

¹²⁶ Цит. по: *Тартаковский А.Г.* 1812 год... С. 170.

¹²⁷ *Раевский В.Ф.* Материалы о жизни и революционной деятельности. Т. I. Иркутск, 1980. С. 9; Т. 2. Иркутск, 1983. С. 377.

¹²⁸ *Мельгунов С.П.* Правительство и общество после войны // Отечественная война и русское общество. Т. VII. М., 1912. С. 164.

¹²⁹ *Шильдер Н.К.* Указ. соч. Т. III. С. 249.

¹³⁰ Там же. С. 256.

¹³¹ *Тартаковский А.Г.* 1812 год... С. 184.

¹³² Русское православие. Вехи истории. М., 1989. С. 318–319.

¹³³ *Предтеченский А.В.* Отражение... С. 243; *Рейснер М.А.* Идеология реакции // Отечественная война и русское общество. Т. VII. С. 51.

¹³⁴ Цит. по: *Тартаковский А.Г.* 1812 год... С. 170.

© 2012 г. А. А. ПОДМАЗО*

ЖИВОПИСНЫЙ ПАМЯТНИК ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ 1812 ГОДА

Отечественная война 1812 года и Заграничные походы русской армии 1813–1814 гг., несомненно, являются наиболее знаковыми событиями первой половины XIX в., которые на долгие годы изменили политическую карту Европы и предопределили дальнейшее развитие европейских народов. Владычество Наполеона, поработившего почти все народы Европы, было подорвано осенью 1812 г. в ходе его Русского похода, когда весь мир с удивлением увидел, как «величайший военный гений», считавшийся непобедимым, потерял за полгода полумиллионную армию. Победа над завоевателем, который одним движением руки создавал и уничтожал государства, по своей прихоти менял королей и решал судьбы народов, и которому никто в Европе не смел противоречить, поразила воображение современников и донныне волнует их потомков. Беспрецедентное мужество, героизм и стойкость, проявленные русским народом в борьбе с полчищами Наполеона в 1812 г., вызывают восхищение и спустя 200 лет. Российские войска сыграли решающую роль и в 1813–1814 гг. в ходе освобождения Европы.

События войны 1812–1814 гг. и ее победоносное завершение оказали огромное влияние на развитие российской национальной культуры. Отечественная война 1812 г., во время которой так ярко проявились патриотические чувства народа, стала катализатором переосмысления национальных традиций. Российское общество охватил небывалый ранее патриотический подъем – рост национальной гордости и самосознания русского народа выразился и в проявлении интереса к героическим страницам отечественной истории. С эпохой 1812 года также связаны развитие реалистичного направления в литературе и изобразительном искусстве и расцвет стиля ампир в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве.

Героическое самопожертвование всех сословий в 1812 г. и проявленные в ходе войны подвиги получили достойное отражение в поэзии, прозе, музыке, живописи, монументальном и декоративно-прикладном искусстве. Прекрасные стихи В.А. Жуковского, П.А. Вяземского, А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, грандиозная эпопея Л.Н. Толстого «Война и мир», картины П. Гесса, Н. Самокиша, В. Верещагина, Ф. Рубо и многие другие литературные и художественные произведения воспевают

* **Подмазо Александр Александрович**, ответственный секретарь Общественного совета по содействию Государственной комиссии по подготовке к празднованию 200-летия победы России в Отечественной войне 1812 года.

Отечественную войну 1812 г. и ее участников. О событиях войны напоминают многочисленные монументы, памятники, бюсты и триумфальные ворота.

Среди мемориальных сооружений, созданных в честь событий войны 1812 года, своеобразным памятником является Военная галерея Зимнего дворца, входящая в настоящее время в экспозицию Государственного Эрмитажа. Огромное число портретов генералов, принимавших участие в Отечественной войне 1812 года и Заграничных походах русской армии 1813–1814 гг., собранных в одном месте, является уникальным и не имеет аналогов в мире. В небольшом по площади зале находится 336 портретов, основная масса которых написана в 1819–1828 гг. английским художником Джорджем Доу. «Ни один народ не имеет подобного памятника заслуг воинских; изобретение и выполнение оно есть бесспорно единственное в своем роде», – писал один из современников сразу после открытия галереи¹.

Несмотря на кажущуюся изученность темы², Военная галерея продолжает преподносить исследователям все новые и новые сюрпризы³. Даже авторство находящихся в галерее портретов, описываемое в разных изданиях, вызывает вопросы. Например, в известном альбоме В.М. Глинки и А.В. Помарнацкого «Военная галерея Зимнего дворца», выдержавшем уже три издания, говорится, что «портреты написаны в 1819–1828 годах английским портретистом Джорджем Доу и его русскими помощниками Александром Васильевичем Поляковым и Василием (Вильгельмом Августом) Александровичем Голике»⁴. Между тем, находящиеся в галерее конные портреты императора Александра I и прусского короля Фридриха-Вильгельма III написаны Ф. Крюгером, автором конного портрета австрийского императора Франца I является Ф. Крафт, а некоторые генеральские портреты были созданы уже после смерти Дж. Доу его зятем Т. Райтом.

Создание в Зимнем дворце портретной галереи генералов, участвовавших в войне 1812–1814 гг., задумал российский император Александр I, который был не только современником и свидетелем этих событий, но и самым деятельным их участником. Находясь в начале войны 1812 г. фактически во главе русских армий⁵, император нашел в себе силы отказаться от утвержденного им же плана размещения в Дрисском лагере, а затем и вообще покинуть войска, чтобы не мешать главнокомандующему 1-й Западной армией генералу М.Б. Барклаю де Толли. Не меньшего мужества требовала от императора проявленная им твердость не только не заключать мир с Наполеоном, но и не вступать с ним в переговоры даже после оставления русскими войсками Москвы. Заслуги Александра I в создании в 1813 г. коалиции против наполеоновской Франции неопределимы. Российскому императору не только удалось привлечь к борьбе против Наполеона почти всех европейских государей, но и сгладить казавшиеся непримиримыми противоречия среди союзников, сохранив тем самым коалицию до окончательной победы над врагом. Только благодаря Александру I союзники двинулись к Лейпцигу, оставив в тылу незанятый Дрезден, вступили в пределы Франции, вопреки страху перед началом всенародной борьбы французов, и двинулись на Париж, не разбив армию Наполеона.

После войны император не забыл тех, кто вместе с ним переносил тяготы войны, – были учреждены специальные серебряные медали для войск, бронзовые памятные медали для дворян и купцов и бронзовые кресты для духовенства. В Царском Селе по его приказу в память войны были установлены триумфальные ворота с надписью «Любезным моим сослуживцам», а в Зимнем дворце было запланировано устроить портретную галерею участвовавших в войне генералов.

Идея создания портретной галереи сама по себе не являлась оригинальной. В России тематические портретные галереи получили развитие с середины XVIII в., а к концу столетия стали устойчивым атрибутом многих дворянских усадеб, владельцы которых не были стеснены в деньгах. Во многих европейских замках и дворцах также существовали портретные галереи. Вероятно, одна из них и натолкнула Александра I на мысль о создании генеральской галереи в Зимнем дворце.

В упоминавшемся альбоме Глинки и Помарнацкого «Военная галерея Зимнего дворца» говорится, что на мысль о создании в Зимнем дворце портретной галереи генералов-героев Александра I мог натолкнуть «создававшийся в это время в Виндзорском замке “Зал памяти Ватерлоо”, с его двадцатью восемью изображениями королей, военачальников и дипломатов»⁶. Предположение, мягко говоря, не совсем корректное. Король Георг IV, вступивший на британский престол в 1820 г., действительно задумал увековечить память победы при Ватерлоо созданием в своей резиденции портретной галереи известных лиц, боровшихся с Наполеоном. Зал под размещение портретов был спроектирован Д. Уайтвиллем на месте бывшего «рогового двора», получившего свое название из-за висевших там оленьих рогов. Однако Георг IV, умерший в 1830 г., так и не увидел задуманного им зала – строительство завершилось уже при правлении его преемника Вильгельма IV. Точная дата открытия зала Ватерлоо (Waterloo Chamber) неизвестна, однако, рисунок с проектом его кровли, подготовленный Ф. Крейсом, датирован 1835 г. Военная же галерея в Зимнем дворце была открыта уже в декабре 1826 г., а задумали ее создание и начали реализацию замысла еще до вступления Георга IV на британский престол.

