

© 2016 г.

М.А. ПЕТРОВА

ДИПЛОМАТИЯ И ИСКУССТВО: ИТАЛЬЯНСКИЙ ХУДОЖНИК ГРЕГОРИО ГУЛЬЕЛЬМИ И РОССИЯ

В XVIII в. дипломаты не только представляли своего монарха на международной арене или участвовали в переговорах, но и выступали в качестве культурных посредников, прилагавших немало усилий для привлечения в свои страны выдающихся ученых и деятелей искусства. В настоящей статье речь пойдет о приглашении в Россию итальянского художника Грегорио Гульельми (1714–1773), одного из крупнейших декораторов и признанных мастеров плафонной фресковой живописи эпохи позднего барокко, заказчиками и покровителями которого в числе многих других были папа римский Бенедикт XIV, правительница австрийской монархии Мария Терезия и прусский король Фридрих II.

Контакты Гульельми с Россией слабо представлены в научной литературе: обстоятельства приглашения художника в Петербург в начале 1770-х годов и судьба проектов, над которыми он собирался работать, до настоящего времени не были известны, как и история создания некоторых его произведений, хранящихся в отечественных музеях, в том числе в Эрмитаже. Многие из этих лакун позволяют восполнить материалы Архива внешней политики Российской империи и Российского государственного архива древних актов в Москве, а именно официальная и личная переписка российских представителей в Берлине, Регенсбурге и Вене с руководством Коллегии иностранных дел, к изучению рассматриваемого сюжета ранее не привлекавшаяся¹.

Уроженец Рима Грегорио Гульельми начал обучаться живописи в возрасте 12 лет в мастерской художника Франческо Тревизани. Самой ранней сохранившейся его работой считается картина “Святой Августин” 1739 г. из августинского монастыря Св. Екатерины в Праге. Первые крупные заказы Гульельми получил в 1745–1749 гг. в Риме, где писал фрески в госпитале Св. Духа (не сохранились из-за перестройки здания в 1908 г.), в библиотеке Палаццо Корсини на набережной Тибра, в церкви Св. Троицы на виа Кондотти и трапезной августинского монастыря на виа Рипетта. В 1741 г. он был принят в так называемую Конгрегацию виртуозов в Римском пантеоне, а в 1748 – в Академию Св. Луки. Кроме того, Гульельми поддерживал связи с Французской академией в Риме, располагавшейся в Палаццо Манчини².

Петрова Мария Александровна – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института всеобщей истории РАН.

Статья подготовлена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 11-21-17001).

¹ С материалами РГАДА, связанными с деятельностью Грегорио Гульельми, работает также искусствовед из Франции О.О. Попова, которая готовит в Университете Лилля диссертацию по теме “Александр Голицын (1723–1807): русский коллекционер и европейский рынок искусства во второй половине XVIII века”.

² Основные вехи биографии Гульельми и литературу о нем см.: *Langen St. von. Die Fresken von Gregorio Guglielmi*. München, 1994. См. также каталог выставки его работ: *Gregorio Guglielmi: pittore romano del Settecento*. Ed. E. Gabrielli. Roma, 2009.

В 1752 г. художник решил попытать счастья в чужих краях. Из Рима он отправился в Неаполь, а в 1753 г. в Дрезден. Однако крупных заказов получить не удалось. В 1754 г. благодаря поддержке либреттиста и драматурга Пьетро Метастазιο и сардинского посланника в Австрии графа Луиджи ди Канале Гульельми приехал в Вену, где по поручению императрицы Марии Терезии приступил к работе над плафоном “Аллегория четырех факультетов” для парадного зала Венского университета (ныне здание Австрийской академии наук³), а в 1759–1761 гг. расписывал плафоны Большой и Малой галерей загородного дворца Габсбургов Шёнбрунн: “Подать австрийских провинций Империи”, “Военная жизнь” и “Благодеяние мира”. В своих лучших произведениях Гульельми продемонстрировал не только исключительное мастерство декоратора, но и вкус современного художника при выборе сюжетов, которые включали наблюдения из повседневной жизни. По оценке искусствоведов, фрески в Шёнбрунне сопоставимы по уровню с росписями знаменитого венецианского живописца Джованни Баттиста Тьеполо (1696–1770) в резиденции архиепископа Вюрцбурга и, в свою очередь, оказали влияние на работы австрийских мастеров⁴.

В 1762 г. Гульельми вернулся в Рим, а вскоре отправился в Берлин, где в 1763–1764 гг. оформлял галерею и парадный зал во дворце принца Генриха, брата Фридриха II⁵. В 1765 г. художник работал в королевском дворце в Турине, где создал плафон “Четыре стороны света”, и в Бергамо (две картины в капелле Коллеони). В 1766 г. крупный банкир из свободного имперского города Аугсбурга Бенедикт Адам Либерт фон Либенхофен пригласил Гульельми принять участие в оформлении своего строившегося дворца. В настоящее время дворец Шецлер, названный по имени зятя Либерта – банкира Иоганна Лоренца Шецлера, является одним из крупнейших художественных музеев Германии. Плафонная роспись парадного зала в стиле уходящего рококо кисти Гульельми, изображающая четыре стороны света (включая доминирующую над остальными Европу), и росписи над парадной лестницей – замечательный пример итальянской фресковой живописи XVIII в. и немногие из сохранившихся творений художника⁶.

Работая во дворце Либерта, Гульельми продолжал искать новые заказы. В августе 1766 г. он обратился к российскому посланнику в Берлине князю Владимиру Сергеевичу Долгорукову с предложением создать для Екатерины II серию из 12 “гисторических штук” о деяниях Петра Великого по аналогии с циклом из 24 биографических полотен о жизни французского короля Генриха IV кисти Петера Пауля Рубенса, выполненных для резиденции королевы Марии Медичи в Люксембургском дворце в Париже, ныне выставленных в Лувре. Дополнить цикл картин о Петре I Гульельми предлагал еще одной, демонстрирующей “благополучие и щастие российского государства под скипетром ныне владеющей нашей монархини”.

Российский дипломат, которому приходилось видеть работы Гульельми во дворце принца Генриха, охарактеризовал художника в депеше к главе Коллегии иностранных дел Никите Ивановичу Панину как “весма честнаго человека, искусство которого мне партикулярно известно”, и поддержал идею создания такого цикла. Долгоруков просил Панина поскорее прислать резолюцию, “дабы сей живописец не терпел напрасно в ожидании свое время в Аугсбурге”. В случае принятия проекта Екатериной II Гульельми хотел либо получить от российского двора “пристойную годовую пенсию” и деньги на поездку в Петербург, либо выгодно продать ему каждую из картин⁷.

³ В 1961 г. в зале возник пожар. Сгоревший плафон был восстановлен по сохранившимся эскизам. См.: *Telesko W. Kunsthistorische Bemerkungen zum “alten Universitätsviertel” in Wien als Gedächtnisort. – Verortung von Gedächtnis. Hg. M. Csáky, P. Stachel. Wien, 2001, S. 290–296; Kärner H., Rosenauer A., Telesko W. Die Österreichische Akademie der Wissenschaften. Das Haus und seine Geschichte. Wien, 2007, S. 36–48.*

⁴ *Langen St. von. Op. cit., S. 283–284.*

⁵ В 1810 г. во дворце разместился университет; фрески галереи пострадали во время перестройки здания в 1836–1846 гг., парадный зал уничтожен в 1945 г.

