

Ю.Г. Козак

РЕСТАВРАЦИЯ И АТРИБУЦИЯ КАРТИН ДЛЯ ВНОВЬ СОЗДАННОГО МУЗЕЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 ГОДА

К юбилею Отечественной войны 1812 года Отделом станковой масляной живописи ГосНИИ реставрации был восстановлен ряд батальных композиций из собрания Государственного Исторического музея: это картина, приписываемая А.И. Коцебу «Битва при городе Кульм (Богемия) 17–18 (29–30)августа 1813 г.» 1838 г. (?) 71,0 x 98,5 см (ГИМ инв № И15666); А.И. Коцебу «Взятие Брест-Литовска в 1812 году». 43,0 x 61,8 см (ГИМ инв. № И11135 66241) и А. Мошков (Машков) «Сражение под Лейпцигом». 1815 г. 126,0 x 236,0 см (ГИМ инв. № 68257/И1-5667).

Первая картина посвящена важному событию зарубежного похода российской армии – битве при Кульме.

Кампания 1812 г. является таким значительным событием и так подробно освещается историками, что у не слишком подготовленного читателя может сложиться впечатление, будто после бегства остатков французской армии за Неман борьба практически завершилась и русской армии оставалось только войти в Париж. Между тем война 1813–1814 гг. стала нелёгким испытанием для антинаполеоновской коалиции и продолжалась с переменным успехом. Первые сражения на немецкой земле окончились для России, Пруссии и Австрии неудачно, и только битва при Кульме обозначила перелом в ходе войны.

Как известно, 14–15 августа произошло крупное сражение российских, прусских и австрийских войск с армией Наполеона под Дрезденом. Битва была плохо спланирована, неумело проведена и окончилась крупным поражением войск коалиции. Несмотря на численный пере-

вес, союзники оказались отброшены от Дрездена, понесли большие потери и вынуждены были начать трудное отступление через Рудные горы. Наполеон не был бы великим полководцем, если бы позволил противнику легко отступить. Дорогу отходящим войскам преградил корпус генерала Вандама, отрезав русские войска от ушедших вперёд прусских корпусов. Произошло кровопролитное сражение российской Императорской гвардии, возглавлявшей русскую колонну, с французским корпусом, и хотя Вандам имел в начале сражения численный перевес, он не смог им воспользоваться, вводя свои войска в бой по частям.

Гвардейцы отбили все атаки и при поддержке кавалерии перешли в наступление, а когда на следующий день на поле боя появились повернувшие назад прусские части, положение Вандама оказалось безвыходным. Сам генерал попал в плен с большей частью своего корпуса, и только генерал Корбино пробился через прусские боевые порядки с небольшим отрядом конницы. Свою саблю он в этой схватке сломал и рубился трофейной, однако смог вырваться из кольца раньше, чем бригада Циттена вновь замкнула окружение.

Н.А. Орлов указывает, что Наполеон мог бы одержать победу, если бы преследовал противника более энергично, но ему помешал неожиданный приступ болезни¹. Однако это обстоятельство кажется случайным только на первый взгляд. Наполеон потерял здоровье там же, где и вся его армия – в России. До 1812 г. недуги императора не оказывали особого влияния на его способность руководить, после 1812 г. становятся постоянной проблемой.

После битвы при Кульме Наполеон остановил корпуса, которые должны были блокировать войска коалиции, и отказался от плана окружения союзных войска. Австрийские политики поверили в победу и оставили планы переговоров с Наполеоном.

После победы прусский король распорядился вручить всем оставшимся в живых участникам сражения особую награду – Кульмский крест. Этот крест можно увидеть на многих портретах гвардейских офицеров. Александр I наградил Преображенский и Семёновский полки, а также Гвардейский экипаж Георгиевскими лентами на знамёна, Измайловскому и Егерским полкам были вручены серебряные трубы. Австрийский император пожаловал преображенцам и семёновцам медали «За храбрость»².

В начале XIX в. значение победы при Кульме ясно осознавалось, именно с этим было связано появление гравюр и живописных про-

изведений, посвящённых эпизодам сражения, к их числу относится картина из собрания Государственного Исторического музея. Полотно приписывалось художнику Коцебу и датировалось 1838 г.

