



Русская судьба «Райских врат» Гиберти

Лючия Тонини

Статья посвящена истории появления в России гипсовых копий «Райских врат» Лоренцо Гиберти. Автором представлены события, вызвавшие интерес к этому памятнику ренессансного искусства в XVIII – начале XX века. Показан характер отношения к иконографическому содержанию произведения Л. Гиберти. Затронута история использования «Райских врат» как образца для оформления северных дверей Казанского собора.

Ключевые слова: «Райские врата», Лоренцо Гиберти, Никита Акинфиевич Демидов, А.-Р. Менгс, Федот Шубин, И.В. Цветаев, отливка, гипс, копия, Казанский собор, Академия художеств.

В сентябре 2012 года в Музее собора Санта-Мария дель Фьоре на обозрение публики был вновь выставлен шедевр Лоренцо Гиберти «Райские врата». (Ил. 1.) В результате 27-летней реставрации, успешно проведенной сотрудниками флорентийского *Opificio delle Pietre Dure*, восточные двери Баптистерия приобрели свой первоначальный облик. Проблемы, с которыми столкнулись флорентийские реставраторы при очистке и золочении панелей дверей, вновь привлекли внимание исследователей к их истории. В связи с этим особый интерес представляет судьба копий этого памятника в контексте русской культуры. Появление модели выдающегося произведения раннего флорентийского Возрождения в России раньше (хоть и не намного), чем в других странах, – факт не второстепенный. Его значение можно сравнить с экспонированием в российских музеях знаковых произведений итальянских художников, таких, как, например, «Сикстинская Мадонна» Рафаэля.

Драматические события, происходившие с копией «Райских врат» в России (и сопровождавшиеся рядом удач и неудач), продолжались долгое время, начиная со второй половины XVIII века и кончая первыми годами XX столетия. К истокам этой истории имел прямое отношение представитель семейства Демидовых, чья жизнь в течение двух столетий была тесно связана с Флоренцией.

В начале 1776 года реплика одного из «самых совершенных творений западной металлургии» поступила в Императорскую Академию художеств как дар почетного члена Академии (с 1774 года) Никиты

Акинфиевича Демидова (1724–1787), одного из могущественных представителей металлургической промышленности России. Таким образом, следует отметить, что у истоков зарождения интереса к искусству раннего флорентийского Ренессанса в России стоял представитель семьи Демидовых, которая впоследствии укоренилась во Флоренции на четыре поколения. Эта история получила свое продолжение сорок лет спустя после вышеуказанного события и была непосредственно связана с сыном Никиты Демидова Николаем, поселившимся в столице Тосканы, где он завязал тесные связи благодаря своей предпринимательской, меценатской и коллекционерской деятельности.

Любопытная особенность начала русского пути копии восточных дверей флорентийского Баптистерия, выполненных Лоренцо Гиберти между 1425 и 1452 годами, состоит в следующем: эти двери были представлены Совету петербургской Академии художеств под другим названием и авторством. Подтверждением этому служит дарственное письмо Н. Демидова: «Милостивые мои государи! Во время путешествія моего по разнымъ Европейскимъ государствамъ между прочими любопытства достойными вещьми, усмотрель я во Флоренці Бронзовыя въ церквѣ врата, древняго и славнаго художника, называемаго Жанъ де Булонь, а чтобъ доказать ревность къ высокопокровительствуемымъ въ России премудрою нашею монархиною художествамъ, не пожалель я ни труда, ни иждивенія на приобретеніе с оныхъ вратъ достать точнаго подобія, для принесенія вдаръ Императорской Академіи, дабы оное могло послужить к вящему Распространенію знанія нашихъ художников, желание мое прямо совершится, естли Императорская академія то подобіе соблаговолить принять, съ тѣмъ же Удовольствіемъ, съ какимъ я приношу, и съ засвидѣтельствомъ истиннаго моего почтенія Имею честь пребыть всегда вашъ Милостивые государи всегдашній и преданнѣйшій слуга. Никита Демидовъ. Февраля 1 дня 1776 Москва»¹. (Ил. 2.)

Путаница с именем автора (Жан де Булонь) скорее всего произошла, как утверждают русские ученые, из-за ляпсуса Никиты Демидова в дарственной². Эту ошибку не исправили даже члены Академии, повторив ее в протоколе Совета³.

Выбор произведения, воплотившего новую концепцию ренессансного искусства и глубоко связанного с классическим наследием, особо популярным в русской культуре того времени, с одной стороны, и присвоение авторства (осознанное или неосознанное) Жану де Булонь (более позднему художнику-маньеристу, следовавшему традиции литья из бронзы, начало которой положил Гиберти), с другой, обнаруживают неполное осознание русским меценатом как роли флорентийской модели раннего Возрождения, так и места Гиберти и отличительных черт его творчества.