⁶ URL: <http://www.kunstsammlungen-museen.augsburg.de/index.php?id=20195>; 1 ноября 2015 г.

⁷ В.С. Долгоруков – Н.И. Панину, 29 августа (9 сентября) 1766 г.: Архив внешней политики Российской империи (далее – АВПРИ), ф. 74. Сношения России с Пруссией, оп. 74/6, д. 162, л. 86.

Панин поручил Долгорукову выяснить у Гульельми, “сколко он желает иметь денег как на дорогу, так и в бытность его в Санктпетербурге жалованья и награждения, ничего ему однако же наперед не обещая”⁸. 31 октября (11 ноября) российский посланник отправил главе Коллегии иностранных дел так называемые кондиции – условия, на которых художник был готов отправиться в Россию. Он рассчитывал, во-первых, на ежемесячное жалованье в размере 250 нидерландских дукатов (начиная со дня отъезда из Аугсбурга), которое должно было покрыть расходы на проезд, меблированную квартиру, стол, экипаж, а также расходные материалы и технические приспособления для создания картин, эскизов к ним и этюдов с натуры; во-вторых, вознаграждение за каждую законченную картину в размере 500 дукатов. В-третьих, после создания первого полотна и получения необходимых инструкций относительно остальных Гульельми просил разрешения вернуться в Италию, где планировал продолжить работу на прежних условиях: 250 дукатов в месяц и 500 дукатов за каждую следующую картину⁹. Ознакомившись с “кондициями”, Екатерина II написала по-французски: “Я не могу покупать кота в мешке. Нужно посмотреть работу этого человека, чтобы судить, стоит ли ради него идти на такие большие расходы”¹⁰.

22 ноября (3 декабря) 1766 г. Панин попросил Гульельми прислать в Петербург “образец своей работы” (эскиз)¹¹. Тот предпочел сначала сделать “проект модели одной картины”, т.е. словесное описание будущего эскиза, и показать его Долгорукову. Художник признавался, что не имеет пока целостного представления об эскизе, поскольку плохо разбирается в этнографии и очень нуждается в описании одежд некоторых народов Российской империи и других необходимых для работы деталей. Поэтому Долгоруков считал обязательным визит Гульельми в Петербург, хотя со своей стороны постарался предоставить ему доступные сведения (какие именно, не указывалось)¹².

В середине мая эскиз был закончен и отправлен в Петербург. Екатерина II изображалась на нем в образе богини Афины (Минервы), но с царскими регалиями и голубой лентой ордена Андрея Первозванного, окруженная стремящимися к ее трону народами. “Хотя сия штука и не совсем совершенна что касается до одежды и протчих до обычаев и нравов сей обширной Империи принадлежащих объектов; однако ж по уверению знающих людей живописства, она весьма зделана изрядно”, – так писал Долгоруков 12 (23) мая 1767 г.¹³ Никакого ответа на эту депешу не последовало, как и на другие три, составленные в 1767 г.

22 января (2 февраля) 1768 г., чтобы как-то привлечь внимание Панина к проблеме, Долгоруков сообщил, что Гульельми, находясь в Аугсбурге, теряет не только драгоценное время, но и возможный выгодный контракт с Королевством Обеих Сицилий, от которого художник пока отказывается. Российский посланник, ощущавший свою ответственность за судьбу Гульельми, не только настаивал на скорейшем (любом) ответе, но и в случае отказа просил вернуть художнику сделанный эскиз. К депеше было приложено письмо самого Гульельми Панину на французском языке, составленное в самых вежливых выражениях, но полное тревоги¹⁴. Сохранилась еще депеша Долгорукова от 4 (15) марта 1768 г. аналогичного содержания¹⁵, также оставшаяся без ответа. О причинах молчания Панина судить довольно трудно. Возможно, Екатерина II не сразу приняла решение. Столь же долго российский дипломат не получал ответа и по делу о покупке знаменитого собрания карт барона Филиппа фон Штоша: оно было предложено его наследниками российскому двору в июле 1766 г., но из-за промедления

⁸ См. об этом в депеше В.С. Долгорукова от 3 (14) октября 1766 г.: там же, л. 93.

⁹ Там же, л. 103–103 об.

¹⁰ См. собственноручную записку Екатерины II: там же, л. 102.

¹¹ См. об этом в депеше В.С. Долгорукова от 9 (20) декабря 1766 г.: там же, л. 117.

¹² Там же, д. 169, л. 2.

¹³ Там же, л. 26.

¹⁴ Там же, д. 175, л. 19–20 об.

¹⁵ Там же, л. 31–31 об.

было приобретено австрийским двором¹⁶. Долгоруков также неоднократно в эти годы высказывал Панину недоумение, что о некоторых новостях из России и о важных политических заявлениях своего двора он узнает последним, причем от коллег по дипломатическому корпусу в Берлине¹⁷.

1 (12) апреля 1768 г., т.е. год спустя после отправки эскиза в Петербург, Долгоруков в очередной раз написал Панину, что Гульельми получил приглашение теперь уже от сардинского двора, которое пока не принял, но о котором тем не менее уведомил российского дипломата. Долгоруков предложил компромисс: разрешить художнику отправиться в Турин, однако если из России поступит вызов, немедленно покинуть Сардинское королевство¹⁸. Компромисс не понадобился. Еще 26 марта (6 апреля) 1768 г. Панин отправил в Берлин депешу с отказом Гульельми, отметив, что “хотя искусству его и отдаем мы всю справедливость, но другая и совсем тому посторонняя причины не позволяют однако ж согласиться на его представление изобразить искусною его кистью Гисторию Петра Великого, а потому и возвращается ему та картина с подарком двухсот червонных (нидерландских дукатов. — *М.П.*) за принятой им над оною труд”¹⁹.

Одной из возможных, очевидных, причин отказа может служить тот факт, что с 1766 г. знаменитый скульптор Этьен Морис Фальконе, с которым Гульельми был знаком, работал в Петербурге над конной статуей Петра I, и создавать еще одно монументальное произведение, посвященное первому российскому императору, Екатерина II сочла нецелесообразным²⁰. Вопреки обещанию она не вернула эскиз, а отправила его в Варшаву — по просьбе польского короля Станислава Августа, собиравшегося пригласить Гульельми к себе и желавшего познакомиться с его работами²¹. Контакты с польским двором Гульельми наладил через своего земляка, придворного художника Станислава Августа Марчелло Баччарелли. В 1768 г. Гульельми даже отправил в Варшаву несколько своих работ. Тот факт, что они по неизвестным причинам не дошли до адресата, не помешал ему получить предложение поработать в Уяздовском дворце в Варшаве, нуждавшемся в перестройке. Возможно, свою роль в этом деле сыграл эскиз из Петербурга, свидетельствовавший о таланте мастера. В том же году художник выполнил эскизы плафона “Четыре части света” и три эскиза для галереи Аполлона (“Основание Трои”, “Восход солнца”, “Закат солнца”). Однако за недостатком средств в конце 1760-х годов профинансировать столь масштабный проект Станиславу Августу не удалось.