Английский комплекс в Виндзорском замке составили 28 портретов – полнофигурных и поясных изображений. Причина, по которой этот зал считается прообразом Военной галереи, состоит в том, что некоторые портреты Т. Лоуренса, которые впоследствии были размещены в Зале Ватерлоо, были написаны еще в 1814–1818 гг. (например, портреты М.И. Платова и Г.Л. Блюхера датированы 1814 г.), т.е. еще до того, как английский принц-регент стал королем и задумал создать в своей резиденции Зал Ватерлоо. Автор вступительной статьи к портретам Военной галереи в эрмитажном каталоге британской живописи Е.П. Ренне уточняет, что «пример принца-регента, решившего запечатлеть, таким образом, память о битве при Ватерлоо, мог навести императора [Александра I] на мысль о создании мемориальной галереи в Зимнем дворце»⁷. Хотя российскому императору не было необходимости искать идеи за рубежом – в его резиденции в Зимнем дворце была так называемая Романовская галерея, основанная его бабкой Екатериной II, где размещались портреты членов правящей в России династии. Были портретные галереи и в других дворцах, например, в Чесменском дворце была галерея портретов всех правивших в 1775 г. европейских монархов.

Но дело даже не в том, что послужило прототипом Военной галереи, поражает размах задуманного Александром I предприятия. В одном месте предполагалось разместить портреты всех генералов, которые участвовали в боевых действиях против французов в кампаниях 1812, 1813 и 1814 гг., состоя в генеральском чине, или были произведены в генералы вскоре после окончания войны за отличия, оказанные в боях.

Плотность портретов в Военной галерее, расположенных тесно друг к другу в пять рядов (словно стоящих на головах один у другого), вызывает у зрителей различные ассоциации – от идеи о «неисчислимости числа» российских героев, выстроившихся плечом к плечу и в любой момент вновь готовых встать на защиту Отечества, до нивелирования роли личности, даже самой одаренной, в массе таких же. Для иностранцев схема столь плотного размещения портретов в Военной галерее представлялась варварской. Ведущий английский критик и известный писатель Ч. Лэм писал: «Бесконечная галерея, непонятно для какой цели созданная, ...бессмертный памятник варварскому вкусу, страдающему от недостатка цивилизации и образованности. Четыре сотни свирепых погрудных изображений, все мужские и все военные, напоминающие задние ряды за креслами во французском театре, ...ни одной дамы. Добродетельные героини Ван Дейка, полные грации и женственности, ...прикройте свои нежные щеки и холодную английскую красоту перед этой, заставляющей трепетать сердце ордой скифских воинов. Какой хаос мужских образов! Ваши невыразительные дубовые рамы поблекнут в сравнении с пышным сооружением, украшенным множеством татарских лиц и броских униформ»⁸.

В России отношение к галерее было принципиально другим – не случайно ее называли Пантеоном российской славы. Русский поэт и участник войны 1812–1814 гг.

Ф.Н. Глинка еще за год до открытия галереи писал: «Мне случилось увидеть собрание портретов, писанных кистью г-на Дова по Высочайшему повелению. Редкое сходство, сильная, широкая кисть и счастливый выбор положения для каждого лица придают большое достоинство сим портретам, возбуждающим живейшее воспоминание о подлинниках. Кажется, видишь их в минуту самых подвигов, кажется, узнаешь и ту местность, где исполнялись дела, и те обстоятельства, которые сопровождали исполнение. Словом, при взгляде на портрет лица, представляется, так сказать, и самый портрет времени, в которое оно было действующим»⁹. Известный специалист в области английской живописи и ее восприятия в России Г.Б. Андреева пишет, что «Военная галерея имела огромное идейное влияние на современников. Расположение портретных образов Военной галереи, подчиненное определенной иерархической схеме, в пять рядов вокруг нескольких наиболее важных портретов в рост, значительно превосходящих по величине остальные, напоминало о структуре иконостаса, канонизируя, таким образом, новый тип “святого” – светского героя, освященного службой на благо отечества»¹⁰. Центральной частью этого «иконостаса» является конный портрет императора Александра I, получившего за заслуги в войне 1812–1814 гг. титул «Благословенный». Не случайно ангелу на вершине Александровской колонны перед Зимним дворцом в Петербурге были приданы черты «в Бозе почившего» императора.

Идея создания портретной генеральской галереи в российском обществе оказалась настолько популярной, что Военная галерея в целом и отдельные ее образы неоднократно попадали на страницы литературных произведений. Ф.Н. Глинка, написавший в газете «Северная пчела» в заметке «К портретам русских полководцев» о неизгладимом впечатлении, которое оставляют военные образы Доу, намеревался издать книгу «Собрание поэтических надписей к портретам русских полководцев, писанных кистью господина Дова по Высочайшему повелению»¹¹. Несколько стихотворений Глинки, обращенных к живописным портретам Доу, увидели свет в той же газете¹², но полностью замысел реализовать не удалось.

А.С. Пушкин часто бывал в Зимнем дворце (звание камер-юнкера обязывало присутствовать на различных придворных церемониях) и много раз посещал Военную галерею. Ее вдохновенным описанием начинается созданное в 1835 г. стихотворение «Полководец», посвященное М.Б. Барклаю де Толли¹³: «У русского царя в чертогах есть палата». Вполне естественно, что Военная галерея привлекала внимание Пушкина более других памятников Отечественной войны, воздвигавшихся в его время. Она являлась широко задуманным и талантливо выполненным оригинальным живописным памятником русским военачальникам – от шефа полка до главнокомандующего, а в их лице – русскому военному искусству и всему воинству российскому, которое Пушкин высоко почитал, подвигами которого он гордился.

В советское время отношение к портретам, находящимся в Военной галерее, несколько изменилось в соответствии с принятой в обществе классовой идеологией. В.М. Глинка, описывая Военную галерею, отмечает: «Наряду с портретами чтимых народной памятью героев двенадцатого года мы, помимо Аракчеева, видим в ней портреты и таких реакционеров, как Бенкендорф, Сухозанет, Чернышев и другие, сыгравших самую мрачную роль в политической и военной истории России. Вместе с доблестными боевыми военачальниками здесь запечатлено немало скорее придворных, чем военных людей, а также штабных прихлебателей или генералов, не прославленных храбростью в бою, но красноречивых в своих донесениях и угодливых перед начальством. Есть и такие, чья жестокость по отношению к солдатам и казнокрадство оставили свой след в памяти современников. Недаром один из доблестных участников Отечественной войны 1812 года писал о Военной галерее: “Сколько ничтожных людей теснят там немногих, по справедливости достойных перейти к уважению благодарного потомства! Глаза разбегаются, куда отыщешь и остановишься на истинных героях этой народной эпопеи”»¹⁴. Конечно, не все генералы, чьи портреты находятся в Военной галерее, внесли одинаковый вклад в победу в войне 1812–1814 гг., несомненно также, что портреты многих достойных лиц по разным причинам в нее не попали, но

и передегивания реальных исторических фактов по идеологическим соображениям недопустимы. В последние годы прослеживается тенденция пересмотра устоявшихся штампов и навешанных ярлыков путем более взвешенного и объективного освещения не только всей истории Отечественной войны 1812 г. и Заграничных походов русской армии 1812–1814 гг., но и жизни и деятельности отдельных участников этих событий, как запечатленных в Военной галерее, так и не попавших в нее.