Вышеизложенное несколько не умаляло славы подлинника, как показывает восторженный прием его копии в Академии. Приписывание



Ил. 1. Лоренцо Гиберти. «Райские врата» флорентийского Баптистерия. 1425–1452. Бронза

же авторства этого памятника Джамболонье⁴ (настоящее имя Джамболоньи – Жан де Булонь), говорит о своеобразии восприятия в России ренессансной культуры. Дело в том, что в течение всего XVIII века и в начале XIX столетия русская культура воспринимала флорентийское Возрождение через призму классического искусства. Для русских путешественников и художников того времени Флоренция была отражением Рима, классической культуры античности и барокко.

Дарение слепка дверей Гиберти было сделано с ориентацией на мир западного искусства, открытого Петром Великим и его преемниками. Щедрый дар Никиты Демидова российской Академии художеств поставил ее в более выгодное положение по отношению к другим европейским академиям изящных искусств. Появление копий с этого знаменитого произведения Гиберти в европейских академиях, предназначенных для обучения, было напрямую связано с деятельностью известного художника и коллекционера Антона Рафаэля Менгса. Одна часть его

коллекции, вместе с копией дверей Гиберти, была перенесена в 1778–1779 годах в мадридскую Академию Сан-Фернандо, другая, где представлено только несколько панелей восточных дверей, в 1782 году – в дрезденскую Академию⁵.

Grand Tour Никиты Акинфиевича Демидова и его жены Александры Евтихиевны Софоновой в 1771–1773 годах, несомненно, сыграл существенную роль в появлении у Демидова интереса к классической культуре. Никита Демидов, дворянин и представитель сословия промышленников, имевший особое положение при дворе, повторяя маршрут русской аристократии по странам Европы, посетил Германию, Францию, Англию и, конечно, не пренебрег остановками в Италии, ставшими определяющими в контексте *Grand Tour*. Его дневник, опубликованный в 1786 году⁶, является несомненным подтверждением стремления русских аристократов следовать западной моде – путешествовать по общепринятому маршруту европейской элиты, с одними и теми же остановками. В тексте дневника обнаруживается свежесть взгляда русского путешественника на окружающий мир. Демидов, будучи промышленником, не игнорируя искусство, все же отдает предпочтение новшествам в технике и науке.

Тем не менее в Италии интерес Демидова к искусству берет верх, и он приглашает в сопровождающие скульптора Федота Шубина⁷, которого встречает в Париже. Русский скульптор только что вернулся из поездки в Рим, где общался с художниками из разных стран. Художественная жизнь в итальянской столице бурлила вокруг таких выдающихся фигур, как Антон Рафаэль Менгс и Помпео Батони, организовывавших диспуты по вопросам искусства и международных заказов. Демидов, заказавший к тому времени в Париже Шубину свой портрет и портрет жены, воспользовался помощью русского скульптора и вошел в контакт с местным кругом художников и торговцев произведениями искусства. Доверившись суждениям профессионала, он начал приобретать и заказывать произведения искусства в Риме, Неаполе и Флоренции. Никита Акинфиевич не упускал случая принять активное участие в дебатах по проблемам культуры, основу которой в то время составляло классическое искусство⁸.

В январе 1773 года по дороге в Рим Никита Демидов почти на две недели остановился во Флоренции. Во время визита в город он наладил отношения с окружением тосканского двора. После того как он был представлен английским консулом великому герцогу, Демидов совершил обязательный для приезжающих маршрут по городу, начиная с Галереи Медичи. Объектами его особого интереса стали собрания научного толка, принадлежавшие великому герцогу, ручные поделки из полудрагоценных камней и скульптура (в коллекциях и на городских



*Ил. 2. Гипсовая копия «Райских врат»
Л. Гиберти. Дар Н.А. Демидова. 1776.
Научно-исследовательский музей Российской
Академии художеств. Санкт-Петербург*

площадях); возможно, гидом у него был Шубин. В частности, известно, что Н.А. Демидов останавливался перед образцами классической скульптуры, выставленными в зале Трибуна Галереи Уффици. Его внимание привлекли такие произведения, как Венера Медичи (I век н. э.), Танцующий Фавн (III век до н. э.), Точильщик ножей (I век до н. э.) и другие, которые он отметил в своем дневнике⁹.