Любопытно, что эскиз, выполненный Гульельми в Аугсбурге для российской императрицы и отправленный в Варшаву, вернулся в Россию почти сто лет спустя. Хранится он в Эрмитаже под названием “Апофеоз царствования Екатерины II” и на протяжении десятилетий считался эскизом плафона для Царского Села. Как выяснила совсем недавно сотрудник Эрмитажа Т.Б. Бушмина, в собрание музея эскиз попал только в 1859 г. —

¹⁶ См.: *Петрова М.А.* Барон Филипп фон Штош и его Атлас: к истории частного коллекционирования карт в XVIII веке. — *Век Просвещения / Le Siècle des Lumières*, вып. V. География эпохи Просвещения: между воображением и реальностью. М., 2015, с. 121–140.

¹⁷ См. депеши Долгорукова от 24 октября (4 ноября) 1766 г., 10 (21) марта 1767 г. и 25 декабря (5 января) 1770 г.: АВПРИ, ф. 74, оп. 74/6, д. 162, л. 98–98 об.; д. 169, л. 14–14 об.; д. 189, л. 142.

¹⁸ Там же, д. 175, л. 34–34 об.

¹⁹ Там же, д. 176, л. 2. Из-за разницы в курсах валют Гульельми получил только 180 дукатов: там же, д. 175, л. 37.

²⁰ Об отношении императрицы к Петру I и отражении его образа в искусстве екатерининской эпохи см.: *Rasmussen K.* Catherine II and the Image of Peter I. — *Slavic Review*, v. 37, № 1, March, 1978, p. 51–69; *Карев А.А.* Екатерина II в панегирическом пространстве живописи и поэзии. — *Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы*: сб. ст., вып. 5. М., 1999, с. 5–21.

²¹ Об этом упоминает в письме вице-канцлеру А.М. Голицыну от 30 сентября (11 октября) 1770 г. российский министр в Регенсбурге И.М. Симолин, о котором речь пойдет ниже: Российский государственный архив древних актов (далее — РГАДА), ф. 1263. Голицыны, оп. 1, д. 3208, л. 62.

он был куплен в Варшаве по приказу императора Александра II. Автором картины значился Марчелло Баччарелли, и только в начале XX в. А.Н. Бенуа установил подлинное имя мастера. Бушмина усомнилась, что работа Гульельми является эскизом плафона²², что в полной мере подтверждается материалами АВПРИ.

В 1769 г. после польского фиаско Гульельми ненадолго уехал в Париж, а в начале 1770 г. вернулся в Аугсбург и вновь предложил свои услуги российскому двору, вызвавшись запечатлеть одно из ярких событий военной кампании 1769 г. – разгром турок под Хотинском на берегу Днестра в ночь с 6 (17) на 7 (18) сентября армией под командованием генерал-аншефа Александра Михайловича Голицына – и сделать с картины гравированные копии.

На этот раз своими идеями художник поделился с российским министром при рейхстаге Священной Римской империи в Регенсбурге Иваном Матвеевичем (Иоганном Матиасом) Симолиным (через австрийского посланника в Швабском имперском округе, к которому относился Аугсбург, генерала Йозефа фон Рида). Поскольку будущая работа Гульельми должна была прославить род Голицыных, Симолин обратился к вице-канцлеру князю Александру Михайловичу Голицыну (полному тезке и двоюродному брату генерал-аншефа, с октября 1769 г. – генерал-фельдмаршала).

По мнению Симолина, в описании будущей картины, присланном Гульельми, было много фактических ошибок, которые российский дипломат попытался исправить, не просто снабдив художника сведениями об операции, но и переслав ему некоторые официальные бумаги о военной кампании, в свое время полученные из Коллегии иностранных дел²³. Возвращая их Симолину 11 (22) марта, Гульельми сообщил, что получил из Вены некие письма от высокопоставленных людей, в которых Хотинская операция называлась плодом воображения, на что он якобы ответил следующее: “Если это знаменитое деяние в ночь с 17 на 18 сентября есть чистый вымысел и просто слух, то этот вымысел и этот слух заслуживают воплощения даже больше, чем подлинное деяние, ибо оно повлекло за собой взятие Хотина и поражение великой оттоманской армии со всеми вытекающими последствиями, которые ставят Порту на волосок от гибели”²⁴. Резолюция Екатерины II от 10 апреля гласила: “Напишите Симолину, что если картина хорошая, пусть он постарается добыть ее для меня и сообщит нам цену”²⁵.

В мае 1770 г. художник выполнил пером первый набросок, но для большой картины маслом ему недоставало деталей. Данные о военной форме различных подразделений, полученные им из Польши, его не удовлетворили, и Гульельми рассчитывал, что Екатерина II, ознакомившись с наброском, пришлет ему дополнительные инструкции. Будущая картина должна была составить 12 футов в длину и 10 в высоту (388 × 324 см), но при желании заказчицы ее можно было увеличить. Цену картины предстояло назначить самой императрице. К такому приему в XVIII в. прибегали довольно часто, рассчитывая, что монарх или другая важная персона не упустит случая выказать щедрость. Мастера для изготовления гравюры Гульельми нашел во Франции²⁶. То был придворный живописец и гравер Огюстен де Сент-Обен (1736–1807)²⁷. Гульельми передал Симолину печатное описание гравюры на французском языке, адресованное коллекционерам из разных городов Европы, включая Санкт-Петербург и Москву, и предназначенное для оформления подписки на ее изготовление. Цена гравюры составляла 2 луидора: один предполагалось уплатить в виде задатка, второй – по окончании работы²⁸.

²² Бушмина Т.Б. Произведения Грегорио Гульельми в России. – Россия и Италия. Вып. 6. Итальянцы в России от Древней Руси до наших дней. М., 2015, с. 187–191.

²³ И.М. Симолин – А.М. Голицыну, 15 (26) марта 1770 г.: РГАДА, ф. 1263, оп. 1, д. 3208, л. 1–1 об. Переписка Симолина и Голицына велась на французском языке, переводы на русский язык – автора статьи.

²⁴ Там же, л. 3–4. Все письма Гульельми в РГАДА сохранились в оригиналах.

²⁵ См. собственноручную помету на депеше Симолина по-французски: там же, л. 1.

²⁶ Там же, д. 3207, л. 31–31 об.

²⁷ И.М. Симолин – А.М. Голицыну, 18 (29) ноября 1770 г.: там же, д. 3208, л. 89 об.

²⁸ См.: там же, д. 3207, л. 32–32 об.

Гульельми не стал обращаться к Симолину с просьбой переправить рисунок по обычному маршруту – сухим путем через Нюрнберг в Любек, а оттуда морем в Петербург. Решив, очевидно, заручиться дополнительной поддержкой, художник переслал его в июне 1770 г. в Вену своему давнему покровителю, сардинскому посланнику Луиджи ди Канале, который вручил его российскому посланнику Дмитрию Михайловичу Голицыну (родному брату генерал-фельдмаршала и двоюродному брату вице-канцлера) для последующей транспортировки в Петербург через Данциг.