В реализации столь грандиозной задачи, как создание портретной Военной галереи, помог случай, произошедший на конгрессе великих держав, проходившем в сентябре–ноябре 1818 г. в прирейнском городе Ахене, где решался вопрос о досрочном выводе из Франции всех оккупационных войск, оставленных там странами-победительницами после разгрома в 1815 г. Наполеона, вернувшегося из ссылки с острова Эльба, и о дальнейшей судьбе Франции. В Ахен съехались коронованные и сановные представители России, Британии, Австрии, Пруссии и многих Германских государств, и на два месяца провинциальный Ахен, известный лишь целебными водами и святынями древнего собора, превратился в оживленный центр европейской политики. Сопровождения, приемы и банкеты следовали непрерывной чередой. В числе людей разных профессий, приехавших в те дни в Ахен, было несколько живописцев, привлеченных возможностью добиться выгодных заказов на портреты знатных особ. В свите герцога Эдуарда Кентского сюда приехал и Джордж Доу – английский художник, уже получивший на своей родине известность и пять лет назад избранный в Лондоне членом Королевской академии.

Есть несколько свидетельств, что Доу настойчиво пытался стать лично известным Александру I. А.И. Михайловский-Данилевский, сопровождавший императора Александра в Ахен, в своих записках проливает свет на обстоятельства приглашения Доу в Россию: «Одним утром в Ахене приходит ко мне англичанин, весьма собою не видный, и объявляя, что он живописец, приглашает в свою мастерскую. Я отказался, имев весьма часто такого рода посещения и зная по опыту, что оные кончались обыкновенно тем, что художники просили меня сделать талант их известным императору. Это был г. Доу, который, видя, что я не соглашался идти к нему, просил, наконец, позволения принести ко мне картины своей работы и оставить их в моей горнице на несколько дней, дабы приходившие ко мне соотечественники наши могли их видеть и посредством того его узнать. Он мне принес три или четыре портрета, коих сходством все были поражены, и, между прочим, князь Волконский, приходивший ко мне в это время, и который сказал, чтобы я к нему прислал Доу для снятия с него портрета. Надобно знать, что из комнат государя была лестница, которая вела прямо к князю Волконскому и по которой император сошел к нему в одно утро, как Доу князя писал, и государь был столь удивлен необыкновенным сходством, что велел мне сделать предложение Доу приехать в Россию для снятия портретов с наших генералов, на что он, как легко можно вообразить, с радостью согласился»¹⁵. Таким образом, скорость и качество исполнения портретов художником показали императору возможность реализации столь масштабного замысла. Поэтому именно Доу получил приглашение приехать в Петербург для выполнения множества портретов русских генералов для галереи в Зимнем дворце.

Приглашение для работы в Россию придворного живописца герцога Кентского, английского художника, имевшего уже европейскую известность, было, помимо прочего, престижно, поскольку являлось своеобразной заявкой на международное признание задуманного грандиозного проекта. При этом в России передача заказа иностранцу оценивалась многими как непатриотическое решение. Позднее, описывая открытие галереи, П.П. Свиньин¹⁶ как бы подводил итог общественному негодованию: «Мы не могли не пожалеть, что честь исполнения сего драгоценнейшего у нас отечественного памятника досталась в удел иностранному художнику – тогда, как Академия наша имела многих отличных портретных живописцев, каковы: Кипренский, Варник, Тропинин!»¹⁷ Но тут же критик отдавал должную справедливость удивительной деятельности Доу, «который менее, нежели в 5 лет, написал более 250 портретов!»¹⁸

Были и другие мнения. Ф.В. Булгарин, например, считал, что «в науках и художествах нет чужеземцев, что таланты принадлежат роду человеческому, а не участку какой-нибудь земли, и что первая принадлежность образованности есть умение пользоваться произведениями гениев всех веков и народов. ...Мы должны радоваться, что художник с таким дарованием, как г. Дов, посвятил лучшие годы своей жизни – для России. ...У нас есть отличные художники. В этом нет спора. Но от этого не меркнет талант г. Дова. Почти все наши лучшие художники занимаются должностями при Академии, или украшают своими произведениями храмы Божии. Это весьма важная вещь. ...Будем справедливы: если б многим нашим художникам вдруг поручено было составление военной галереи, то не было бы ни гармонии, ни жизни в целом. Наша военная галерея есть, так сказать, один предмет, *одно целое*, которое надлежало исполнить *одному* живописцу; это не картинная галерея, а один памятник, в котором части теряются в целом»¹⁹.

Время сгладило разногласия, и осталось единственное мнение, с благодарностью воздающее должное создателю столь масштабного художественного памятника. Хотя и в конце XIX в. все еще звучали нотки сожаления, что честь исполнения этого памятника российской воинской доблести досталась иностранцу. Так например, Д.А. Ровинский писал: «Странная была в то время погоня за всем иностранным и полное презрение ко всему русскому. Ничего особенно гениальной работы Дау не представляют, и наши портретисты того времени, Варнек и Кипренский, которые были тогда в полном расцвете своего таланта, в художественном отношении стояли несколько не ниже Дау и смело могли бы участвовать в выполнении колоссального заказа, при помощи сорокалетнего Тропинина, 30-летнего Брюллова и других русских портретистов»²⁰. Замечание это особенно справедливо стало после смерти Дж. Доу, когда завершение работы над галереей поручили Т. Райту, не имевшему той скорости в написании портретов, которой обладал покойный, и того таланта, который присутствовал у упомянутых русских портретистов.

Джордж Доу (George Dawe) родился 8 февраля 1781 г. в Лондоне в семье гравера Филиппа Доу и сначала был учеником отца. В 1794 г. он поступил в лондонскую Академию художеств, которую к 1801 г. окончил, получив золотую медаль за картину «Ахилл и Фетида». Он так усердно изучал анатомию, что многие считали его хирургом, а не живописцем. Доу владел французским, итальянским, немецким и русским языками, прекрасно знал древнюю литературу, переводил на английский язык Вергилия. В 1809 г. он был избран членом королевской Академии художеств. К 1813 г. художник стал специализироваться исключительно на портретной живописи. Пик его творчества пришелся на деятельность в России, где он великолепно справился с Высочайшим заказом, сохранив для истории образы героев 1812 года, полные чудесной жизни и безжалостной правды. Выполняемые в два-три дня и поразительно схожие живописные портреты сделали Доу знаменитостью, заваленной заказами.

Приглашение в Россию именно английского мастера можно объяснить также популярностью в начале XIX в. британской портретной школы, наиболее известным представителем которой был Томас Лоуренс. Для Доу предложение российского императора было очень заманчивым – за каждый галерейный портрет ему было обещано по 1 тыс. руб. ассигнациями (т.е. 250 руб. серебром) – огромные деньги для того времени. Для сравнения можно сказать, что известным русским живописцам за портрет такого размера платили всего по 200–400 руб. ассигнациями. Справедливости ради следует отметить, что очень известным иностранным живописцам за аналогичную работу платили значительно больше: Т. Лоуренс, например, брал в Лондоне по 5 тыс. руб. за грудной портрет и по 20 тыс. руб. за портрет во весь рост²¹. Конечно, на момент приглашения в Россию Доу еще не был так популярен, как Лоуренс, и ему не могли предложить аналогичную сумму. Привлекательность царского предложения, прежде всего, состояла в том, что художник был обеспечен заказами и, следовательно, гарантированным заработком на много лет вперед. Кроме того, помимо написания заказанных царем портретов, Доу несомненно мог рассчитывать на положение модного

для аристократии художника при русском императорском дворе. Поэтому он незамедлительно ответил согласием и через несколько месяцев, весной 1819 г., приехал в Петербург, где сразу же приступил к выполнению заказа, создавая в одном формате портреты генералов, находившихся в столице.