Масштабными закупками классической скульптуры в 60–70-е годы XVIII века в России занималась императрица Екатерина II и придворные сановники. Петербургская Академия художеств, ориентируясь на европейскую традицию, учила студентов классической скульптуре по античным и ренессансным образцам, ставя во главу угла работы гения эпохи Возрождения – Микеланджело. В тот период Иван Иванович Шувалов, «великий скупщик этих вещей» («grande incettatore di queste cose»)¹⁰, в частых поездках по Италии приобретал подлинники и современные реплики известных произведений, статуи и камни, гипсы и мрамор, которые отправлял в Россию, пополняя тем самым не только императорские и свои собственные коллекции, но и музей Академии, первым президентом которой он был в 1759–1763 годах. Современные изыскания С.О. Андросова свидетельствуют о получении музеем Академии в 1769 году больших партий скульптур и гипсовых слепков¹¹. В длинном списке классической скульптуры, составляющей основу художественного обучения в русской Академии, в 1770-е годы экспонаты, относящиеся к раннему флорентийскому Возрождению, отсутствуют, и единственной ренессансной работой является копия «Бахуса» Якопо Сансовино, привезенная И.И. Шуваловым¹².

«Райские врата», получившие высокую оценку за качество отливки, изящество деталей и «живописность» сцен, в первой половине XVIII века страдали от старения и становились менее «читаемыми». Это и обнаружил А.Р. Менгс в те годы, когда их увидел Н.А. Демидов. В 1772–1773 годах Менгс, подавая ходатайство о создании слепка восточных дверей, поднял вопрос об улучшении их сохранности, в том числе об обязательной их очистке, восстановлении коричневой патины и золотого покрытия, что и выполнялось в течение нескольких лет¹³. Интерес художника к произведению Гиберти объяснялся еще и тем фактом, что флорентийский мастер, благодаря своему неувядающему интересу к классической античности, считался создателем искусства после его «упадка» в Средние века. Выбор восточных дверей Гиберти флорентийского Баптистерия, а не северных, напоминающих композицию южных дверей, созданных Андреа Пизано, в которых Гиберти придерживался готического стиля, соответствовал вкусам XVIII века. Для своей знаменитой коллекции слепков и копий немецкий художник заказал копию именно восточных дверей, которую со временем, при его непосредственном участии, перевезли в мадридскую Академию Сан-Фернандо.

В том же 1772 году живописец и коммерсант Томас Патч, дом которого был хорошо известен английским путешественникам во Флоренции, вместе с гравером Фердинандо Грегори обратился с запросом к депутатам Торговой палаты, патронировавшим Баптистерий. Сутью запроса была просьба о разрешении сделать рисунки с панелей «Райских врат», а затем гравюры, чтобы составить альбом. Они просили также оставить за ними эксклюзивное право на всю предполагаемую работу в течение пяти лет¹⁴.

Оживившийся интерес к произведению Гиберти у европейцев явно повлиял на Демидова при выборе подарка для петербургской Академии. Можно предположить, что вдохновителем этой идеи был скульптор Федот Шубин, участвовавший в культурной жизни Рима, где, несомненно, царствовал Менгс.

После прибытия в 1776 году слепка в Петербург, началось восстановление повреждений, нанесенных транспортировкой¹⁵. «Реставрация» проводилась под руководством профессора Николя-Франсуа Жилле, заведовавшего отделением скульптуры. В 1787 году штукатур Спиридон патинировал гипсы, о чем свидетельствуют документы, опубликованные Г.И. Коньковой¹⁶. После этого гипсовая модель была перевезена в новое здание Академии на набережной Невы, законченное в 1788 году. Здесь в виде рельефа двери вмонтировали в стену одного из парадных залов, впоследствии получившего название «Вторая галерея античности». Так здесь, среди древнегреческих и древнеримских копий, появился единственный образец искусства эпохи Возрождения¹⁷.

В течение реорганизации Академии в 1864–1865 годах, когда расположение экспонатов стало соответствовать обновленной историко-художественной иерархии, изменения произошли и в этом зале. В нем появилась секция Возрождения, в которую, кроме слепка «Райских врат» (в 1868 году сделали покрытие под бронзу), были включены большие копии ватиканских фресок Рафаэля, выполненные русскими учениками в Риме; с тех пор зал получил новое название – Зал Рафаэля¹⁸.