В сопроводительной записке Канале, признаваясь в некоторой пристрастности в отношении Гульельми, отмечал, что знатоки восхищаются его дарованием, умением использовать свет, точностью композиции и ее исполнением²⁹. По мнению сардинского дипломата, среди владеющих техникой фрески Гульельми в то время не было равных. Он имел и превосходные навыки в области исторической живописи³⁰. Дмитрий Михайлович, известный коллекционер и хозяин музыкального салона, ознакомившись с рисунком и прислушавшись к мнению своего коллеги, обещал помочь в этом деле, тем более что он и сам как член семьи Голицыных был заинтересован в благоприятном исходе дела³¹.

14 (25) августа Дмитрий Михайлович, безусловно, видевший фрески Гульельми в Шёнбрунне и Венском университете, хотя и не упомянувший об этом, написал в Петербург, что по его сведениям, полученным из разных источников, художник был бы очень хорошим приобретением для России. На этом письме есть помета вице-канцлера Александра Михайловича Голицына по-французски: “Нужно пригласить сюда этого человека”³². Фигура Гульельми заинтересовала его. Еще в июне Голицын отправил в Регенсбург две книги цветных эстампов с изображением униформы различных родов российских войск, военного снаряжения, а также портрет фельдмаршала А.М. Голицына. Симолин добавил к ним записку о гусарском полке 1-й армии, участвовавшем в сражении на Днестре, и отправил все в Аугсбург³³. Получив эти материалы, художник приступил к созданию второго рисунка, предназначенного для изготовления гравюры. Не хватало только точных сведений о знаменах пехоты и штандартах кавалерии, которые должны были понадобиться при создании большой картины³⁴.

В июле А.М. Голицын организовал в Петербурге перевод описания гравюры на русский и немецкий языки. К этому времени у него возникла мысль о приглашении Гульельми в Россию в качестве профессора Императорской академии художеств. На правах так называемого почетного любителя художеств (представителя общественности в руководстве Академии³⁵) вице-канцлер говорил об этом с ее президентом Иваном Ивановичем Бецким. Пост профессора был не только почетным, но и давал множество материальных благ: квартиру, стол, дрова, а главное – пожизненный пенсioen, который сохранялся за человеком, даже если по прошествии времени он захотел бы покинуть Россию. Рисовались и радужные карьерные перспективы: пост адъюнкт-ректора или ректора (по уставу Академии их могло быть два и три соответственно³⁶). Симолин должен был донести эту информацию до Гульельми, но не как официальное предложение, а от себя лично, продемонстрировав желание быть полезным талантливому художнику в благодарность за его усердие и внимание к российскому двору. Однако прежде предстояло выяснить, в каком именно жанре Гульельми преуспел больше

²⁹ Там же, д. 1137, л. 84.

³⁰ Там же, л. 112–112 об.

³¹ Д.М. Голицын – А.М. Голицыну, 16 (27) июня 1770 г.: там же, л. 82–82 об.

³² Там же, д. 1137, л. 111.

³³ И.М. Симолин – А.М. Голицыну, 19 (30) июля 1770 г. с уведомлением о получении: там же, д. 3208, л. 16–17.

³⁴ Там же, л. 20–20 об.

³⁵ См.: Байбурова Р.М. “Почетные вольные общники” в Санкт-Петербургской Императорской академии художеств. – Иностранные мастера в Академии художеств: сб. ст. М., 2007, с. 20.

³⁶ Там же, с. 8.

всего и действительно ли этим жанром является историческая живопись³⁷, которая, по словам искусствоведа А.Л. Кагановича, стала в XVIII в. “священной академической традицией”, связанной с повсеместным увлечением далеким прошлым, характерным для эпохи Просвещения. Размышления Голицына, очевидно, носили конкретный характер. В августе 1768 г. подал в отставку итальянский художник Стефано Торелли, с октября 1762 г. возглавлявший в звании профессора класс исторической живописи. Место оставалось вакантным³⁸. Вице-канцлеру было известно, что Академия художеств нуждается в мастере, способном учить других и добросовестно выполнять служебные обязанности. Кроме того, военные победы России ждали своего воплощения в монументальных формах, а специалистов по этим сюжетам в Петербурге не было.

Симолин выполнил распоряжение вице-канцлера: задал вопросы самому Гульельми и начал наводить о нем справки. В депеше от 9 (20) августа кратко говорилось о работах художника в Вене и Берлине, его знакомстве с Долгоруковым и неосуществленном цикле полотен о Петре I, которые он собирался писать в Риме, опасаясь петербургского климата. Российский посланник также упомянул о пребывании Гульельми в Париже в 1769 г., “где его по достоинству оценили и где он заработал приличную сумму денег. Ему сделали выгодные предложения, чтобы удержать, но он отверг их и предпочел вернуться в Аугсбург”³⁹.

В письме от 23 августа 1770 г. художник не только очень подробно ответил на все вопросы Симолина о своих возможностях, но и дал характеристику некоторым собратям по искусству. Принося извинения за то, что ему приходится говорить о своих талантах, Гульельми заявил, что всю жизнь занимался исторической живописью – жанром, который объединяет в себе все другие и требует как глубокого познания окружающего мира, так и владения существующими на сегодняшний день техниками: маслом, пастелью и фреской. По его мнению, только три художника добились высот в этом жанре: Пьетро да Кортон (1596–1669), Лука Джордано (1634–1705) и Питер Пауль Рубенс. Приблизиться к ним невозможно. Единственное, в чем Гульельми считает себя похожим на них, так это постоянное недовольство собственным творчеством. Тем не менее он не забыл сказать, что его работы заслужили признание при европейских дворах. Будучи историческим живописцем и одним из немногих художников, владеющих почти утерянной в Италии и неизвестной во Франции очень сложной техникой фрески, Гульельми сообщил также, что умеет рисовать животных, пейзажи, в том числе морские, архитектуру и прочие “красоты природы”. Когда-то он вынужден был писать портреты, но всегда считал это занятие слишком тягостным для одаренного человека, и полагал его уделом ограниченных художников, которые готовы без усталости копировать носы, шею, губы и т.д., попутно заметив, что у Пьетро Ротари, “наделавшего некоторого шума в Петербурге, хватало терпения, чтобы писать сносные портреты”⁴⁰. По мнению художника, в Россию вообще приезжали только три выдающихся мастера: архитектор Антонио Ринальди, скульптор Этьен Фальконе и живописец Стефано Торелли.

Поблагодарив Симолина за предложение занять пост профессора Академии художеств, Гульельми отклонил его, ссылаясь на возраст, нездоровье и нелюбовь к придворным интригам. Но, желая оказаться полезным императрице, он готов был “согласиться” на звание ее первого художника, имея местом пребывания Рим, где мог бы присматривать за учениками Академии художеств, отправляемыми за границу для совершенствования мастерства⁴¹. “Это звание, – писал Симолин 16 (27) августа, – стало

³⁷ А.М. Голицын – И.М. Симолину, 14 июля ст.ст. 1770 г.: РГАДА, ф. 1263, оп. 1, д. 5350, л. 37–38. Письма вице-канцлера сохранились преимущественно в черновиках.