Работал Дж. Доу очень быстро – к открытию выставки в Академии художеств в сентябре 1820 г., где он выставил пять написанных им для галереи портретов, им было создано уже более 80 генеральских портретов²². В очерке, посвященном академической выставке, в журнале «Сын Отечества» со ссылкой на мнения посетителей писали: «Редко кто может, как г. Дов, писать с такой скоростью, и со всем этим давать такое сходство, такое выражение жизни! Он, кажется, одним взглядом ловит черты лица; особенный дар портретных живописцев, верность глаза у него удивительна. Сходство в портретах его чрезвычайное, действие поражающее, лица выходят из рамок: это волшебство!»²³ Однако для профессионалов живописная манера Доу выглядела несколько непривычной, даже небрежной. Один очень известный художник, имя которого в журнале было скрыто под литерой «Т», говорил издателям журнала «Сын Отечества», которых сопровождал по выставке в Академии художеств: «Это произведения дарования чрезвычайно оригинального. Взглянем на них поближе: механический прием руки его совершенно особен; кисть широкая²⁴, смелая, быстрая, но не слишком быстрая, даже грубая (heurté): она не кладет, бросает краски, и в другой раз, кажется, не затрагивается до них. От этого, посмотрите на любой из портретов русских генералов: один и тот же жаркий тон красок на лицах старца барона Сухтелена и графа де Витта; от этого все портреты Дова кажутся работою а la grima, родом эскизов, работою руки, которая не любит поверять себя, и потому у нее все без отчетов, свет, колорит, и самый рисунок. Г. Дов и сам, кажется, не имеет большой доверенности к резвой руке своей; он, как слышал я, меряет деревянным циркулем лица, с которых пишет портреты. ...Рассмотрите перспективу – она везде неправильна. Не смотря на все это, зритель пленяется. Вот доказательство таланта! ...От усилия быть выразительным художник английский впал в чрезмерность, и это главная погрешность его произведений. К этому может быть, не менее способствовал и вкус народа английского, ...кисть Дова не производит черты в портрете без идеала; все лица генералов, более или менее, с выражением театральным, с колоритом декорационным; – это живопись, употребляемая для предметов, которые смотрят издали. Вот, к сожалению, недостаток произведений английского художника, или лучше сказать общий порок школы английской, который в устах любителей сей школы известен под названием оригинальности. Со всем этим судья беспристрастный не может не признать в г. Дове таланта необыкновенного»²⁵. После выставки 1820 г. портретист получил звание «почетного вольного общника Академии Художеств по известному его здесь искусству в живописи портретов»²⁶. К 1827 г. Доу был избран в члены Венской, Флорентийской, Парижской, Мюнхенской, Дрезденской и Стокгольмской академий, а в марте 1828 г. получил от Николая I звание «Первого портретного живописца его императорского величества»²⁷.

Выставка сделала Доу знаменитостью – императорский двор, генералитет и высшие сановники империи спешили заказать свой портрет именно у него. Иметь портрет работы Доу стало модным и престижным. И Доу брался за все, не отказываясь ни от одного заказа. Смерть Александра I осенью 1825 г. не изменила привилегированного положения Доу, перед которым открылась новая «золотая жила». Правительственные учреждения наперебой спешили заказывать ему портреты нового царя. Одно только Морское ведомство пожелало иметь тридцать больших императорских портретов.

Для выполнения грандиозного заказа Александра I Доу была предоставлена роскошная мастерская в примыкавшем к Эрмитажу Шепелевском доме (ныне на его месте находится здание Нового Эрмитажа). Можно с уверенностью сказать, что ни один русский художник не только в 1820-х гг., но и в более позднее время не знал таких великолепных условий для работы, какие были созданы для Доу двором и официальным Петербургом. Подробное описание мастерской оставил английский медик Огастус Гранвилл, побывавший в Петербурге в декабре 1827 г.: «В конце Рафаэлевой галереи

мы входим в красивую квадратную, просторную комнату с высоким сводчатым потолком, богато, но со вкусом орнаментированным. Роскошные коринфские капители украшают пилястры из белого с прожилками искусственного мрамора, тогда как панели между ними из того же материала яркого охристого цвета. Именно в этой комнате, благодаря щедрости покойного императора, г-н Доу оборудовал свою мастерскую. В момент ее посещения вместе с этим превосходным художником там находилось множество его произведений»²⁸.

Нынешний хранитель Военной галереи в Государственном Эрмитаже Е.П. Ренне, повествуя об истории создания галереи, недоумевает: «Можно только предполагать, почему император выбрал именно такую форму мемориальной галереи – с пятью длинными рядами погрудных портретов одинакового размера, однообразие которых прерывается лишь семью огромными портретами, торжественными коринфскими колоннами и проходом в соседние залы. ...Создавая свою галерею в самом центре Зимнего дворца, рядом с Тронным залом, Александр I демонстрировал не только свою благодарность героям, но и понимание той роли, которую играла армия в целом, армия, опиравшаяся на народ, сплотившийся для отпора неприятелю»²⁹. Между тем Александр I, задумавший создание портретной галереи генералов в Зимнем дворце, не только не увидел воплощения своего замысла, но даже и не представлял, где она будет находиться. Военная галерея, созданная по проекту архитектора К.И. Росси на месте существовавших ранее нескольких небольших комнат в середине парадной части Зимнего Дворца между Белым (позже Гербовым) и Большим тронным (Георгиевским) залами, рядом с дворцовым собором, была торжественно открыта 25 декабря 1826 г. Даже проект Военной галереи, Высочайше утвержденный в марте 1826 г., Росси начал готовить уже после воцарения Николая I, поэтому все сказанное Ренне следует отнести к императору Николаю. Планов Александра I по созданию галереи генералов 1812 г. пока разыскать не удалось – неизвестно, где в Зимнем дворце должна была размещаться галерея, сколько портретов и в каком порядке планировалось в ней разместить, а также когда предполагалось закончить ее создание. Вероятно, Александр I до конца своей жизни сам не имел четкого понимания, где и в каком виде будут размещаться создаваемые Доу портреты генералов. Косвенным подтверждением этому является тот факт, что готовые портреты, вплоть до сентября 1825 г. находились невостребованными в мастерской художника.

В Отечественной войне 1812 года и в Заграничных походах 1813–1814 гг. принимало участие не менее 660 русских генералов³⁰. Часть из них были произведены в генеральский чин после войны, но за отличия в 1812–1814 гг. Указанное число генералов почти вдвое превышает количество имеющихся в Эрмитаже портретов. Как же осуществлялся отбор кандидатов для написания их портретов в Военную галерею?

Главный штаб, а точнее 1-е отделение Инспекторского департамента Главного штаба, подготовило по поручению Александра I списки генералов, принимавших участие в походах 1812–1815 гг.³¹ Затем эти списки доработал Дежурный генерал Главного штаба А.А. Закревский и передал их начальнику Главного штаба кн. П.М. Волконскому, который и представил их императору. Список Закревского датирован 10 марта 1817 г.³², поэтому можно сделать вывод, что идея создания Военной галереи возникла у Александра I задолго до Ахенского конгресса. Готовые списки генералов «положили в долгий ящик» и почти два года про них не вспоминали. Доу написал уже несколько десятков портретов, когда вновь вспомнили про генеральские списки, подготовленные Главным штабом. Закревский 6–18 ноября 1819 г. вновь доработал списки, добавив в них несколько человек и исправив изменившиеся должности генералов. Генералы в списках были сгруппированы в зависимости от того, участвовали ли они в войне в генеральском чине или были произведены в генеральский чин в ходе войны. Отдельно выделены были отставные и умершие генералы.

В списки Закревского попало 470 генералов. В них не были включены участвовавшие в войне флотские и гражданские чины генеральского ранга, а также многие отставные генералы, находившиеся в составе ополчений. 24 декабря 1819 г. П.М. Вол-

конский передал списки гр. А.А. Аракчееву со следующей сопроводительной запиской: «По Высочайшему повелению имею честь препроводить при сем к Вашему сиятельству пять списков гг. генералам, бывшим в походах в 1812, 1813, 1814 и 1815 годах, с тем, что Его Императорскому Величеству благоугодно, дабы выписку из оных о генерал-лейтенантах и генерал-майорах Ваше сиятельство препроводили в Комитет, учрежденный 18-го августа 1814-го, для аттестации и удостоения тех из них, кои по подвигам своим заслуживают быть помещенными в портретную галерею генералов, отличившихся в последнюю войну. До гвардейских же генералов сие не касается»³³. Из записки следует, что обсуждению не подлежали полные генералы, генерал-адъютанты и генералы Гвардейского корпуса. Не ясно только, относилось ли это правило к тем, кто ранее имел звание генерал-адъютанта или служил в гвардии, но затем вышел в отставку или был переведен из гвардии. На всякий случай, Комитет, рассматривавший списки, исключил из обсуждения и тех, и других.