Однако на этом события, связанные с первой русской репликой знаменитых дверей, еще не закончились. Расположение панелей в слепке петербургской Академии после первых четырех сверху не соответствовало последовательности библейского рассказа, предложенного в программе Леонардо Бруни и воплощенного Лоренцо Гиберти. Вероятно, это произошло из-за произвольной ошибки при монтаже. Панели были перепутаны таким образом, что после четвертой сверху их вмонтировали в последовательности, не соответствующей флорентийскому оригиналу, то есть: 5. *Встреча Соломона и царицы Савской*; 6. *Моисей на горе Синай*; 7. *История Иосифа, проданного братьями*; 8. *История Исаака с Исавом и Иаковом*; 9. *Падение Иерихона*; 10. *Давид и Голиаф*. В результате их расположение соответствовало порядку 10, 7, 6, 5, 8, 9 последовательности сюжетов на дверях Баптистерия¹⁹. Ошибка в размещении сюжетов, по-видимому, не была обнаружена, и это вызвало любопытные последствия.

В начале XIX века на Невском проспекте началось возведение грандиозного кафедрального собора, посвященного чудотворной иконе Казанской Божией Матери. Работы продолжались десять лет (1801–1811). Как известно, собор возводился по воле императора Павла I, пожелавшего прославить династию Романовых монументальным строением, внешними чертами напоминающим величественный собор Св. Петра в Риме²⁰. Его закладка произошла при непосредственном участии императора Александра I. Казанский собор строился по образу собора Св. Петра и во славу российской нации. Строительство велось по проекту Андрея Воронихина, курировал работы граф А.С. Строганов, президент Академии художеств, откуда в помощь Воронихину прибывали архитекторы, скульпторы и художники. Скульптурное оформление играло огромную роль в декоре собора, впрочем, как и в городском убранстве столицы в целом²¹. В те годы во многих местах Петербурга и Москвы были установлены памятники русским императорам, полководцам и генералам, что образовало нечто вроде пантеона национальных героев²². И храм Казанской Божией Матери тоже был украшен скульптурой – в нишах пилонов колоннад, справа и слева от входа были установлены огромные бронзовые статуи Александра Невского и св. князя Владимира работы С.С. Пименова. Барельефы на фасадах в основном были

посвящены эпизодам, связанным с историей иконы Казанской Божией Матери. Скульптурный декор собора, статуи и барельефы выполняли выигравшие соответствующие конкурсы многочисленные художники, выпускники Академии. Среди них выделялся И.П. Мартос, один из верных последователей неоклассицизма в России, который в Риме был учеником А.Р. Менгса и П. Батони. Стилль, используемый в скульптурном декоре собора, свидетельствовал о склонности исполнителей к западному направлению в искусстве скульптуры и к цитированию классики²³. Что касается главных входных дверей в собор, обращенных на площадь у Невского проспекта, то здесь Воронихин решил использовать произведение итальянского художника – «Райские врата» Гиберти²⁴. Так, при завершении ансамбля собора, прославлявшего Российскую империю, знаменитые двери флорентийского Баптистерия были вмонтированы в «цитаты» классического стиля.

Выбор этих дверей, продиктованный, в том числе слишком малым количеством времени, отпущенным на строительство собора, позволял быстро решить проблему завершения работ. Тем более что в Академии уже существовала копия формы «Райских врат», которую вместе со слепками панелей привез в Россию Н.А. Демидов. Эту форму можно было использовать незамедлительно²⁵. (Ил. 3.)

Помогло и то обстоятельство, что при Академии художеств существовал литейный цех, недавно переделанный и расширенный для больших заказов. Поэтому отливку в бронзе «Райских врат» поручили известному литейщику и руководителю цеха Василию Екимову, что он и выполнил в 1805–1807 годах. Панели Гиберти вмонтированы в том же порядке, в каком они были представлены в Академии. Таким образом, по сравнению с флорентийским подлинником, ошибки в последовательности библейских сюжетов и расположении небольших скульптур в рамках панелей повторились. Более того, фризы были упрощены или упразднены. В отличие от подлинника и даже от слепка в Академии, в котором внешняя рама была с фестоном из листьев, фруктов и фигурок животных, двери в здание собора вмонтированы между двух мраморных косяков со спиралевидным фризом, украшенным листьями в классическом стиле. На верхних углах портала появились две консоли, соответствующие ионическому ордеру, выполненные, вероятно, самим А. Воронихиным.

Реплика «Райских врат» в русском соборе, несмотря на «нефилологическое» исполнение, была все-таки первым и самым очевидным свидетельством неординарной судьбы этих дверей в России и способствовала всеобщему интересу к флорентийскому искусству раннего Возрождения, укрепившемуся во второй половине XIX века.