Картина поступила в ГОСНИИ реставрации в очень плохом состоянии из-за неудовлетворительных условий хранения и предыдущих реставраций полотна. Вся поверхность картины была покрыта линейными кракелюрами с приподнятыми краями, холст имел деформации, подрамник нуждался в замене. Имелись многочисленные утраты и потёртости красочного слоя, местами грубо затонированные, искажающие авторскую живопись. Многочисленные слои потемневшего лака изменили колорит картины. Для того чтобы полотно приобрело экспозиционный вид, требовалась срочная реставрация.

Главной причиной, повлекшей за собой кракелюры, отставания грунта от холста и утраты красочного слоя были так называемые, сседания холста. Они стали результатом неудачного дублирования картины, произведённого предположительно в конце XIX в. Дело в том, что до второй половины XX столетия картину готовили к дублированию, укрепив гвоздями на планшете. При этом холст вначале разбухал от водных клеев, а потом садился в ходе высыхания, и поскольку гвозди удерживали кромку недостаточно надёжно, по всей поверхности образовывались так называемые сседания холста, от которых отслаивался характерный для картин XIX в. масляный грунт и образовывались многочисленные утраты, а впоследствии и кракелюры, по гребням которых в процессе бытования картины возникали потёртости красочного слоя.

Видимо, эти проблемы для реставраторов XIX в. стали неожиданностью, поскольку они характерны именно для тонких холстов, изготавливавшихся часто из конопля и крапивы с масляными грунтами, применявшимися в XIX в., а более толстые льняные холсты с более пористыми грунтами XVIII в. были менее подвержены таким разрушениям.

Чтобы не допускать ошибок, характерных для предшественников, в ГОСНИИ реставрации практикуется метод растяжения картины на крафтовых полях. Крафтовые поля наклеиваются на кромки картины поверх слоя папиросной бумаги, смачиваются и приклеиваются свободной стороной к рабочему подрамнику. При этом бумага, высыхая, натягивает картину, надёжно фиксируя её на подрамнике.

Когда требуется устранить деформацию холста, обратная сторона картины слегка смачивается и только после этого картина растягивается на полях. В нашем случае процесс растяжки производился повторно несколько раз, чтобы максимально растянуть складки и деформации холста.

Наибольшую трудность при реставрации представляла укладка приподнятых краёв кракелюра. Для этой операции экспериментальным путём была выработана специальная методика: участок живописной поверхности с оборота пропитывался димексидом с целью придать эластичность грунту, после чего на лицевую сторону укладывался компресс с эссенцией лавандового масла. Через десять минут компресс удалялся, и поверхность заклеивалась папиросной бумагой на 5%-м осетровом клее.

После устранения деформаций и укрепления грунта и красочного слоя осетровым клеем, картина вновь была сдублирована на новый холст и натянута на новый экспозиционный подрамник, поскольку состояние старого подрамника не позволяло использовать его для натяжения сдублированной картины.

В местах утраты грунта и красочного слоя был подведён реставрационный грунт. Потемневшие лаки утоньшались составом спирт – пинен в соотношении 1:1. Многочисленные старые тонировки и прописки, искажавшие как колорит, так и сюжет картины были устранены.

Примером таких расчисток может служить фигура улана в центральной части картины. До реставрации казалось, что он застыл на гребне холма в странной позе, но после раскрытия обнаружилось, что всадник снимает седло с убитой лошади, фигура которой была записана во время предшествующих реставраций.

После раскрытия картины от записей реставрационный грунт был дополнительно выровнен, картина покрыта защитным слоем лака и началось тонирование многочисленных утрат и потёртостей красочного слоя. Большую проблему составили тонировки на небе, поскольку длинные вертикальные полосы потёртостей вдоль гребня кракелюра с немалым трудом удалось подогнать по цвету и тону, особенно учитывая тонкий лисси́ровичный слой авторской живописи. Большую проблему также составили тонировки с реконструкцией в нижней части картины. Чтобы они точно соответствовали изображённым на картине реалиям, такие нюансы, как, например, стрижка хвостов офицерских лошадей, приходилось уточнять по изобразительным материалам начала XIX в.

После окончания тонировок картина была ещё раз покрыта слоем лака с помощью аэрозоля.