В состав Комитета, учрежденного 18 августа 1814 г.³⁴, входили генерал-адъютанты гр. П.А. Шувалов, барон Г.В. Розен, кн. В.С. Трубецкой, Я.А. Потемкин и В.В. Левашов. Все они в генеральских чинах принимали непосредственное участие в Отечественной войне 1812 г. и Заграничных походах 1813–1814 гг. и лично знали многих генералов, как включенных, так и не попавших в списки Закревского. На рассмотрение представленных списков Комитету понадобилось полгода, и 7 августа 1820 г. в Главный штаб были представлены результаты, сгруппированные по шести отдельным спискам.

В 1-й список «генералов, заслуживающих быть писанными в галерею», было включено 262 человека³⁵, причем в него попали даже те, кто не был внесен в списки Закревского, но кого члены Комитета посчитали достойными для помещения в галерею. Портреты нескольких генералов из этого списка император по разным причинам писать для Военной галереи не разрешил. Во 2-й список «генералов, находившихся в сражениях, не внесенных в списки для галереи потому, что в препровождениях к рассмотрению Комитета [их формулярные списки] не находятся», попало 14 человек³⁶. В этот список Комитетом был включен и единственный «штатский генерал» – начальник Петербургского ополчения сенатор А.А. Бибиков. В 3-м списке «генералов, которых служба не принадлежит до рассмотрения Комитета», оказалось 56 человек (генерал-адъютантов, генералов, состоящих в свите Его Императорского Величества, и генералов, служивших в гвардии)³⁷. Портреты почти всех генералов, включенных в этот список, были размещены в Военной галерее. В 4-й список «генералов, о которых Комитет не решается делать заключения, т.к. они находятся в иностранной службе», были включены шесть генералов. Восемь человек попало в 5-й список «генералов, о внесении портретов коих Комитет не решается сделать заключения». Основной причиной сомнений Комитета стало отсутствие формулярных списков. 6-й список составили «генералы, портреты коих не могут быть помещены в галерею». В него вошло всего 17 генералов³⁸. Мнение Комитета, хотя и принималось во внимание при решении вопроса о написании генеральских портретов для галереи, однако не было ни окончательным, ни обязательным. Все решал император.

С 1820 г. работу Доу стал курировать Главный штаб, который рассылал генералам письма с приглашениями прибыть в мастерскую художника для написания портрета. Перед посылкой писем-приглашений начальник Главного штаба кн. П.М. Волконский докладывал императору о кандидатах и прилагал список генералов, которых следовало вызвать. Царь просматривал списки, сверял их с заключениями, сделанными Комитетом, и давал (или не давал) свое соизволение на написание портрета. Затем канцелярия вице-директора Инспекторского департамента Главного штаба рассылала генералам, портреты которых император дал соизволение писать для Военной галереи, письма с приглашением прибыть в мастерскую Доу для позирования. При этом такое письмо само по себе не давало разрешения генералу покинуть свое место службы и ехать в Петербург. Еще Павел I запретил генералам отлучаться от своей команды без особого повеления³⁹. Это правило продолжало действовать и при Александре I, и при

Николае I, поэтому, чтобы генерал смог приехать в мастерскую к Доу, ему следовало либо дожидаться какой-либо okazji (поездка по делам службы в столицу), либо брать отпуск. Последнее было приемлемо только для состоятельных людей, так как «отпускные» в то время не выдавались, а дорога в Петербург и обратно из дальних городов обходилась недешево.

Тех, кто пытался получить для поездки к Доу подорожную и прогонные деньги, мотивируя это письмом-приглашением из Главного штаба, строго отчитывали и предлагали использовать для визита к художнику ближайшую okaziu. Многие генералы, так и не дождавшись okazji, посылали через Главный штаб к Доу свои портреты, нарисованные другими художниками. Эти портреты копировались в необходимом для галереи формате и возвращались тем, кто их прислал. Некоторые генералы вместе с отправкой портрета просили добавить к изображению какие-либо ордена, полученные ими позднее. Иногда сам Доу обращался в Главный штаб, прося разрешения на написание портретов тех или иных генералов. Просьбы художника также препровождались на рассмотрение императора. Подобную инициативу со стороны англичанина можно объяснить тем, что некоторые генералы, прослышав о создании Военной галереи и приехав с okazией в Петербург, обращались в мастерскую Доу с предложением позировать, хотя разрешение на написание их портретов еще не было получено. Вероятно, это было связано и с желанием Доу получить из казны деньги за уже написанные (хотя и без разрешения на то) портреты.

Отставным генералам получать разрешение на приезд в Петербург не требовалось, и здесь определяющими факторами для решения вопроса о поездке были финансовые возможности и здоровье генерала. Чем дальше от Петербурга проживал отставной генерал, тем меньше было шансов, что он согласится ехать в столицу только для того, чтобы там был написан его портрет. В отношении умерших генералов Главный штаб обращался к их родственникам и знакомым, чтобы те присылали портреты покойных для копирования в галерейном формате. Когда в Главном штабе не могли найти родственников умерших или не знали, где проживает тот или иной отставной генерал, то приглашение прибыть в мастерскую Доу или прислать портрет для копирования публиковали в газете «Русский инвалид».

Готовые портреты продолжали оставаться в мастерской Доу вплоть до начала сентября 1825 г., когда поступило Высочайшее повеление передать их в ведение гофмаршала Двора его величества действительного статского советника Ф.И. Лабенского, который заведовал Эрмитажной галереей. 7 сентября 1825 г. в Эрмитаж было принято от Доу 224 портрета⁴⁰. 15 июня 1826 г. Доу передал Ф.И. Лабенскому еще 8 портретов⁴¹, 8 июля 1827 г. – другие 38 портретов⁴², 21 января 1828 г. – очередную партию из 25 портретов⁴³, а 26 апреля 1828 г. – еще 21 портрет⁴⁴. После смерти Доу в 1829 г. отдельные портреты писались его зятем Томасом Райтом вплоть до 1839 г., однако часть портретов так и не была выполнена. В Военной галерее в настоящее время находится 13 пустых рам, затянутых зеленой тканью, с фамилиями генералов на бронзовых пластинах.

Хотя Доу работал быстро, при таком большом объеме заказа ему требовались ассистенты. В 1822 г. генерал-лейтенант П.Я. Корнилов отдал из своего костромского имения в обучение Доу крепостного художника-самоучку А.В. Полякова (1802–1835). Одновременно с Поляковым в доме Буланта на Дворцовой площади работал еще один помощник – мещанин В.А. Голик. На их долю выпадала большей частью изготовление многочисленных копий с работ мастера, подготовка холстов, дописывание фона и деталей, орденов и мундиров. Вероятно, в процессе копирования принимали участие и родственники Дж. Доу – его зять Томас Райт и младшие братья Генри и Джеймс Доу.

В эрмитажных каталогах указывается, что помощниками Доу выполнялось «иногда писание портретов для верхних рядов галереи, в основном не с натуры, а с присылаемых образцов», при этом делается замечание, что «несмотря на то, что все портреты заносились в каталог Эрмитажа, как произведения Дж. Доу, стилистические различия между ними очевидны»⁴⁵. Маловероятно, что Доу поручал помощникам писать порт-

реты именно для верхних рядов, поскольку Поляков и Голике стали работать у Доу с 1822 г., а до 1826 г. англичанин не мог знать, где и как будут расположены генеральские портреты в галерее, поскольку проекта ее еще не существовало. Вряд ли бы он стал рисковать своей репутацией, и поручать помощникам рисовать портреты целиком, не зная, как близко их сможет рассматривать августейший заказчик: одно дело доверить не очень опытному художнику копировать готовые портреты и дописывать фон с малозначительными деталями мундира, и совсем другое дело – творить с нуля.