Доказательством особого восхищения, которое вызывали двери флорентийского Баптистерия у многих русских, путешествовавших

по Италии, могут служить записки жены Фёдора Достоевского Анны Григорьевны. Когда они с мужем жили в тосканской столице в 1868 году, она написала: «Помню, как Фёдор Михайлович приходил в восхищение от Cathedrale, церкви Santa Maria del Fiore и от небольшой капеллы del Battistero, в которой обычно крестят младенцев. Бронзовые ворота Battistero (особенно detta Paradiso), работы знаменитого Ghiberti, очаровали Фёдора Михайловича, и он, часто проходя мимо капеллы, всегда останавливался и рассматривал их. Муж уверял меня, что если ему случится разбогатеть, то он непременно купит фотографии этих дверей, если возможно, в натуральную их величину, и повесит в кабинете, чтобы на них любоваться»²⁶. Интересно отметить, что желание Достоевского возникло в тот момент, когда широкую кампанию по фотографированию местных монументов начали флорентийские фотостудии Джакомо Броджи и братьев Алинари. Именно в этом году они получили право снимать двери Баптистерия²⁷. За флорентийцами последовали другие итальянские и иностранные фотографы, способствуя расширению славы этого шедевра²⁸.

Глубокие перемены, происходившие в России в 60-е годы XIX века, коснулись и петербургской Академии художеств: пришло время реорганизации Академии²⁹ и обновления экспозиций ее музея. Кроме прочего, состоялось расширение выставочного пространства для экспонатов, относящихся к эпохе Возрождения, появилось место для размещения новых поступлений. Значительную роль в приобретении новых произведений, относящихся к Возрождению, особенно к его раннему флорентийскому периоду, сыграла великая княгиня Мария Николаевна, дочь Николая I. После смерти своего супруга, герцога Лейхтенбергского, в 1852 году Мария Николаевна сменила его на посту президента Академии художеств³⁰. Свою личную коллекцию великая княгиня сформировала во время пребывания во Флоренции, в чем ей оказывал неоценимую помощь Карл фон Липгарт.



Ил. 3. Северные двери Казанского собора. Литейщик В. Екимов. 1805–1807. Бронза. Санкт-Петербург

В 1870–1871 годах по представлению вице-президента Академии Григория Гагарина был напечатан новый каталог скульптуры музейной коллекции Академии. В общей инвентаризации появился раздел, посвященный ренессансной скульптуре³¹, – под номерами 395–577 в нем значился ряд экспонатов, поступивших, главным образом, из Флоренции. Однако слепок «Райских врат» в нем не отмечен. Он находился этажом выше, в секции классической скульптуры и под номером 71 был включен в соответствующий каталог, напечатанный в 1870 году³². Автор этого каталога Г. Трей, описывая двери и отмечая их высокий художественный уровень, представил перечень панелей согласно их правильной последовательности.

Свидетельством возрожденного внимания к раннему флорентийскому Ренессансу в русской культуре конца XIX и начала XX века является новая реплика дверей Гиберти, реализации которой способствовал известный ученый Иван Владимирович Цветаев. В начале XX века И.В. Цветаев занимался организацией Музея изящных искусств в Москве³³. Главной целью Цветаева было приобретение слепков и копий античных скульптур, а также произведений искусства эпохи Возрождения, составлявших основу обучения студентов. Среди этих произведений ренессансная скульптура играла особую роль, как это уже давно происходило в других странах Европы и США. И «Райские врата» Гиберти должны были занять почетное место в Зале итальянского Возрождения, рядом с копиями работ Луки делла Роббиа, Донателло и Бенедетто да Майано.

История, связанная со слепком флорентийских дверей, заказанным Цветаевым для музея, началась в 1903 году. Об этом свидетельствует переписка ученого с меценатом Юрием Степановичем Нечаевым-Мальцовым³⁴. (Ил. 4.) Необходимость обращения к известной фирме *Oronzio Lelli*, в то время лидеру в изготовлении копий произведений искусства во Флоренции, не исключала прямого участия русского ученого в деле. Преодолевая на своем пути все препятствия и преграды, он сам руководит работами, контролируя качество и достоверность копии дверей на месте³⁵. В результате совпадение с подлинником было вполне удовлетворительным, и сегодня эта копия экспонируется в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Впоследствии в статье, опубликованной в 1914 году³⁶, рассказывая историю «Райских врат» и отмечая важную роль их автора в ренессансном искусстве, Цветаев описывает сюжеты некоторых панелей и особо подчеркивает высокий уровень «живописности» рельефов. В данном случае, по прошествии более ста лет со времени появления в России первого слепка, автор статьи обнаружил ошибки в расположении панелей в реплике дверей Казанского собора, но приписал их



Ил. 4. Гипсовая копия
«Райских врат» Л. Гиберти.
Заказ И.В. Цветаева. 1903.
Государственный музей изобрази-
тельных искусств имени А.С. Пуш-
кина. Москва

мастеру литейного и чеканного дела Екимову, а не предыдущему слепку, находящемуся в петербургской Академии. Цветаев, эрудированный ученый и большой знаток искусства, с огорчением отмечает, что если, с одной стороны, «нельзя не отдать справедливости величию этого *замысла* строительной комиссии Казанского Собора воспроизвести для знаменитого храма столицы Российской Империи, исполненного в *итальянском* характере, произведение итальянского искусства, пользующееся всемирною славой», то с другой – «величию указанного намерения не отвечало самое *исполнение*»³⁷.

