней спустя Жаннетта Андреевна внесла в инвентарь под № Н. ск. 2143 группу, поступившую из Дворца Пионеров, и исключила копию группы Эсмеральды Россетти за № Н. ск. 1368 (курсив мой — Е. К.) из инвентаря на основе акта от 4 марта 1940 г.²⁴. Так группа, некогда принадлежавшая императрице Александре Федоровне, оказалась в собрании Эрмитажа, а группа из коллекции Николая Николаевича старшего во Дворце пионеров Ленинграда.

В годы Великой Отечественной войны с эрмитажной группой произошло несчастье. В январе 1943 г. в музее взрывной волной выбило оконную раму, которая упала на «Эсмеральду», отбив ей голову. Это событие зафиксировано на фотографии, на которой главный хранитель музея Михаил Доброклонский держит в руках мраморную головку «Эсмеральды» Россетти [3, с. 43]. Шов склейки и сегодня напоминает об этом военном эпизоде. Судьба же произведения из собрания Николая Николаевича неизвестна. В Аничковом дворце в настоящее время о нем сведений нет. Может быть, в годы войны этой группе повезло еще меньше, и она погибла во время бомбардировок.

Примечания:

¹ Группа находится в собрании Эрмитажа, инв. № Н.ск. 1683. Мрамор, выс. 167 см. На подножии подпись и дата: G.M.BENZONI F. A. 1852. ROMA. На группе выбита монограмма великого князя Николая Николаевича старшего: сдвоенное «Н» под короной.

² Местонахождение статуи неизвестно. Возможно, она погибла во время Второй мировой войны. В мае 1926 г. хранитель скульптуры Эрмитажа Ж. А. Мацулевич видела статую «Париса» Вольфа в Михайловке около Петергофа (Архив Государственного Эрмитажа — далее АГЭ, ф. 31, оп. 1, ед.хр. 48, тетрадь III, л. 48 об.). Статуя «Париса» принадлежала великому князю Михаилу Николаевичу. В 1890-е гг. она находилась в Большом дворце его имения «Михайловка», в переходе между Танцевальным залом и гостиной [5, с. 10]. Фотография «Париса», датированная 1920-ми годами, опубликована в 2013 г. [2, с. 56].

³ В 1930 г. статуя была передана из Эрмитажа в Художественный музей Армении в Ереване. Мрамор, выс. 160 см. На пне подпись и дата: G.DUPRE. F. 1852. Рядом монограмма великого князя Николая Николаевича старшего: сдвоенное «Н» под короной.

⁴ За группу Бенцони было заплачено 4000 скуди, за «Париса» Вольфа — 2000 скуди, за «Невинность» Дюпре — 899 скуди 42 байок (Российский государственный исторический архив — далее РГИА, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 162, 1852 г., л. 76)

⁵ РГИА, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 162, 1852 г., л. 224.

⁶ РГИА, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 162, 1852 г., л. 226.

⁷ РГИА, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 162, 1852 г. л. 180 об.

⁸ Акварель хранится в собрании Эрмитажа, инв. № ОР-39932. 280 x 382 мм, не датирована. Она была создана, скорее всего, не ранее 1853 г. и не позднее 1856 г., когда Николай Николаевич женился и обосновался на своей половине в Зимнем дворце [10, с. 113].

⁹ АГЭ, ф. 1, оп. 6 (Ж), ед. хр. 11, л. 1.

¹⁰ Санкт-Петербургские ведомости. 1857 г.: № 79, с. 405; № 102, с. 528.

¹¹ Санкт-Петербургские ведомости. 1857 г.: № 87, с. 450; № 91, с. 473; № 96, с. 498; № 99, с. 511; № 100, с. 516; № 111, с. 575

¹² РГИА, ф. 524, оп. 1. Ед. хр. 398, л. 617.

¹³ Акварель находится в собрании Эрмитажа, инв. № ОР-14382. 270 x 316 мм. Подпись и дата: Ed. Nau 1858 [10, с. 44–45].