Атрибуция картины. Картина «Битва при городе Кульм», несмотря на скромные размеры, является эпическим полотном. Автор стремился показать масштаб сражения, развернув действие на фоне широкой панорамы Рудных гор и наполнив полотно десятками фигур. В то же время он стремился как можно точнее изобразить историческое событие, поэтому происходящее на картине, легко соотносится с описанием битвы в подробной «Истории Российских войск»³. Персонажи первого плана имеют конкретные исторические прототипы и легко узнаются при сравнении их с портретами в Военной галерее Эрмитажа.

Картина изображает переломный момент сражения. На первом плане лежит раненый Остерман-Толстой (в этой битве он потерял руку). Перед ним прусский король Фридрих Вильгельм. Его поза выражает растерянность – он ждет указаний русского генерала. Присутствие прусского короля указывает на приблизительное время выбранного художником эпизода: 9–10 часов утра именно 17 августа, когда Фридрих Вильгельм появился на поле сражения. На втором плане Ермолов на чёрном коне в своем любимом конно-артиллерийском мундире принимает командование над гвардейской бригадой. Его поза решительна, и русские офицеры обращаются за приказами уже к нему, а вокруг Остермана-Толстого суетятся полевые хирурги, готовясь к операции. Рядом с Фридрихом-Вильгельмом прусские адъютанты в форме разных полков садятся на коней. Они собираются скакать к ушедшим вперед прусским корпусам с тем, чтобы повернуть их в тыл Вандаму. Рядом с Ермоловым мы видим офицеров полков, которым предстоит вступить в сражение на следующий день – лейб-гусаров и гвардейских кирасиров. Мимо командного пункта движутся в атаку колонны гвардейской пехоты, на втором плане они вступают в бой с французами. Их поддерживает огнём гвардейская пешая артиллерия. Автор подчёркивает походный вид частей: все солдаты одеты в шинели, кивера в чёрных чехлах, знамена также зачехлены, офицеры в сюртуках. Справа от центра картины идут в атаку гвардейские уланы, пришедшие на помощь пешей гвардии. Несмотря на минимальный размер фигур, отлично видно, как перед ними бегут и поспешно строятся в каре пехотинцы Вандама.

На переднем плане гвардейские казаки (их легко узнать по красным полукафтанам) конвоируют французских пленных. Впереди

группы французов идут офицер с орденом Почётного легиона и сапер в характерной медвежьей шапке и фартуке. Изображая группу пленных, автор постарался собрать представителей всех подразделений французской армии. Мы можем узнать конного егеря и гренадер, кирасира и даже карабинера, хотя полки конных карабинеров, насколько нам известно, не участвовали в этом сражении. Рядом повозка отвозит в тыл русских раненых. Национальный костюм крестьянина, управляющего повозкой, написан также любовно и тщательно, как и мундиры участников сражения.

Однако не следует думать, что весь антураж картины в точности воспроизводит реалии сражения при Кульме. Некоторые изменения, видимо, внесены автором сознательно, другие являются результатом изменений в униформе частей после 1813 г. Скажем, все солдаты корпуса Вандама одеты в синие гвардейские шинели и гренадерские шапки, хотя точно известно, что гвардейские полки Наполеона так и не появились на поле боя под Кульмом. Эту особенность картины можно объяснить тем, что на большом расстоянии кивера и серые шинели армейской пехоты французов мало отличались от униформы русских полков и чтобы сделать происходящее на картине понятным зрителю, автор позволил себе небольшие вольности. С другой стороны, кивера русской гвардии, изображённые на картине, по пропорции больше похожи на кивера, введённые после войны. Ранцы из невыделанной телячьей шкуры шерстью наружу по образцу французских ранцев, были введены в 1817 г.⁴ Эти нюансы указывают на дату создания картины после 1820 г., когда облик русской пехоты уже изменился, но перемены были мало заметны постороннему взгляду.