Впрочем, в истории «Райских врат» Гиберти в России удачи регулярно сопровождалась досадными неудачами. Как отметил и опубликовал в печати Цветаев, не только последовательность в установке панелей, но и описание их сюжетов (из-за отсутствия внимания к иконографии), вызвавшие неправильное толкование общего содержания этого художественного произведения, были включены к тому времени во все путеводители, в том числе в описания Казанского собора³⁸. Вероятно, тематическая сложность библейских сюжетов, незнание текста книги «Комментарии» Гиберти, где дано полное описание врат³⁹, привели к путанице ряда прочтений представленных сюжетов. Например, *Опьянение Ноя* в панели № 3 (треугольный профиль ковчега был принят за пирамиду) посчитали за *Убиение Моисеем египтянина и изведение евреев из Египта*; *Истории Давида* прочитаны как *Поражение гордого Никанора*; *Встреча Соломона с царицей Савской* (имевшая особое

значение для Флоренции, принимавшей в середине XV века Вселенский собор), как *Прославление Мардохея* и так далее.

Так русская культура Серебряного века заново восприняла произведение флорентийского искусства раннего Возрождения и прояснила его содержание.

История восприятия «Райских врат» Гиберти в России стала, таким образом, существенным событием в процессе оценки искусства Возрождения русской культурой. Она показала характер освоения, «присвоения» и даже использования его в торжественном патриотически-религиозном контексте, что отражает своеобразие связей между двумя столь непохожими культурными традициями.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Цит. по: Цветаев И.В. «Райские двери» Лоренцо Гиберти и повторение их в Петербурге. М., 1914. С. 34, 35. Цветаев, цитируя письмо Демидова, относит его к 1776 году. Однако в информации о поступлении слепка дверей в Академию называет другую дату – 1 февраля 1774 года.
- 2 См.: Конькова Г.И. Никита Акинфиевич Демидов и Императорская Академия Художеств // Альманах Международного Демидовского Фонда. М.: Классика, 2003. В. 3. С. 39.
- 3 «Слушано письмо... почетного члена Никиты Акинфиевича Демидова, при котором он прислал в дар Академии алебастровое подобие, снятое со славных во Флоренции церковных врат бронзовых, в древности деланных славным художником Жан де Булоном». См.: Сборник материалов по истории Санкт-Петербургской Академии Художеств за сто лет ея существования / Под ред. П.Н. Петрова. СПб., 1865. Т. I. С. 206.
- 4 Там же.
- 5 См.: Negrete Plano A. La coleccion de vaciados de Mengs // Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 2001. № 92–93. P. 22–23; см. также: V. Rotili. La fortuna della copia in gesso: teoria e prassi fra Sette e Ottocento. Tutor O. Rossi Pinelli. Università degli Studi Roma Tre. Электронная библиотека.
- 6 Демидов Н.А. Журнал путешествия Никиты Акинфиевича Демидова (1771–1773). М.: Тип. Ф. Гиппиуса, 1786. (Переиздание под ред. А.Г. Мосина, Е.П. Пироговой. Екатеринбург: Сократ, 2005).
- 7 Федот Иванович Шубин (1740–1805), получивший диплом с золотой медалью по окончании Санкт-Петербургской Академии художеств по классу скульптуры под руководством Николя-Франсуа Жилле, проводил довольно долгое время вне России: сначала в Париже (1767–1770), затем в Риме (1770–1772). Здесь, в интернациональной среде, посещаемой также выдающимися личностями из России, Шубин создал портреты братьев Алексея и Фёдора Орловых. О подробностях его пребывания за границей см.: Бурлак С.Е. Римский период творчества Ф.И. Шубина // Мир музея. 2001. № 1. С. 26 и далее. Впоследствии, в 1772 году в Париже, Демидов тоже заказал Шубину скульптурные портреты –