¹⁴ Собрание Эрмитажа. Инв. № Н.ск. 2143. Мрамор, выс. 100 см. На обрезе подножия под бубном подпись и дата: ROSETTI / ROMA 1856. [10, с. 46–47].

¹⁵ РГИА, ф. 537, оп. 1, ед.хр. 49 (1862), л. 98.

¹⁶ Инв. № Н.ск. 1735, выс. 112, диаметр подножия 161 см. Сзади на обресе подпись и дата: T. SOLARI. F. 1860.

¹⁷ Бронзовый вариант группы хранится в Национальном музее Сан-Мартино в Неаполе.

¹⁸ АГЭ, ф. 2, оп. 14 Е, ед. хр. 5, том I, № 176.

¹⁹ АГЭ, ф. 2, оп. 14 Е, ед. хр. 1, том 3 (Gravure et dessin), л. 15. К сожалению, неизвестно, о каком именно произведении шла речь. Штёйбен дважды изображал героиню романа Гюго. В Салоне 1839 г. он показал картину, на которой сидящая Эсмеральда обнимала правой рукой козочку (в настоящее время полотно хранится в Музее изобразительных искусств в Нанте). Два года спустя появилась картина, представляющая Эсмеральду с бубном, танцующую рядом с козочкой (ее местонахождение неизвестно). Обе картины были литографированы Жазе (13, р. 764–766). В конце 1830-х – начале 1840-х годов в Париже одновременно работали Жан Пьер Мари Жазе (Jean Pierre Marie Jazet, 1788–1871) и его сыновья Александр Жан Луи Жазе (Alexandre Jean Louis Jazet, 1814–?) и Ойген Жазе (Eugene Jazet: 1815–1856), кто из этих мастеров выполнил литографии с картин Штёйбена, сказать сложно.

²⁰ Картина хранится в Брюсселе, в Музее Антуана Виртца (Королевский Музей изобразительных искусств Бельгии).

²¹ АГЭ, ф. 4, оп. 1, ед.хр. 654 (апрель 1924 – январь 1925), л. 130.

²² АГЭ, ф. 31, оп. 1, ед.хр. 48, тетрадь 2, л. 17 об.

²³ АГЭ, ф. 31, оп. 1, ед.хр. 49, тетрадь XI, л. 68.

²⁴ АГЭ, ф. 31, оп. 1, ед.хр. 49, тетрадь XI, л. 69 об

Список литературы:

1. Алексеев М. П. Виктор Гюго и его русские знакомства. Встречи. Письма. Воспоминания // Литературное наследство. 1937. Т. 31–32. С. 777–932.
2. Андреева В. И., Герасимов В. В. Михайловская дача. Дворцово-парковый ансамбль. СПб.: «ПАЛАЦЦО», 2013. 208 с.
3. Варшавский С. П., Рест Ю. И. Подвиг Эрмитажа. Л.: Аврора, 1987. 304 с.
4. Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. I-II. СПб.: тип. Р. Голике, 1877. 190 с.
5. Инвентарь Михайловской дачи. 1894.
6. 1857–1861: Переписка Императора Александра II с Великим Князем Константином Николаевичем. Дневник Великого Князя Константина Николаевича / Сост. Л. Г. Захарова, Л. И. Тютюник. М.: «Терра», 1994. 384 с.
7. Путешествие великого князя Николая Николаевича по Италии в 1852 году / Публ. Е. И. Жерихиной, науч. ред. М. Г. Талалая. М.: Индрик, 2017. 192 с.
8. Река времен. Труды. Творения. Художества. Раздел: Письма русских художников 1840-е – 1850-е гг. Книга третья. М.: Эллис Лак, 1995. 266 с.
9. Родина Т. Варвара Николаевна Асенкова. 1817–1841. М.: Искусство, 1952. 58 с.
10. «Создания руки, резцом вооруженной...». Скульптура в убранстве петербургских дворцов XIX века. Каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2016. 208 с.
11. Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850. Paris: Edité par RMN, 1995. 499 p.
12. Eggers F. und K. Christian Daniel Rauch. B. 3. Berlin, 1886.
13. La gloire de Victor Hugo. Galeries nationales du Grand Palais. Paris: Edité par RMN, 1985. 816 p.
14. Professor Josef von Kopf. Lebenserinnerungen eines Bildhauers. Stuttgart und Leipzig, 1899.
15. Panzetta A. Dizionario degli Scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento. Vol. 1. Torino: Umberto allemandi & C, 1994. 311 p.