Проведённые в химико-технологической лаборатории анализы грунтов и пигментов позволяют уверенно отнести картину к первой половине XIX в. Таким образом, можно датировать картину 20–30-ми годами XIX в., но утверждать, что она принадлежит кисти А.Е. Коцебу, не представляется возможным. Сравнение полотна с подписными работами этого мастера, в частности с картиной «Взятие Брест-Литовска», проходившей реставрацию в Отделе станковой и масляной живописи одновременно с полотном «Битва при городе Кульм», показывает, что Коцебу иначе трактует сходные сюжеты, меньше увлекается миниатюрными фигурами и подробной разработкой задних планов картины. Вероятнее всего, картина написана

другим художником этого же периода, возможно, получившим подготовку в Германии или Австрии.

Реставрация картины «Битва при городе Кульм» позволила не только предотвратить дальнейшее разрушение картины, но и вернуть ей эксплуатационный вид, чтобы это интересное полотно заняло свое место во вновь создаваемом музее Отечественной войны 1812 года.

Хотя исследование картины не позволяет установить её принадлежность кисти А.Е. Коцебу, её датирование первой половиной XIX в., когда создавалась не только историография, но и иконография наполеоновских войн, не вызывает сомнений.

Остаётся добавить, что все реставрационные работы производили в рамках дипломной практики И.И. Наслузова, технической частью реставрации руководила М.С. Чуракова, заведующая Отделом станковой и масляной живописи, а тонировки, связанные с реконструкцией отдельных деталей картины, производились под руководством реставратора Ю.Г. Козака.

Реставрация картины «Взятие Брест-Литовска в 1812 году».

Что касается подписной картины А.Е. Коцебу «Взятие Брест-Литовска», то её сохранность была заметно хуже, чем у работы «Битва при городе Кульм». В ходе реставраций XIX в. образовались обширные утраты красочного слоя на небе и в других важных частях картины, авторская живопись была сильно переписана. Кроме того, значительно ослабела связь авторского красочного слоя с грунтом, что привело к образованию обширных и трудноустраняемых отставаний красочного слоя.

В целом методика реставрации этой картины была аналогична применявшейся для работы «Битва при городе Кульм». Но укрепление красочного слоя представляло здесь особую сложность.

После нескольких попыток использования как традиционных, так и современных технологий отстаивания красочного слоя были в конце концов укреплены благодаря рекомендациям М.С. Чураковой так называемым лаковым укреплением. Поверхность живописи пропитывалась акрил-фисташковым лаком с пиненом, отстаивания укладывались шпателем после профилактической заклейки.

Разумеется, наличие многочисленных записей потребовало сложного и ответственного раскрытия, проводившегося составом спирт – пинен в пропорции 1:1 с добавлением нескольких капель

димитилсульфаксида. Открывшиеся многочисленные утраты потребовали сложных тонировок с частичной реконструкцией отсутствующих элементов живописи, в частности, пришлось дописывать фигуры бегущих саксонцев на заднем плане.

Атрибуция картины. Картина имела в углу характерную монограмму, и её принадлежность кисти А.Е. Коцебу никогда не вызывала сомнений. Исследования, проведённые в химико-технологической лаборатории ГосНИИ реставрации, подтверждают её принадлежность первой половине XIX в. На обратной стороне картины имелась надпись, подробно поясняющая изображение:

«Взятие Брест-Литовска в 1812 году.

Ген. Майор Князь Щербатов, подойдя к Бресту, узнал, что он занят небольшим отрядом саксонской конницы, а потому, не дожидаясь графа Ламберта, ночью с кавалерией ворвался в город и захватил в плен ротмистра и 40 улан».

При раздублировании картины, выяснилось, что такая же надпись имеется на авторском холсте. В процессе реставрации она была переведена на дублетный холст. Историографическое исследование показало, что текст надписи на картине дословно совпадает с цитатой из книги Михайловского-Данилевского «Отечественная война 1812 года»⁵. Единственная разница в том, что в надписи командир саксонского отряда назван ротмистром.