Версия о том, что Голике с Поляковым делали только копии, находит косвенное подтверждение в «Записке о художнике Полякове», поступившей в 1827 г. в Обществу поощрения художников. В ней говорится, что «Поляков не может упомянуть числа портретов, им написанных для г. Дова», что он не может даже указать «всех своих произведений, находящихся в столице под именем г. Дова», что «большая часть копий с генеральских портретов писана Поляковым, а несколько оных находятся и в самой Военной галерее, где они поставлены взамен тех оригиналов г. Дова, кои почернели или растрескались, и он по требованию начальства должен был их переменить другими»⁴⁶.

Необходимость переделывать портреты возникала из-за того, что Доу любил добавлять в краски асфальту – масляную краску коричневого цвета, приготовленную из минеральной смолы. Смешанные с асфальтой краски имеют очень насыщенный цвет, но со временем неизменно темнеют. Уже к открытию галереи, состоявшемуся 25 декабря 1826 г., множество портретов так потемнело, что было принято решение вернуть их в мастерскую Доу для исправления. Так например, 26 января 1827 г. было выставлено 32 портрета, 19 февраля 1827 г. – еще 23⁴⁷. П.П. Свинын, рассматривая на выставке в 1827 г. в Таврическом дворце генеральские портреты, взятые Доу из Военной галереи, отмечал, что «чернота, которою оделась уже большая часть портретов Военной галереи, происходит также от поспешности, с каковою написаны они без приготовления, что в живописи известно под названием *à la prima*, и, причем, сила асфальты всегда поборает все прочие краски»⁴⁸. Впоследствии, в 1827 и в 1828 гг. еще значительная часть портретов была направлена в мастерскую Доу на переделку. Поскольку даже в настоящее время не существует возможности осветлить краски, смешанные с асфальтой, то единственным способом исправить потемневшие портреты было нарисовать их заново, либо пройти красками по холсту еще раз. Эту работу, а также изготовление многочисленных копий с портретов мастера и выполняли помощники Доу.

Многие современники критиковали стиль Доу: находили, что его кисть «груба, колорит сыр, освещение слишком резко»⁴⁹. Его живописная манера казалась обращенной не для служения искусству, а для «накопления денег», поскольку она слишком тороплива, построена на внешних «резких эффектах» и выдает «небрежение» тщательной отделкой. При этом многие отдавали должное мастерству английского живописца, поскольку «в сем огромном числе портретов, не взирая на сходство одеяний, умел он избежать повторений и однообразия; ...каждому лицу придавал он или положение или направление головы, новое и совершенно приличное характеру сего лица; в некоторых портретах накинул он шинель, иногда даже меховую, и с великим вкусом размещал складки оной, что составляет весьма приятную противоположность с мундирами»⁵⁰. Действительно, не может не вызывать удивления тот факт, что генеральские портреты в Военной галерее не повторяются по изображению, хотя писались они Доу не одновременно, а в течение 9 лет.

Торжественное открытие и освящение Военной галереи состоялось 25 декабря 1826 г., в день, ставший в Российской империи со времени окончания войны 1812–1814 гг. ежегодным праздником «воспоминания избавления [в 1812 г.] Церкви и державы Российской от нашествия галлов и с ними двадцати язык»⁵¹. Подробное описание торжественного открытия было опубликовано в газете «Северная пчела»: «Солдаты Императорской гвардии, служившие в тогдашнюю войну, были собраны: пехотных полков в Георгиевской зале, а конных в так называемой Белой зале. Во время Божественной литургии, совершавшейся в дворцовой церкви, где присутствовала Высочай-

шая Императорская фамилия, воспето было равномерно благодарственное молебствие в каждой из помянутых зал. Их императорские величества и весь Двор, вышед из церкви, прошли через Белую залу в новую галерею, и остановились перед изображением в Бозе почившего Императора Александра I. Посередине залы приготовлен был аналой и совершена панихида по великом основателе сей галереи. После сего, весь Двор вступил в Георгиевскую залу и прошел по оной; в сие время, духовенство окропило галерею святою водою, и по окончании сего священнодействия, их императорские величества и весь Двор удалились во внутренние комнаты. Его императорское величество Государь император скоро возвратился один и сам изволил отвести знамена конных полков гвардии во вновь определенное им место, близ главного входа [в Военную галерею]; ту же самую почесть изволил он оказать и знаменам пехотной гвардейской дивизии, кои помещены с другой стороны. Сии залюги чести и храбрости поставлены теперь внизу надписей, о коих ниже сего будет упомянуто, и кои заключают в себе имена мест, где происходили знаменитые битвы, и где самые сии знамена развевались с незабвенною славою. Сия величественная церемония кончилась тем, что солдаты проведены были по залам, принадлежащим к новой галерее, где они прошли перед изображением в Бозе почившего вселюбезного их монарха, и перед портретами генералов, кои под предводительством его толикократно водили их на поле битв и победы»⁵².

С открытием галереи все законченные портреты стали доступны для всеобщего обозрения, и не надо было обладать особенно острым глазом, чтобы убедиться в том, насколько неравноценны они по своим художественным качествам. Но это не особенно беспокоило Доу. Уверенный в прочности своего положения, он рассчитывал, и, наверное, справедливо, на сильное впечатление, которое производили на каждого многочисленные портреты в эффектно отделанном помещении, а также на то, что размещенные в углублениях портреты тонули в полумраке петербургского дня или в скудных отблесках восковых свечей. Рассматривая два нижних ряда – полтораста хорошо видных портретов, зритель мог убедиться в том, как успешно справился Доу с трудной задачей создания большого числа нивелированных единым размером изображений. И хотя Доу работал в модной для того времени романтической манере, стремясь к тому, чтобы герои его имели «победительный» вид, в портретах, написанных им самим, мы всегда ощущаем характер человека, его тонко подмеченную художником индивидуальность.

В описании открытия «галереи военных людей в Императорском Зимнем дворце», опубликованном в газете «Северная пчела», помимо прочего говорится о недоделках, бывших в галерее: «Всех сих генеральских портретов будет до 350, из коих большая часть уже поставлена на свои места. Для прочих приготовлены места и надписи. ...В средней части галереи, у обеих дверей, из коих одна ведет в залу Георгиевскую, а другая в Белую, будут поставлены портреты во весь рост Его Императорского Высочества Государя Цесаревича Константина Павловича и фельдмаршалов князей Кутузова и Барклая де Толли и герцога Веллингтона. За колоннами, вблизи портрета императора Александра I, назначены места для портретов Высоких его союзников, их величеств императора Австрийского и короля Прусского»⁵³.

Многие посетители жаловались на темноту в Военной галерее. Например, уже упоминавшийся англичанин О. Гранвилл отмечал: «Чтобы общий эффект от этого зала сделать еще более поразительным, нужно изменить систему подачи дневного света. В настоящее время он падает прямо на пол, оставляя стены и портреты в сравнительной тени. Этот дефект можно устранить, сделав незначительные изменения так, чтобы свет распространялся во все стороны»⁵⁴. В журнале «Отечественные записки» говорилось: галерея «имеет 77 аршин в длину; плафон или круглый свод ее расписан приличным образом искусным в сем роде художником г. Скоттием⁵⁵, а свет в нее падает через три отверстия, и ударяя на пол – распространяет легкую приятную для глаз тень по всем стенам сей галереи»⁵⁶. Приятна или нет тень на стенах галереи – это дело вкуса каждого посетителя, но затемнение портретов не способствовало их осмотру. К тому же, как отмечалось выше, портреты и так были темными из-за злоупотребления Доу асфальтой.

Мемориальный облик галереи придавали не только образы прославленных героев 1812 г. и политые кровью знамена гвардейских полков, установленные при входе, но и все декоративное убранство. По сторонам трех дверей галереи в медальонах из лавровых венков золотыми литерами были начертаны двенадцать знаменитейших побед, одержанных российскими войсками в сию незабвенную войну: Бородино, Тарутино, Клястицы, Красное, Кульм, Лейпциг, Денневиц, Кацбах, Бриенн, Фер-Шампенуаз, Лаон и Париж, а над самими дверями были написаны годы 1812, 1813 и 1814.