³⁸ Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины 18 столетия. М., 1963, с. 39–40, 145.

³⁹ РГАДА, ф. 1263, оп. 1, д. 3208, л. 25 об.–26.

⁴⁰ Пьетро Ротари приехал в Россию в 1756 г. и сделался очень популярным. Наиболее известны его так называемые “головки” – небольшие портреты девушек и юношей в национальных костюмах.

⁴¹ РГАДА, ф. 1263, оп. 1, д. 3208, л. 40–41 об.

бы для иностранных держав новым свидетельством покровительства, которое наш двор оказывает людям, имеющих способности к искусствам, и в то же время вдохновил бы других оценить эту награду, столь лестную для самолюбия”⁴². Что касается пенсионеров Императорской Академии художеств в Риме, то их с 1769 г. опекал Иоганн Фридрих Рейфенштейн (1719–1793), который 9 (20) января 1771 г. получил официальный статус, будучи избранным “почетным вольным общником” (так называли деятелей искусства, не состоявших в штате Академии, но вносивших заметный вклад в ее развитие), а впоследствии – художественным агентом Екатерины II в Риме⁴³. Гульельми, не терявший связи с родным городом, мог слышать о Рейфенштейне. Заметим, что 25 июля (5 августа) 1770 г. звание профессора исторической живописи в Императорской академии художеств впервые получил русский по происхождению живописец – Антон Павлович Лосенко (1737–1773), вернувшийся в 1769 г. из восьмилетней учебной поездки по Европе, первый отечественный мастер, работавший в этом жанре⁴⁴. Оба – Рейфенштейн и Лосенко – были тесно связаны с И.И. Шуваловым, с конца 1764 г. обосновавшимся в Риме.

Гульельми был честен со своими заказчиками, что впоследствии не раз отмечал Симолин. Едва ли не в первых строках своего письма от 23 августа художник признался, что, работая в жанре исторической живописи, никогда не писал батальных сцен и что битва на Днестре в ночь с 6 (17) на 7 (18) сентября 1769 г. будет первой картиной такого жанра в его карьере. Решился он на этот шаг не только чтобы прославить царствование великой монархини, но и показать всем ныне здравствующим баталистам, до какой степени можно усовершенствовать этот жанр, если за него берется настоящий мастер исторической живописи⁴⁵.

В сентябре 1770 г. Гульельми привез из Аугсбурга в Регенсбург второй, еще не вполне законченный рисунок, предназначенный для гравюры. Все, кто видел его, по словам Симолина, выражали свое восхищение. Беседуя с российским дипломатом, художник дал понять, что при условии получения большого заказа готов поехать в Петербург и даже на время его выполнения оказывать свои услуги Академии художеств. Симолин отмечал мягкий характер живописца, его честность и знания; переняв аргументацию своего подопечного, он сравнивал его творчество с творчеством Пьетро да Кортона и Лукой Джордано, рассуждал об утрачиваемой технике фрески. Что касается условий пребывания в Петербурге, то Гульельми не исключал возможности поселиться там на три года, а если подойдет климат, продлить срок в зависимости от обстоятельств. Если же получить большой заказ не удастся, то на создание картины, посвященной битве на Днестре, ему требовался примерно год напряженной работы⁴⁶.

Российский дипломат очень осторожно пишет о желаниях Гульельми, который сам еще не вполне определился. Судя по всему, он предпочитал получать гонорар за каждую картину отдельно, а не ежегодный пенсион, который ему могли бы назначить. “Первый вариант мне тоже представляется средством обязать художника быть более прилежным и усидчивым, хотя он, кажется, не похож в этом отношении на многочисленных своих собратьев, которые любят предаваться приятному времяпрепровождению и ничего не делать, – заключил Симолин 30 сентября (11 октября) 1770 г. – Подобным образом он работал в Вене и Берлине, и обе стороны находили это соглашение выгодным”⁴⁷.

⁴² Там же, л. 38–38 об.

⁴³ См. о нем: *Бедретдинова Л.М.* Иоганн Фридрих Рейфенштейн и Санкт-Петербургская Императорская академия художеств (по материалам дела в РГИА). – *Иностранные мастера в Академии художеств: сб. ст. М., 2007, с. 34–46; Андросов С.О.* Скульпторы и русские коллекционеры в Риме во второй половине XVIII века. СПб., 2011. “Почетным вольным общником” с 1766 г. был также Э.М. Фальконе.

⁴⁴ *Каганович А.Л.* Указ. соч., с. 171–172.

⁴⁵ РГАДА, ф. 1263. Голицыны, оп. 1, д. 3208, л. 40 об.

⁴⁶ Там же, л. 49 об.–50 об.

⁴⁷ Там же, л. 54–54 об., 62.

Приступить к созданию картины Гульельми пока не мог. Он ждал распоряжений Екатерины II, которая еще не видела его первого рисунка, отправленного из Вены в июне. Затянувшаяся пауза расстраивала художника, и Симолин придумал ему сюжет для новой картины – гибель турецкого флота в Хиосском проливе 24 июня (4 июля) и знаменитое Чесменское сражение 25–26 июня (5–7 июля) 1770 г.⁴⁸ – победу, которую российский дипломат сравнивал с битвой при Лепанто 1571 г. и даже с высадкой римского полководца Сципиона в Африке в 204 г. до н.э. Гульельми с энтузиазмом воспринял эту идею и сразу приступил к ее воплощению⁴⁹. Работая днями и ночами в своей мастерской в Аугсбурге, однажды он заснул прямо за письменным столом, а внезапно проснувшись, опрокинул чашку с водой, в которой была разведена тушь, на почти готовый эскиз, из-за чего все пришлось начинать сначала⁵⁰. Других заказов с момента возвращения в Германию у художника, по-видимому, не было.

В начале ноября 1770 г. Гульельми вновь приехал в Регенсбург, на этот раз с законченным рисунком днестровской баталии, предназначенным для изготовления гравюры. Разговоры об условиях пребывания в России продолжились, и Симолину пришлось употребить все свое красноречие, чтобы добиться от художника согласия стать профессором Академии художеств на время работы в Петербурге, правда, при условии официального поступления на службу к Екатерине II и получения от нее большого заказа. В депеше от 8 (19) ноября российский дипломат призывал А.М. Голицына обратить внимание на вкус, мастерство Гульельми как исторического живописца и особенно на владение им техникой фрески. Если же последнее и не будет востребовано при дворе, художник, по его мнению, мог бы создать серию картин о блестящих победах России в войне с Турцией. Симолин по-прежнему характеризовал Гульельми как человека не только талантливого, но и порядочного, с добрым нравом. Несмотря на взаимопонимание и уважение, установившиеся между ними, художник категорически отказывался четко обозначить условия, на которых он готов приехать в Россию, передавая это на усмотрение императрицы и рассчитывая, что в случае неожиданной болезни к нему будут снисходительны. Поэтому российский министр просил вице-канцлера выяснить, как будет оплачиваться труд Гульельми⁵¹.