- свой и жены Александры, которые художник закончил в России. См.: Карпова Е.В. Скульптурные портреты Демидовых // Демидовский временник. Екатеринбург: Демидовский институт. 1994. Кн. I. С. 103–117.
- 8 Следует отметить, что в Риме Ф. Шубин, вероятно, включился в жизнь окружения Антона Рафаэля Менгса, где особое внимание уделялось диспутам о классической скульптуре.
 - 9 Демидов Н.А. Указ. соч. С. 123.
 - 10 Такое определение И.И. Шувалов получил в документах Главного управления. См.: Florence. Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (ASGG) / Filza 1773. Doc. 47.
 - 11 Андросов С.О. Скульпторы и русские коллекционеры в Риме во второй половине XVIII века. СПб.: Д. Буланин, 2011. С. 194–195.
 - 12 Там же. С. 195.
 - 13 Письмо от 21 марта 1772 года, в котором А.-Р. Менгс обратился с запросом «вновь сформировать прославленные бронзовые двери знаменитого Лоренцо Гиберти» с подробным объяснением плачевного состояния поверхности дверей, хранится в Государственном архиве Флоренции (Camera di Commercio [Торговая палата] № 70 Filza di Segreteria 1772). То же письмо зарегистрировано в Историческом архиве Флорентийских галерей (Filza 1772. P. 15). Этот документ и следующие за ним решения опубликованы / – см.: Battista G. La porta del Paradiso di Lorenzo Ghiberti: conservazione, contesto ambientale, riproduzioni, fortuna critica: documentazione relativa alla gestione da parte della Camera del Commercio e dell'Opera di Santa Maria del Fiore fine sec. 18. – metà sec. 20 / Ricerca e trascrizione a cura di Gabriella Battista; per conto della Mello Foundation nel contesto del Mellon Ghiberti Workshop 1–3 febbraio 2006. По поводу золочения и очистки дверей см.: Giusti A. Ghiberti's gold: restoration of the Gates of Paradise, в The gates of Paradise. Lorenzo Ghiberti's renaissance masterpiece / Edit. M. Radke, New Haven–London, Yale University Press, 2007.
 - 14 Решение Торговой палаты (Camera di Commercio) по поводу запроса Т. Патча и Ф. Грегори от 19 декабря 1772 года. См.: Battista G. Op. cit. В 1774 году были обнародованы одиннадцать гравюр с дверей Гиберти, выполненные в 1773 году Фердинандо Грегори и Томасом Патчем и опубликованные в фолианте под редакцией последнего.
 - 15 Петров П.Н. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Ч. 1. СПб., 1865. С. 206.
 - 16 См.: Конькова Г.И. Указ. соч. С. 39.
 - 17 По поводу событий, все еще не до конца выясненных и связанных с первым размещением копии восточных дверей Гиберти во Второй галерее античности петербургской Академии художеств, где они оставались вплоть до реорганизации Академии в 1864–1865 гг., см.: Конькова Г.И. Указ. соч. С. 40.
 - 18 Там же. Как сообщает Конькова, начиная с 20-х годов XX века, когда расширялись экспозиционные площади, двери Гиберти оказались спрятанными за фанерными щитами. И только в 1974 г. их вновь выставили в Зале Рафаэля, тогда же двери были отреставрированы.

- 19 Расположение панелей в русском слепке, представленном в С.-Петербургской Академии художеств, по сравнению с флорентийским подлинником, было перепутано.
- 20 В 1781–1782 гг. Павел Петрович, будущий император Павел I, вместе с супругой Марией Фёдоровной путешествовал по Европе как «граф и графиня Северные». Во время визита в Рим Павел Петрович был потрясен величием здания Л. Бернини.
- 21 Подробнее см.: Рязанцев В. Императорская Академия художеств и скульптурные работы общенационального значения на рубеже XVIII–XIX века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. М.: Памятники исторической мысли, 2005. В. 9. С. 191–208.
- 22 В Петербурге, кроме двух конных статуй Петра I, выполненных Э. Фальконе и Б.-К. Растрелли, на Марсовом поле была установлена статуя маршала А.В. Суворова (ск. М.И. Козловский, 1799); позднее на площади перед собором поставили памятники фельдмаршалам М.И. Кутузову (ск. Б.И. Орловский, 1837) и М.Б. Барклаю де Толли (ск. Б.И. Орловский, 1837), героям наполеоновской кампании.
- 23 Указывая на западную ориентацию как на единственно возможную в украшении, И.П. Мартос писал: «Изваяние четырех евангелистов [на фасаде собора] не могут ни под каким видом составлять тех церковных образов, пред которыми православные люди посвящают жертвы свои в пении, молебствии и возжигании свечей, но должны будут составить обыкновенные священные вещи, служащие к одному украшению храма, который сам по себе великолепен». Цит. по: Рязанцев И.В. Указ. соч. С. 199.
- 24 Рисунок дверей Гиберти, выполненный в 1804 г. А. Ворониным, находится в Музее города Петербурга, опубликован. См.: «Тебе в дар богатство любви к Отечеству». Каталог выставки. РАХ. СПб., 2011. С. 166.
- 25 См. Конькова Г.И. Указ. соч. С. 44.
- 26 Достоевская А.Г. Воспоминания / Под общей ред. В.В. Григоренко, С.А. Макашина, С.И. Машинского, В.Н. Орлова. Москва: Художественная литература, 1971. С. 184.
- 27 Заявки на разрешение фотографировать двери Баптистерия и особенно «Райские врата», поданные Дж. Броджи и братьями Алилари в 1867, 1868 годах и братьями Алилари в 1868 г. См.: Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore (AOSMF) Filza XI, 2, L. 34–35. Negozi della deputazione secolare. Все просьбы по поводу фотографий дверей были удовлетворены.
- 28 Восхищение подлинными дверями флорентийского Баптистерия во второй половине XIX века распространялось и на судьбу их имитаций, образец которых нашел в русской сфере любопытное подтверждение. Модель, в этом случае не дверей Гиберти, а Андреа Пизано, связана с дверями другой православной капеллы, находившейся во Флоренции. Эта капелла Анатолия Демидова располагалась на вилле Сан-Донато и впоследствии была перенесена во флорентийскую русскую православную церковь. По заказу русского мецената Ринальдо Барбетти сделал двери, на этот раз деревянные, которые демонстрировались на Итальянской выставке во Флоренции в 1861 г. В сообщении об этом фак-