Сюжет картины вполне соответствует пояснениям на обороте. В центре композиции князь Щербатов ведет уланов к воротам города, слева конные артиллеристы разворачивают орудие, чтобы поддержать штурмующих огнём, справа казаки уже врываются в город, а двое саксонцев несут своего раненого командира и знаками дают понять, что сдаются. На дальнем плане спешенные саксонцы отступают по валам крепости. Но есть деталь, которая свидетельствует, что Коцебу пользовался не книгой Михайловского-Данилевского, а другим источником. На картине саксонцы изображены в униформе тяжёлой кавалерии, а историк упоминает уланов. Если бы художник точно следовал за Михайловским-Данилевским, то на его саксонцах были бы красные мундиры, кивера и низкие сапоги, а не белые кирасирские колеты. Кроме того, художник, видимо, располагал гравюрой, которая изображала саксонскую кавалерию более раннего периода, поэтому на его картине отсутствуют кирасы и каски, введённые в

саксонских кирасирских полках после 1810 г. Униформа российских войск, напротив, изображена максимально точно, вплоть до эфесов палашей конной артиллерии. По русской униформе у Коцебу должны были быть надёжные изобразительные источники.

Представляет интерес вид Бреста, зафиксированный художником до перестройки крепости во второй половине XIX в.

В целом, сюжет картины напоминает нам об одном из эпизодов операции, когда войска под общим командованием генерала А.П. Тормасова блокировали и пленили отряд саксонцев в Кобрине, взяв в плен 66 штаб- и обер-офицеров и 2 234 нижних чина. Статья, переведённая Д.Г. Терещенко из материалов серии «Men of arms», приводит фантастические цифры русских потерь – 600 человек, но Михайловский-Данилевский⁶ называет точное число: 77 убитых и 82 раненых!

Можно только сожалеть, что успех под Кобрином не был должным образом оценён Александром I, в противном случае, весьма вероятно, что А.П. Тормасов блокировал бы французскую армию на Березине более удачно, чем сменивший его П.В. Чичагов.

Реставрация картины, выполненная С.Г. Ворониной в ходе дипломной работы под руководством М.С. Чураковой, позволила вернуть экспозиционный вид этому памятнику, представляющему интерес как с художественной, так и с исторической точки зрения.

Реставрация картины А. Мошкова (Машкова) «Сражение под Лейпцигом». Третье полотно явилось наиболее масштабной работой, выполненной отделом к юбилею войны 1812 года. Из-за значительных размеров полотна и немалой стоимости работы реставрацию разбили на два тендера. Техническую часть выполнил научно-реставрационный центр имени И.Э. Грабаря, а раскрытие живописи из-под лаков и записей, а также тонировки исполнил наш отдел.

В момент поступления картины в реставрацию она имела разновременные слои потемневшего лакового покрытия, а также многочисленные записи, искажавшие авторский колорит полотна. Лаки утоньшались ватными тампонами, смоченными в составе спирта с пиненом, с добавлением диметилсульфоксида. Этим же составом удалялись записи. В местах утрат авторского грунта был подведён реставрационный.

Большой проблемой стало восстановление утраченных элементов живописи. В качестве аналогов для реконструкции использовал-

ся вариант картины из собрания Русского музея, а также сделанные с него в XIX в. гравюры, однако пользоваться этими материалами приходилось осторожно, поскольку вариант картины из собрания ГИМа не во всех деталях совпадает с картиной из Русского музея.

После окончания тонировок картина была покрыта слоем защитного лака с помощью аэрозоля.

Атрибуция картины. До реставрации картины имелись некоторые сомнения в том, что она принадлежит кисти самого Мошкова (Машкова), а не является ранней копией, выполненной с оригинала, хранящегося в Русском музее. Исследование картины должно было подтвердить или опровергнуть авторство А. Мошкова.

Сражение под Лейпцигом – наиболее известная картина Мошкова. За неё он получил звание академика. Написанная в 1815 г., она стала первым российским батальным полотном, выполненным на темы наполеоновских войн. Как уже упоминалось, картина известна в двух вариантах, один находится в Русском музее, другой – в ГИМе.

Для сюжета картины художник выбрал наиболее драматический момент сражения, когда кавалерия Мюрата прорвала центр русской позиции, но была остановлена контратакой гвардейских казаков, кирасиров и гусаров недалеко от командного пункта Александра I.

Видимо, в распоряжении художника было одно из первых описаний сражения, поскольку действие картины вполне соответствует ходу битвы в том виде, как его излагали российские историки XIX в.