Еще в бытность свою в Петербурге, в 1762 или 1763 г., из разговора с куратором и главным директором Академии художеств Иваном Ивановичем Шуваловым Симолин узнал, что “первый художник Академии” получает жалованье 3 тыс. рублей в год: “Я не собираюсь умалять значение французского живописца, но думаю, что между ним и г-ном Гульельми существует очень большая разница”⁵². Речь, вероятно, идет о Луи Жане Франсуа Лагрене-старшем (1724–1805), приехавшем в Россию в 1760 г. в качестве придворного живописца по приглашению Елизаветы Петровны. Около года он возглавлял класс исторической живописи, получил звание профессора, а в 1763 г. вернулся в Париж⁵³.

А.М. Голицын оперативно реагировал на донесения из Регенсбурга. В сентябре 1770 г. его стараниями анонс о подписке на гравюры после перевода с французского языка на русский и немецкий был отпечатан на трех языках⁵⁴. Эту работу выполнил переводчик Коллегии иностранных дел Иван Блюм, безуспешно пытавшийся найти людей, которые могли бы как можно шире распространить анонс о подписке, в том числе в Европе. 12 (23) октября 1770 г., уже без ведома вице-канцлера, в “Санкт-Петербургских ведомостях” было дано объявление о том, что у переводчика Ивана Блюма имеется

⁴⁸ Там же, л. 61 об.

⁴⁹ И.М. Симолин – А.М. Голицыну, 7 (18) октября 1770 г.: там же, л. 66–66 об.

⁵⁰ Там же, л. 81 об.

⁵¹ Там же, л. 73–75.

⁵² Там же, л. 74 об.

⁵³ *Каганович А.Л.* Указ. соч., с. 39; Список русских художников к Юбилейному справочнику Императорской Академии художеств. М., 2002, с. 124.

⁵⁴ РГАДА, ф. 1263, оп. 1, д. 5350, л. 43–43 об.

описание на русском, французском и немецком гравюры на меди, составленное “по точному изображению славного Италианского исторического живописца Гуглилми”; “пренумерация”, т.е. подписка, составляет 10 руб.⁵⁵

В письме от 16 (27) октября 1770 г. к переводчику российской миссии в Берлине Михаилу Шнейдеру, дружившему с Гульельми, Блюм писал о деньгах, потраченных им на напечатание анонса и публикацию его в газетах в надежде, что художник возместит расходы, и просил гарантий того, что гравюры будут своевременно отправлены подписчикам⁵⁶. Получив от Шнейдера копию этого письма, представленного как анонимное (фамилия Блюма не называлась), Гульельми очень расстроился. Его возмутил факт публикации анонса до того, как было получено одобрение Екатерины II и достигнута окончательная договоренность с Сент-Обеном. К тому же письмо Блюма создавало впечатление, будто именно Гульельми рассчитывал на прибыль от всего предприятия, хотя средства от подписки тот собирался отправить граверу в Париж и не было никакой уверенности в том, что эта сумма покроет затраты: Сент-Обен отводил себе на работу три года и просил за нее 2 тыс. лудиров. Но особенно задела художника, дорожившего своей репутацией, сомнения Блюма в его финансовой чистоплотности⁵⁷.

Вице-канцлер Голицын просил Симолина заверить Гульельми в честности переводчика Блюма, но все-таки попенял последнему за излишнее усердие: “Продолжительность работы, изменения, которые, вероятно, придется вносить, неопределенность, будут ли и когда именно выполнены заказы”, – вот причины, по которым, вероятно, не следовало столь рано печатать анонс. В сохранившемся черновике письма от 14 (25) декабря было еще одно соображение, вычеркнутое перед отправлением: “Предприятие, насколько мне о нем рассказывали, не имело здесь большого успеха. Одни считают цену слишком высокой, другие находят очень неудачной саму форму гравюры, [поскольку] ее нельзя ни поставить под стекло, ни поместить в книгу”⁵⁸. Это касается многих других писем вице-канцлера. По вычеркнутым фрагментам видно, что по прочтении первоначальных текстов он старался смягчать формулировки, делать их более нейтральными. 22 февраля (5 марта) 1771 г. Голицын предложил сократить срок работы над гравюрами и согласился с мнением Сент-Обена уменьшить их размер, а следовательно, и расходы⁵⁹.

Симолину удалось успокоить Гульельми, у которого к тому времени имелся куда больший повод для переживаний: неизвестной оставалась судьба рисунка, отправленного в июне 1770 г. из Вены в Данциг. 20 ноября (1 декабря) Д.М. Голицын написал вице-канцлеру из Вены, что российский резидент в Данциге Иван Михайлович (Иоганн Рейнгольд) Ребиндер подтвердил его получение “уже какое-то время назад”. Наступил май 1771 г. Симолин, которому было жаль отчаявшегося художника, просил вице-канцлера Голицына выяснить, каким путем из Вены отправлен рисунок, кто отвечал за транспортировку, и даже предположил, что на пути в Данциг экипаж с ящиком могли ограбить польские разбойники⁶⁰.

Ситуация оказалась не столь драматичной, но оттого не менее обидной для Гульельми. Все это время рисунок находился в Данциге у Ребиндера, который, по его словам, сколько ни старался, не мог найти удобного случая, чтобы отправить ящик сухим путем, и решил дожидаться открытия мореплавания⁶¹. В итоге многочисленные посылки, предназначавшиеся для Екатерины II и ее придворных, скопившиеся у Ребиндера за несколько месяцев, отплыли в Россию только в середине мая 1771 г. Дмитрий Михайлович с неудовольствием констатировал: “Г. Ребиндер весьма неисправной и безтолковой

⁵⁵ Санкт-Петербургские ведомости, 12 октября, 1770. Прибавление к № 82.

⁵⁶ РГАДА, ф. 1263, оп. 1, д. 3208, л. 92–93.

⁵⁷ Г. Гульельми – И.М. Симолину, 23 ноября н.ст. 1770 г.: там же, л. 90–91.

⁵⁸ Там же, д. 5350, л. 1–1 об.

⁵⁹ Там же, д. 5351, л. 17.

⁶⁰ Там же, д. 1137, л. 171 об.; д. 3209, л. 47.

⁶¹ Там же, д. 1138, л. 101.

корреспондент, ежели б можно было, желал бы я его миновать, не адресуясь более ни о чем к нему”⁶². Заминка могла пагубно сказаться на карьере Гульельми. Многие мастера запечатлели или желали запечатлеть военные победы России: в Петербурге, среди прочего, ожидали работы некоего английского живописца⁶³. Речь, по-видимому, идет о художнике-маринисте Ричарде Петоне (1717–1791), четыре картины которого, посвященные Чесменскому сражению, прибыли в Петербург в октябре 1772 г. и до сих пор украшают Тронный зал Большого Петергофского дворца⁶⁴.