- те в газете «Выставки» был упомянут секретарь Демидова, Владимир Стасов, которому приписывались выбор темы для дверей, контроль за их выполнением и предположительно модель. В 1851–1854 гг. Стасов работал секретарем и библиотекарем у Анатолия Демидова во Флоренции.
- 29 Кириченко Е.И. Президенты Императорской Академии Художеств. М.: Индрик, 2008. С. 261–318.
 - 30 В 1862 году Мария Николаевна, в то время неофициальная супруга Григория Строганова, уехала во Флоренцию и надолго поселилась на вилле Quarto, купленной у А. Демидова. Здесь она собирала коллекцию художественных произведений. Дирекция Академии полагалась, в основном, на своего вице-президента Григория Григорьевича Гагарина, художественные критерии и вкус которого великая княгиня разделяла.
 - 31 «В последнее время Академия заботилась особенно о пополнении коллекций, относящихся к искусствам XIV, XV и XVI столетий. Кроме значительных покупок ее, она обогатилась еще подарками Его Императорского Величества Александра II, Великих княгинь Марии Николаевны и Екатерины Михайловны, а также Его Сиятельства князя Г.Г. Гагарина, вице-президента Академии». См.: Трей Г. Указатель скульптурного музея императорской С.-Петербургской Академии художеств, скульптура XIV–XVII столетий. СПб., 1871. С. V–VI.
 - 32 Там же. С. 24–28.
 - 33 О музейной деятельности И.В. Цветаева см.: Соснина Е.Б. «Итальянский дворик» в центре Москвы: эпоха Возрождения в музейной концепции профессора И.В. Цветаева // Средневековый город. Межвузовский научный сборник. Вып. 18. Саратов, 2007. С. 139–144.
 - 34 Письмо И. Цветаева из Флоренции Ю. Нечаеву-Мальцову от 18 января 1903 года // И. Цветаев создает музей / Под ред. А.А. Демской и Л.М. Смирновой, Москва: Галарт, 1995. С. 196–197.
 - 35 Там же.
 - 36 Цветаев И. «Райские двери» Лоренцо Гиберти и повторение их в Петербурге. М., 1914. Интересно отметить, что укоренившаяся впоследствии традиция именовать восточные двери флорентийского Баптистерия «Райскими вратами», связанная с определением Микеланджело «Porta del Paradiso», в начале XX века еще не сложилась. Цветаев пользуется упрощенной формой «Райские двери».
 - 37 Там же. С. 35.
 - 38 Цветаев цитирует «Описания Казанского собора», напечатанные в Петербурге в 1910 году. Похожее описание есть в путеводителе по Петербургу (Петербургский путеводитель. СПб., 1903. С. 169). Исключение составляет описание, на этот раз корректное, которое Г. Трей представил в своем каталоге. См.: Трей Г. Указатель скульптурного музея императорской С.-Петербургской Академии художеств, скульптура XIV–XVII столетий. СПб., 1871. С. 25 и далее.
 - 39 Текст «Commentario» (1447–1455) впервые опубликован на русском языке в 1938 году. Гиберти Л. Комментарии / Под ред. А. Губера. М., 1938.