В левой части картины Александр I даёт разъяснения по карте прусскому королю Фридриху Вильгельму. Художник подчеркнул руководящую роль Александра I в этом сражении. Позади русского императора гвардейские полки с георгиевскими лентами на знамёнах. Впереди командного пункта гвардейская батарея ведёт огонь по французам. На первом плане русская пехота и кавалерия сражаются с кавалерией французов.

Характерным изобразительным приёмом академической живописи того времени было то, что действие развивается не только в пространстве, но и во времени. В правой части картины российские войска останавливают французскую атаку, в центральной – сами переходят в наступление, а в левой мы видим отступление французской армии.

Судя по времени создания картины, она могла бы служить источником изучения знамён и униформы того времени, но это далеко не

так. Если в поздних своих работах А. Мошков (Машков), будучи на Кавказе, максимально точен в передаче местного колорита, то живя в Санкт-Петербурге, он имел недостаточно материалов для воссоздания внешнего вида воевавших в Германии армий.

Первыми бросаются в глаза французские знамёна – полосы на них расположены горизонтально. Большинство французских пехотинцев носят шляпы, видимо, художник пользовался более ранними рисунками французской униформы, прусский король одет в мундир больше напоминающий форму Фридриха Великого. Удивляют блестящие кирасы русских кирасиров. Такие носил только Псковский полк, но у него другой цвет прикладного сукна. Скорее всего, Мошков просто не видел русских кирас, поскольку полки получили их уже в походе. Не типичным для французской армии было сочетание красных доломанов и чакчир. Во всех гусарских полках они разного цвета, и только у трубачей и адъютантов такое сочетание было возможным. Видимо, художник использовал один образец для целого отряда.

Подобных неточностей можно найти множество, самое простое объяснение – художник, не будучи свидетелем события, просто не имел нужных образцов.

Химико-технологическая экспертиза, проведённая в нашей лаборатории, подтверждает время создания картины, т.е. начало XIX в. Что касается вопроса авторства А. Мошкова (Машкова), то сравнение варианта из собрания ГИМа с картиной из Русского музея говорит о том, что вариант Русского музея более закончен. В то же время некоторые элементы композиции картины из Русского музея развивают вариант из собрания ГИМа. Например, французский всадник в правой части картины в варианте ГИМа мчит на врага, замахиваясь палашом, а в варианте Русского музея он закрывает голову плащом от пушечного выстрела. Видимо, первая поза показалась художнику слишком героической для француза и он поменял её. К группе гусаров в варианте Русского музея добавлен персонаж, уравновесивший композицию. Подобных перемен можно найти немало. Однако картина из собрания ГИМа так и осталась незаконченной. В частности, художник не написал орлов на русских знамёнах. Вероятно, работа из собрания ГИМа послужила эскизом для варианта из Русского музея. Сравнение гравюр, сделанных с картины Мошкова (Машкова), с обоими вариантами доказывает, что именно картину из Русского музея считали окончательной версией. Снимок в ультрафиолетовом излучении сви-

детельствует, что полотно из собрания ГИМа впоследствии прописали, в частности, добавив георгиевские ленты на знамёна, возможно, чтобы придать ей большую законченность.

В целом, наши исследования подтверждают принадлежность картины А. Мошкову (Машкову).

Реставрация картины, выполненная О.К. Карасёвой, Ю.Г. Козаком, М.С. Чураковой и Е.Г. Алёшкиной, позволила пополнить экспозицию Музея Отечественной войны 1812 года ещё одним интересным экспонатом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ История русской армии М.: Эксмо, 2007; Орлов Н.А. Война за освобождение Германии в 1813 г. и низложение Наполеона в 1814 г. М.: Тип. Рус. тов-ва, 1911.

² Незвецкий Р.Ф. Лейб-гвардия императорской России (1700–1918 гг.). М.: ОЛМА, 2009. С. 215.

³ Ульянов И.Е. Регулярная пехота 1801–1855 // История Российских войск. М.: АСТ, 1996. С. 122–123.

⁴ Михайловский-Данилевский А.И. Отечественная война 1812 года. М.: Захаров, 2004. С. 57.

⁵ Терещенко Д.Г. Германские союзники Наполеона: Саксония, 1806–1815 // Солдат. № 47.

⁶ Михайловский-Данилевский А.И. Указ. соч. С. 58.