Только в начале июля 1771 г. рисунок с изображением битвы на Днестре прибыл в Петербург – одновременно со вторым, исправленным и предназначенным для изготовления гравюры вариантом, а также с эскизом картины, посвященной Чесменской победе⁶⁵. Для последнего Гульельми еще в ноябре 1770 г. попросил А.М. Голицына договориться об изготовлении золоченой рамы и обещал оплатить расходы из собственных средств⁶⁶. Вице-канцлер выполнил просьбу в марте⁶⁷. Эскиз, вставленный в раму, снабженный описанием, был продемонстрирован Екатерине II в середине июля, как и рисунок битвы на Днестре.

Хотя императрица выразила сомнение в том, что талантом Гульельми как мастера фрески можно будет воспользоваться⁶⁸, она приняла решение пригласить Гульельми в Россию для создания большого полотна “Сожжение турецкого флота” размером 12 на 16 футов и попросила его высказать свои пожелания относительно работы в Петербурге. Художник был в восторге. На выполнение заказа он отвел себе 18 месяцев и попросил 6 тыс. рублей, разделенных на три части: первую хотел получить в качестве задатка, вторую – через 8 месяцев после начала работы, третью – по окончании. Однако делом мечтаний Гульельми был патент первого придворного художника императрицы. Он даже отказался брать деньги за свои рисунки и эскиз, очевидно, чтобы произвести на нее приятное впечатление, только попросил вернуть ему второй рисунок, чтобы как можно скорее отдать его Сент-Обену для изготовления гравюры⁶⁹. Этот проект, однако, по каким-то причинам не состоялся. В настоящее время первый рисунок под названием “Победа русских войск над турками при Днестре” хранится в Эрмитаже; второй, написанный в обратную сторону, как бы в зеркальном отражении, предназначенный для гравюры, – в Академии художеств⁷⁰.

Гульельми даже был готов занять пост профессора живописи⁷¹, но прежде чем отправиться в Петербург, он решил посетить Ливорно – военную базу российского флота, чтобы своими глазами увидеть корабли, участвовавшие в Чесменской битве, познакомиться с героем будущего полотна – графом Алексеем Григорьевичем Орловым и сделать рисунки с натуры⁷². В октябре 1771 г. Гульельми покинул Аугсбург и отправился в Италию. В феврале 1772 г. по распоряжению Екатерины II А.М. Голицын передал ему условия его приглашения в Россию в качестве придворного художника, включавшие вознаграждение за каждую картину в отдельности и плату за обучение воспитанников Академии художеств, если он все-таки возьмет на себя этот труд⁷³.

⁶² И. Ребиндер – Д.М. Голицыну, 18 (29) мая 1771 г. и собственноручная помета Голицына на письме: там же, д. 1138, л. 125.

⁶³ А.М. Голицын – И.М. Симолину, 17 июня ст.ст. 1771 г.: там же, д. 5351, л. 36–36 об.

⁶⁴ См.: Камер-фурьерский церемониальный, банкетный и походный журнал 1772 года, с. 429.

⁶⁵ РГАДА, ф. 1263, оп. 1, д. 5351, л. 38.

⁶⁶ Там же, д. 3208, л. 88 об.–89.

⁶⁷ Там же, д. 5351, л. 6.

⁶⁸ А.М. Голицын – И.М. Симолину, 15 июля ст.ст. 1771 г.: там же, л. 40–40 об.

⁶⁹ Там же, д. 3209, л. 96–97.

⁷⁰ Бушмина Т.Б. Указ. соч., с. 192.

⁷¹ РГАДА, ф. 1263, оп. 1, д. 3209, л. 106.

⁷² Г. Гульельми – И.М. Симолину, 2 сентября и 10 октября н. ст. 1771 г.: там же, д. 3209, л. 96 об.; д. 3210, л. 139–140.

⁷³ А.М. Голицын – Г. Гульельми, недатированная копия: там же, ф. 205. Бумаги Симолина, оп. 1, д. 205, л. 63–63 об.

В ответ Гульельми продолжал настаивать на получении звания первого художника императрицы и просил помимо гонорара возмещения расходов на жилье, стол, экипаж и отопление. Вице-канцлер опасался, что эти чрезмерные требования вызовут недовольство Екатерины II им самим как человеком, оказывавшим покровительство живописцу⁷⁴.

Подробности пребывания Гульельми в Италии в конце 1771 – первой половине 1772 г. еще предстоит выяснить (по переписке А.М. Голицына с Симолиным они не прослеживаются⁷⁵), как и ответить на вопрос, посещал ли он Ливорно. В 1773 г. в лейпцигском журнале “Новая библиотека изящных наук и свободных искусств” был опубликован небольшой материал о нем. Среди прочего в статье говорится, что А.Г. Орлов взорвал для художника корабль, чтобы тот смог как можно более точно воспроизвести это событие на своей картине⁷⁶. Установленный факт, что подобная история произошла с немецким художником Якобом Филиппом Хаккертом, который, согласно контракту от 7 октября 1771 г., заключенному в Риме при посредничестве И.И. Шувалова и И. Рейфенштейна, приступил к работе над серией из шести картин, посвященных Чесменскому сражению, которые находятся в экспозиции Большого Петергофского дворца. В начале 1772 г. Орлов ознакомился с черновыми вариантами первых двух картин. Он счел не слишком убедительным изображение горящего корабля на одной из них и предложил поджечь не подлежащий ремонту фрегат “Святой Павел”, что и произошло на рейде в бухте Ливорно вечером 17 (28) апреля к удивлению приглашенной публики⁷⁷. Скорее всего, эта история была ошибочно перенесена на Гульельми.

Из Италии в июне 1772 г. он направился в Берлин, где, правда, не застал первого своего покровителя князя Владимира Сергеевича Долгорукова, уехавшего в отпуск на воды. В Петербург Гульельми прибыл в сентябре – не один, а вместе с художником Софонией Дидерихом⁷⁸ и его женой Анной, с которыми подружился еще во время работы в Шёнбрунне. Впоследствии супруги Дидерих даже переехали в Аугсбург. Кто пригласил их в Россию, неизвестно. В переписке Симолина с А.М. Голицыным они не упоминаются, как и в донесениях поверенного в делах российской миссии в Берлине Петра Семеновича Мальцова, в отсутствие В.С. Долгорукова, снаряжавшего Гульельми в Петербург.

Сведения о пребывании художника в российской столице крайне скудны. Ему все-таки удалось создать большую картину о Чесменском сражении⁷⁹. По свидетельству Фальконе, Гульельми также предпринял попытку написать портрет Екатерины II, но после нескольких сеансов выяснилось, что это не его жанр. Художник подвергся жестоким насмешкам при дворе, пал духом: надежды на обретение признания и финансового

⁷⁴ А.М. Голицын – И.М. Симолину, 7 июня ст.ст. 1772 г. (оригинал): там же, л. 74.

⁷⁵ Переписка за этот период была не столь интенсивной, как прежде, и сохранилась не полностью во многом потому, что в марте 1772 г. Симолин был отправлен в Журжу (совр. Джурджу в Румынии) для участия в переговорах о заключении перемирия между Россией и Османской империей, подписанного 19 (30) мая и предшествовавшего июльскому конгрессу в Фокшанах.

⁷⁶ Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Bd. 15, Stück 2. Leipzig, 1774, S. 324–327.