Начавшийся 17 декабря 1837 г. пожар, бушевавший в Зимнем дворце более трех суток, уничтожил все внутреннее убранство многих залов, в том числе и Военной галереи. Однако ни один генеральский портрет, не считая мелких повреждений, не пострадал – они были вынесены из огня гвардейскими солдатами. В рекордно-короткие сроки в 1838–1839 гг. Зимний дворец был восстановлен и заново отделан. Восстановить Военную галерею по-старому оказалось невозможно из-за частичного изменения планировки этой части дворца. Так например, при устройстве Пикетного зала уничтожили лестницу, которая вела на хоры Гербового зала. Теперь ход на них нужно было делать через хоры Военной галереи, что привело к необходимости поднятия ее свода. Кроме того, существенно увеличилась длина галереи – на шесть с лишним метров в результате присоединения к ней гостиной у зала перед Большой церковью, что позволило более свободно разместить знамена гвардейских полков. После пожара остро встала проблема создания несгораемого перекрытия галереи. Из двух проектов – архитекторов М.Е. Кларка и В.П. Стасова – был утвержден проект последнего, поскольку в нем лучше были решены вопросы естественного освещения галереи: Стасов предложил в проемы кирпичного свода вставить чугунные рамы с двумя железными распорными дугами и на рамах уложить остекленные переплеты. Основой верхнего четырехскатного перекрытия должны были служить простые железные стропила.

Галерея, созданная Стасовым, стала качественно новым произведением. Приведем мнение профессионалов о сделанных им изменениях: «Если Росси четко делил интерьер на три равные части и акцентировал такое деление коринфскими портиками и подпружными арками над каждой парой колонн, то Стасов сохранил единство пространства, подчеркнув его цельность гладким цилиндрическим сводом и ровной линией балюстрады хоров. Портикам была придана декоративная, а не тектоническая роль. При этом Стасов не стремился следовать ордерным канонам. Так, он намного выдвинул карниз, разместив на нем хоры, в то время как тот же карниз над портиками выступает очень незначительно, и из его композиции исключены кронштейны. Декоративные особенности Галереи после восстановления стали ярче, рельефнее, особенно гризайльская роспись свода, барельефы в отделке дверных проемов, вставки фриза над портретами фельдмаршалов, множество жирандолей, переплетавшихся с позолоченной решеткой хоров»⁵⁷. Роспись свода галереи осуществляли живописцы Я. и В. Дадоновы, а лепное убранство делали скульпторы А.И. Тербенев и Н.А. Устинов. Поднятие свода галереи и изменение системы естественного освещения сделало галерею более светлой. Также из галереи были убраны люстры в виде огромных венков, создававших дополнительную помеху солнечному свету. Искусственное освещение осуществлялось от двух рядов свечей, расположенных на канделябрах, прикрепленных к ограде хоров, что обеспечивало хорошее освещение верхних рядов галереи, а также от больших бронзовых канделябров на полу, размещенных равномерно вдоль всей галереи. Улучшение освещения сделало галерею более торжественной, а портреты более заметными.

Вот как описывали в журнале «Отечественные записки» восстановленную после пожара Военную галерею: «Военно-портретная Галерея, всем знакомая, составляющая неоцененный памятник знаменитой Отечественной войны, воссоздана, как все во дворце, на основании прежней идеи, но с большими улучшениями: она увеличена на столько же, как и Белая зала; теперь более места для знамен гвардейских полков, всегда стоящих при начале этой галереи, как бы охраняемых изображениями тех, коими они прославлены во дни бессмертной борьбы России с надменным исполином побед

и баловнем счастья. Потолок поднят, и дано более света сверху; здесь можно видеть некоторые части хитрого устройства крыши сквозь фонари (просветы) потолка. Над карнизом сделана вновь прелестная галерея (хоры) с бронзовой решеткой, украшенной жирандолями»⁵⁸.

Галерея благополучно пережила революцию 1917 г. (из нее были только убраны знамена гвардейских полков), Гражданскую войну, музейные распродажи 1930-х гг. и Великую Отечественную войну 1941–1945 гг., когда генеральские портреты вместе с другими произведениями искусства были эвакуированы за Урал в Свердловск. В послевоенное время галерея была дополнена: в июне 1949 г. к 150-летию со дня рождения А.С. Пушкина в галерее слева от портрета М.Б. Барклая де Толли была помещена мраморная доска с начальными строками стихотворения Пушкина «Полководец», а в 1956 г. на том месте, где ранее располагались гвардейские знамена, поместили четыре портрета чинов роты Дворцовых гренадер, написанные Доу в 1828 г. и находившиеся до революции в Екатерининском дворце в Царском Селе. Затем в галерее были помещены две большие батальные картины П. Гесса – «Бородинское сражение» и «Отступление французов через Березину». При этом два портрета чинов роты Дворцовых гренадер были перемещены на торцевую стену у входа в галерею, а два убрали в запасники. Косметические ремонты, проводившиеся в Эрмитаже в советское время, немного изменили внешний вид внутреннего убранства Военной галереи. К 300-летию юбилею Санкт-Петербурга ее отреставрировали, стенам вернули первоначальный цвет, восстановили росписи потолка, старые стеклянные плафоны заменили на новые с современной подсветкой, все портреты прошли консервацию. Оставшиеся до реставрации два портрета чинов роты Дворцовых гренадер изъяли из галереи. Торжественное открытие отреставрированной галереи состоялось в День города – 27 мая 2003 г.

Разнообразие вопросов, которые ставит Военная галерея перед исследователями, и то неизгладимое впечатление, которое оставляет она у посетителей, лишний раз подтверждают, что, первоначально задуманная только как художественный памятник Отечественной войне 1812 года, спустя два столетия она заслуженно стала одним из знаковых атрибутов культурной памяти россиян об этой героической эпохе. Слова, сказанные сразу после открытия Военной галереи, стали поистине пророческими и не потеряли актуальности даже спустя почти двести лет: «Сей монумент отечественной славы будет час от часу драгоценнее, священнее для всякого россиянина! Сколько умирительных, великих воспоминаний сливается в груди русского при созерцании сих героев, ...сколько уроков для потомства представляет сей ряд знаменитых Россиян!»⁵⁹

Примечания

¹ Северная пчела. 1827. №1. 1 января.

² [Михайловский-Данилевский А.И., Висковатов А.В.] Император Александр I и его сподвижники в 1812, 1813, 1814 и 1815 годах. Военная галерея Зимнего дворца. Т. I–IV. СПб., 1845–1849; [Голомбиевский А.А.] Военная галерея 1812 года. СПб., 1912; Глинка В.М., Помарнацкий А.В. Военная галерея Зимнего дворца. Изд. 3. Л., 1981.

³ Кибовский А.В. Прогоулки по Эрмитажу. Загадки Военной галереи Зимнего дворца // Цейхгауз. 2001. № 1(13). С. 18–21; № 3(15). С. 28–29; *он же*. Загадки Военной галереи Зимнего дворца. (Судьба и портрет генерал-майора Н.Д. Мякинина) // Эпоха 1812 года. Исследования. Источники. Историография. II. Труды ГИМ. Вып. 137. М., 2003. С. 139–144; Подмазо А.А. Декабристы и Военная галерея // Эпоха 1812 года. Исследования. Источники. Историография. VI. Труды ГИМ. Вып. 166. М., 2007. С. 203–215; *он же*. Донские интриги? (К вопросу об отборе казачьих генералов для Военной галереи Зимнего дворца) // Эпоха 1812 года. Исследования. Источники. Историография. VII. Труды ГИМ. Вып. 179. М., 2008. С. 236–245; *он же*. Александр I и Военная галерея Зимнего дворца // У истоков российской государственности. СПб., 2010. С. 371–379; *он же*. Давыдовы и Военная галерея Зимнего дворца // Эпоха 1812 года. Исследования. Источники. Историография. IX. Труды ГИМ. Вып. 183. М., 2010. С. 238–244; и др.