References:

- Alekseev M. P. Victor Hugo and His Russian Acquaintances. Meetings. Letters. Memories. *Literaturnoe nasledstvo (Literary Inheritance)*, 1937, vol. 31–32, pp. 777–932. (in Russian)
- Andreeva V. I.; Gerasimov V. V. *Mikhailovskaia dacha. Dvorzovo-parkovyi ansambl' (Mikhailovskiy Cottage. The Palace and Park Ensemble)*. Saint Petersburg, PALAZZO Publ., 2013. 208 p. (in Russian)
- Eggers F. und K. *Christian Daniel Rauch*. Bd. 3. Berlin, 1886. (in German)
- Inventar' Mikhailovskoi dachi (Inventory of Mikhailovskaia Cottage)*. 1894 (in Russian)
- La gloire de Victor Hugo. Galeries nationales du Grand Palais*. Paris, Réunion des musées nationaux Publ., 1985. 816 p. (in French)
- Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*. Paris, Réunion des musées nationaux Publ., 1995. 499 p. (in French)
- Professor Josef von Kopf. Lebenserinnerungen eines Bildhauers*. Stuttgart und Leipzig, 1899. (in German)
- Panzetta A. *Dizionario degli Scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*. Vol. 1. Umberto allemandi & C Publ., 1994. 311 p. (in Italian)
- Professor Josef von Kopf. Lebenserinnerungen eines Bildhauers*. Stuttgart und Leipzig, 1899. (in German)
- Reka vremen. Trudy. Tvoreniia. Khudozestva. Razdel: Pis'ma russkikh khudozhnikov 1840-e – 1850-e gody (The River of Times. Proceedings. Creations. The Arts. Section: Letters of Russian Artists 1840s – 1850s)*. Book 3. Moscow, Ellis Lak Publ., 1995. 266 p. (in Russian)
- Artists 1840s – 1850s*. Book 3. Moscow, Ellis Lak Publ., 1995. 266 p. (in Russian)
- Rodina T. *Varvara Nikolaevna Asenkova. 1817–1841*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1952. 58 p. (in Russian)
- “Sozdaniia ruki, reztom vooruzennoi...”. *Skulptura v ubranstve peterburgskikh dvortsov 19 veka (“Creations of a Hand, with an Incisor Armed ...”). Sculpture in the Decoration of the Petersburg Palaces of the 19th Century*. Exhibition catalog. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2016. 208 p. (in Russian)
- Varshavskii S. P.; Rest Iu. I. *Podvig Ermitaga (The Feat of the Hermitage)*. Leningrad, Avrora Publ., 1987. 304 p. (in Russian)
- Wolf A. I. *Khronika peterburgskikh teatrov s kontsa 1826 do nachala 1855 godov. Chast' 1-2 (Chronicle of Saint Petersburg Theaters from the End of 1826 to the Beginning of 1855. Part 1-2)*. Saint Petersburg, Golike Publ., 1877. 190 p. (in Russian)
- Zakharova L. G.; Tiutiunnik L. I. (ed.). *1857–1861: Perepiska Imperatora Aleksandra II s Velikim kniasem Konstantinom Nikolaevichem. Dnevnik Velikogo kniasia Konstantina Nikolaevicha (Correspondence of Emperor Alexander II with Grand Duke Konstantine Nikolaievich. Diary of Grand Duke Konstantine Nikolaievich)*. Moscow, Terra Publ., 1994. 384 p. (in Russian)
- Zherikhina E. I.; Talaia M. G. (ed.). *Puteshestvie velikogo kniazia Nikolaiia Nikolaevicha po Italii v 1852 godu (Travel of the Grand Duke Nikolai Nikolaievich in Italy in 1852)*. Moscow, Indrik Publ., 2017. 192 p. (in Russian)