⁷⁷ В литературе есть упоминание о взрыве фрегата “Святая Варвара”, но итальянский историк Л. Доноло, обработавший широкий круг источников, в том числе из архивов Ливорно, утверждает, что с 1770 по 1775 г. фрегат с таким названием в порт этого города не заходил. См.: *Donolo L. Il conte Aleksej Orlov e il pittore Jacob Philipp Hackert a Livorno, teatro virtuale della battaglia di Cesmé.* – *Nuovi studi Livornesi*, v. 9, 2001, p. 107–143.

⁷⁸ Дидерих был родственником и учеником придворного художника Марии Терезии Мартина ван Мейтенса, под началом которого он работал в Шёнбрунне. См.: *Allgemeines Künstlerlexicon oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider etc.* Zürich, 1879, S. 197.

⁷⁹ В настоящее время картина хранится в Эрмитаже, а ее эскиз, выполненный в Аугсбурге, – в Саратовском государственном художественном музее им. А.Н. Радищева. – *Бушмина Т.Б.* Указ соч., с. 186–187.

благополучия рассыпались в прах. Через полгода после приезда, 2 (13) февраля 1773 г., он скоропостижно скончался от гнилой лихорадки⁸⁰. Место погребения не установлено. Та же участь постигла и его друзей⁸¹.

В марте 1773 г. имущество Гульельми и Дидериха было выставлено на торги. Среди прочего – эскизы для галереи Аполлона Уяздовского дворца в Варшаве. Их с разрешения Екатерины II приобрел Э.М. Фальконе⁸², который много общался с художником в Петербурге и высоко ценил его талант, фактически оказавшийся не востребовавшимся с конца 1760-х годов. Причины неудач, преследовавших Гульельми, искусствоведы объясняют тем, что в эпоху становления классицизма, когда техника фрески постепенно отживала свое, он не был готов меняться и отступать от барочной традиции⁸³. Удивительно, но эти драматические события не нашли отражения в переписке вице-канцлера А.М. Голицына и И.М. Симолина, сыгравших столь большую роль в судьбе художника и словно позабывших о нем.

В истории контактов Гульельми с российскими корреспондентами есть еще один, заслуживающий отдельного исследования сюжет, о котором в рамках настоящей статьи можно лишь упомянуть. Когда в марте 1770 г. Симолин оказался вовлеченным в описанные выше события, вице-канцлер Голицын решил задействовать его в приобретении предметов искусства. В этом Александру Михайловичу помогали многие российские дипломаты – родственники и не только: Дмитрий Михайлович Голицын в Вене и Дмитрий Алексеевич Голицын в Париже и Гааге, поверенный в делах в Венеции маркиз Пано Маруцци, агент в Амстердаме Иван Ольдекоп и др.

В письме от 19 апреля 1770 г. Голицын попросил Симолина “приобрести, если вдруг представится счастливый случай, несколько хороших картин по хорошей цене, среднего размера на приятный и интересный сюжет. Поскольку уже в течение некоторого времени я создаю небольшую коллекцию, тем меньше мне приходится колебаться, чтобы обратиться к вам, поскольку знаю вас как знатока в этой области, стремящегося оказать мне услугу”⁸⁴. Почему Голицын назвал дипломата знатоком, не совсем ясно, ведь до этого, насколько мне известно, он покупал для вице-канцлера только одеколон⁸⁵.

Симолин был весьма польщен этим поручением и сразу принялся за его выполнение. Уже в мае 1770 г. он предложил вице-канцлеру несколько вариантов, проявив осведомленность и большое внимание к запросам и вкусу заказчика⁸⁶. Российский дипломат отлично понимал, что без помощников в таком деле ему не обойтись. В июле он впервые привлек Гульельми к отбору картин⁸⁷ (несколько позже к ним добавились и скульптуры), чем тот и занимался на протяжении двух лет в ожидании положительного

⁸⁰ См. восторженное письмо, которое Гульельми написал Фальконе 30 сентября 1772 г. в Берлине накануне отъезда в Россию по поводу перевода последним трех книг “Естественной истории” Плиния Старшего, и комментарий скульптора к этому письму с очень теплым посмертным отзывом о художнике: *Œuvres d'Etienne Falconet, statuaire; contenant plusieurs écrits relatifs aux beaux-arts, dont quelques-uns ont déjà paru, mais fautifs: d'autres sont nouveaux*, v. 5. Lausanne, 1781, p. 110–116.

⁸¹ *Neue Bibliothek...*, Bd. 15, S. 324. Упоминалось об отравлении всех троих грибами. См. *Fiorillo I.D. Geschichte der zeichnenden Künste: von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, Bd. 2. Göttingen, 1801, S. 942.

⁸² См.: “Прибавление” к № 22 “Санкт-Петербургских ведомостей” от 15 марта 1773 г., а также письма Фальконе Екатерине II от 10 и 13 марта 1773 г.: *Correspondance de Falconet avec Catherine II. 1767–1778. Publiée avec une introduction et des notes de L. Réau*. P., 1921, p. 194–197. В настоящее время эскизы хранятся в Музее изобразительных искусств в Нанси. См.: *Gelly C. Nancy, Musée des beaux-arts: peintures italiennes et espagnoles, XIVe–XIXe siècle*. Nancy, 2006, p. 123.

⁸³ *Langen St. von*. Op. cit., S. 286–288.

⁸⁴ РГАДА, ф. 1263, оп. 1, д. 5350, л. 19 об. –20.

⁸⁵ Там же, д. 3207, л. 14 об., 21.

⁸⁶ Там же, л. 24 об. –25.

⁸⁷ Там же, д. 3208, л. 21–21 об.

ответа Екатерины II и вплоть до отъезда в Петербург, обращаясь также за помощью к своим друзьям. Александр Михайлович поддержал инициативу Симолина, не раз выражая радость по поводу того, что можно пользоваться советами такого знатока⁸⁸. Участие, проявленное вице-канцлером в деле Гульельми, объясняется в том числе и его желанием отблагодарить художника за оказанные услуги. Еще одним звеном в этой полноценной агентской цепи был российский комиссар в Бонне Иоганн Фациус.

Приобретения делались главным образом на художественном рынке Германии, реже в Италии – как у крупных коллекционеров, так и у владельцев небольших собраний. Иногда обстоятельства покупки напоминали разведывательную операцию, иногда – веселый водевиль. От каких-то произведений искусства приходилось отказываться или по причине слишком высокой цены, или потому что их владельцы выдавали безделицу за шедевр. Имеющиеся в РГАДА документы позволяют шаг за шагом проследить, как происходило пополнение коллекции вице-канцлера Голицына и отчасти дальнейшую судьбу отдельных полотен, попавших в XIX и XX вв. в собрания Эрмитажа и некоторых других, теперь уже не только российских, музеев.

Несмотря на печальный для Гульельми финал и ощущение тщетности усилий, затраченных всеми участниками описываемых событий, эта история дает яркий пример интенсивного, многопланового сотрудничества между художником и представителями дипломатического корпуса и позволяет в том числе судить об их кругозоре, компетентности и степени вовлеченности в культурную жизнь эпохи.

⁸⁸ Там же, д. 5350, л. 48, 61 об.–62.