⁴ Глинка В.М., Помарнацкий А.В. Указ. соч. С. 7.

- ⁵ Подробнее см.: *Подмазо А.А.* К вопросу о едином главнокомандующем в 1812 году // Отечественная война 1812 года. Источники. Памятники. Проблемы. М., 2002. С. 140–146.
- ⁶ *Глинка В.М., Помарнацкий А.В.* Указ. соч. С. 9.
- ⁷ *Ренне Е.П.* Военная галерея Зимнего дворца. История создания // Государственный Эрмитаж. Британская живопись XVI–XIX веков. Каталог коллекции. СПб., 2009. С. 233.
- ⁸ The Works of Charles Lamb. М.А. Oxford University Press. L., 1940. P. 429–430.
- ⁹ Северная пчела. 1825. № 154. 24 декабря.
- ¹⁰ *Андреева Г.Б.* Русско-английские связи в области живописи второй половины XVIII – первой трети XIX века. Дис. ... канд. иск. М., 1998. С. 102.
- ¹¹ Северная пчела. 1825. № 154. 24 декабря.
- ¹² Там же. 1826. № 2. 5 января.
- ¹³ *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1949. С. 219.
- ¹⁴ *Глинка В.М., Помарнацкий А.В.* Указ. соч. С. 9–10.
- ¹⁵ Из воспоминаний Михайловского-Данилевского. 1818 год. Путешествие с Александром I на Ахенский конгресс // Русская старина. 1897. Т. 92. С. 547–548.
- ¹⁶ Свинын Павел Петрович (1787–1839) – академик живописи (с 1811 г.), член Общества поощрения художников, художественный критик, коллекционер, основатель и редактор журнала «Отечественные записки».
- ¹⁷ Отечественные записки. 1827. Т. XXIX. С. 151.
- ¹⁸ Там же. С. 151–152.
- ¹⁹ Северная пчела. 1827. № 149. 13 декабря.
- ²⁰ *Розинский Д.А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. 4. СПб., 1889. Стб. 412.
- ²¹ Там же.
- ²² Отечественные записки. 1820. Ч. III. С. 284.
- ²³ Сын Отечества. 1820. № 40. С. 300.
- ²⁴ Издатели журнала «Сын Отечества» в примечании пишут: «Г. Дов в самом деле, говорят, работал кистями особенного рода, связанными в виде так называемых мазилок».
- ²⁵ Сын Отечества. 1820. № 40. С. 301–304.
- ²⁶ РГИА, ф. 789, оп. 1, д. 48 (1820 г.).
- ²⁷ Северная пчела. 1828. № 29. 8 марта.
- ²⁸ Цит. по: *Ренне Е.П.* Указ. соч. С. 235–236.
- ²⁹ Там же. С. 233–234.
- ³⁰ В данном случае под термином «генерал» имеются в виду не только военно-сухопутные чины, но также морские и гражданские чины первых пяти классов по табели о рангах.
- ³¹ РГВИА, ф. 395, оп. 6/312, д. 163.
- ³² Там же, ф. 474, оп. 1, д. 1257, л. 8 об.–28.
- ³³ Там же, л. 64–64 об.
- ³⁴ Полное название: Комитет, высочайше учрежденный в 18 день августа 1814 года для оказания материальной помощи офицерам и солдатам, пострадавшим во время войн, и их семьям.
- ³⁵ РГВИА, ф. 474, оп. 1, д. 1252, л. 176–186.
- ³⁶ Там же, л. 187.
- ³⁷ Там же, л. 188–190.
- ³⁸ Там же, л. 193–194.
- ³⁹ ПСЗ-I. Т. 24. № 17714.
- ⁴⁰ Архив Государственного Эрмитажа, ф. 1, оп. 2, д. 23 (1825 г.).
- ⁴¹ Там же, д. 14 (1826 г.).
- ⁴² Там же, д. 44 (1827 г.).
- ⁴³ Там же, д. 3 (1828 г.).
- ⁴⁴ Там же, д. 15 (1828 г.).
- ⁴⁵ *Ренне Е.П.* Указ. соч. С. 237.
- ⁴⁶ *Вайнберг А.Л.* Крепостной художник Александр Поляков (1801–1835 гг.) // Труды Государственного исторического музея. Вып. XV. Сборник статей по истории СССР XIX в. М., 1941. С. 51–75.
- ⁴⁷ Архив Государственного Эрмитажа, ф. 1, оп. 2, д. 68 (1827 г.).
- ⁴⁸ Отечественные записки. 1827. Ч. XXXII. С. 140.
- ⁴⁹ Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников. СПб., 1994. С. 445.
- ⁵⁰ Северная пчела. 1827. № 1. 1 января.

⁵¹ Ежегодное празднование было установлено в день Рождества Христова Высочайшим указом Святейшему Синоду от 30 августа 1814 г. (ПСЗ-И. Т. 32. № 25669).

⁵² Северная пчела. 1827. № 1. 1 января.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Цит. по: Ренне Е.П. Указ. соч. С. 238–239.

⁵⁵ Имеется в виду Скотти Иван Карлович (Джованни Батиста) (1776–1830) – известный художник-декоратор XIX в., автор многих дворцовых интерьеров в Санкт-Петербурге.

⁵⁶ Отечественные записки. 1827. Т. XXIX. С. 152.

⁵⁷ Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий. Л., 1991. С. 223.

⁵⁸ Отечественные записки. 1839. Т. 3. С. 101.

⁵⁹ Отечественные записки. 1827. Ч. XXIX. С. 156–157.

© 2012 г. С. С. СЕКИРИНСКИЙ*

НАПОЛЕОН В РОССИИ: СУДЬБА ЛЕГЕНДЫ

Ветеран Отечественной войны 1812 года И.Т. Радожицкий точно указал на парадоксальный характер восприятия Наполеона современниками, в том числе и в России¹. По наблюдениям русского воина-мемуариста, если писавшие о Наполеоне, большей частью «бранили его без милосердия, и лаяли как Крылова моська на слона», то «полководцы, министры и законодатели перенимали от него систему войны, политики и даже форму государственного правления». Являясь «врагом всех наций Европы, стремясь поработить их своему самодержавию», Наполеон был вместе с тем «гением войны и политики». Поэтому, заключал Радожицкий, «гению подражали, а врага невидели»².

1812 год и «отмена революции Наполеоном»

Несовместимые, на первый взгляд, составляющие той памяти, которую оставил по себе Наполеон в России, можно найти в мемуарах Афанасия Фета (Шеншина). Даже в середине 30-х годов позапрошлого века родное гнездо поэта – усадьбу Новоселки, расположенную на Орловщине неподалеку от Мценска, неоднократно навещали «жалкие» смоленские дворяне, приезжавшие из соседней губернии, в «рогожных кибитках, запряженных в одиночку». Предъявляя хозяевам свидетельство, выданное им предводителем, они просили подаяния, ссылаясь на войну, прокатившуюся по их землям четверть века назад (!) и приговаривали: «Усадьба наша сожжена, крестьяне разбежались и тоже вконец разорены!» Притом «все, не исключая и дам», как пишет мемуарист, были в лаптях! Можно, конечно, задаться вопросом, не из числа ли прототипов Обломова вышли эти жертвы войны, не сумевшие за четверть века встать на ноги? Но для характеристики распространённых тогда представлений о масштабах постигшего страну в 1812 г. бедствия это не столь уж важно. У самого Фета, как и у его старших родственников, спешивших накормить голодных людей и помочь им деньгами, столь затянувшееся нищенство не вызывало никакого недоумения. Ведь, как пояснял своим читателям автор воспоминаний, «это было каких-либо двадцать пять лет спустя после нашествия Наполеона!»³ В глазах современников – срок, не слишком долгий, чтобы оправиться от пережитого в 1812 г. разорения.

* Секиринский Сергей Сергеевич, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института российской истории РАН.

Исследование выполнено при поддержке РГНФ, проект № 12-01-00160а.