

Тернистый путь в Эрмитаж

Александр Банников

„Мадонна Бенуа», небольшая картина Леонардо, — одна из двенадцати его работ в собрании Эрмитажа — являет собой подлинную жемчужину живописи итальянского Возрождения. История большинства полотен великого флорентийца изучена полно и подробно, год за годом прослежен их путь по коллекциям и владельцам; странствия же некоторых шедевров наполнены приключениями, происшествиями, неожиданностями, тайнами и загадками. К таковым относится и «Мадонна Бенуа» («Мадонна с цветком»). Вся ее жизнь, за исключением последних ста шестидесяти лет (а точнее, до 1824 года, о том речь впереди), источниками сведений не подтверждена.

Сюжет картины прост и одновременно неисчерпаем в своей глубине: Богоматерь с младенцем, мать и дитя, извечная песнь материнства. Огромный объем литературы о творчестве Леонардо, в которой сделан многогранный анализ этого шедевра, позволяет автору отказаться от попыток делать его в очередной раз. Задача наша скромнее: рассказать на основании малоизвестных архивных и иных документов историю поступления картины в наш крупнейший художественный музей, так как само это поступление представляет определенный интерес для характеристики художественной жизни России начала XX века.

«Искусство всегда участвует в битвах своего времени...». Это утверждение Ромена Роллана подтверждается многими примерами в аналах истории искусств. Например, когда в 1911 году из Лувра была украдена леонардова «Джоконда», в газетах всерьез обсуждалось, что это «похищение века» могла устроить Германия, который необходимо было расстроить дипломатическое сближение между Италией и Францией. Покупка Эрмита-

жем «Мадонны Бенуа» не являлась, конечно, сенсацией такого ранга, как исчезновение «Джоконды», но определенное размежевание русской общественности на два лагеря — сторонников и противников приобретения — она вызвала. Поэтому давайте отправимся в читальные залы архивов и библиотек, полистаем подшивки старых журналов и газет, прочитаем переписку заинтересованных лиц, рассмотрим мнения известных и мало известных историков искусства. В пестром калейдоскопе событий, имен, суждений мы будем придерживаться хронологической последовательности; довольно часто нам придется прерывать повествование для рассказа о полузабытых ныне действующих лицах этой истории, благодаря которым Эрмитаж обладает шедевром искусства мирового значения¹.

«...бря 1478 года я начал две девы Марии», — записывает Леонардо в своей дневниковой тетради. Часть листа оторвана, и поэтому начало фразы звучит так странно. Одной из этих двух «дев Марий» большинство исследователей и считает «Мадонну с цветком». Вторая картина полагается утерянной. Леонардо шел тогда двадцать седьмой год. Самостоятельных живописных произведений к этому времени он еще не создал, хотя окончил обучение у Андреа Верроккио за шесть лет до того. И «Мадонна с цветком», стоящая в начале его творческого пути, — маленькая картина на кипарисовой доске, мастерски написанная, полная неизъяснимого обаяния, — как бы благоговяет художника в его долгой, многотрудной и нелегкой жизни.

И далее — пустота. Где была картина триста пятьдесят лет, в каких странах и у кого, какими неисповедимыми путями попала в Россию, через какие руки и хранилища прошла? Вряд ли мы это узнаем. В рукописях Леонардо, которые изучены до послед-

него клочка пергамента, она не упоминается после 1478 года, а на открытие новых его автографов вряд ли приходится рассчитывать. Единственно обнадеживающий путь — проследить ее движение во времени, «доказать теорему от противного», то есть двигаться от последних владельцев картины к предыдущим.

По семейным преданиям последних владельцев, «Мадонну с цветком» приобрел в Астрахани в начале XIX века коллекционер, купец Александр Петрович Сапожников, якобы у странствующих итальянцев (не то актеров, не то музыкантов). Его отец, Петр Семенович Сапожников, бывший крепостной, выкупившись, разбогател на торговле, купил у князя Куракина большие рыбные угодья в Астраханской губернии и оставил своим сыновьям Александру и Алексею весьма значительное состояние, на которое они создали рыбную торгово-промышленную контору «Братья Сапожниковы». Сам отец, Петр Семенович, был довольно образованным человеком, любил театр и собирал картины, состоял в дружестве с известным театралом графом Н. П. Шереметевым (владельцем Останкино), его крепостной художник Иван Аргунов написал портрет удачливого купца. Сыновья Сапожникова приумножили папенькины капиталы и вышли в «миллионники». Они также собирали произведения живописи, и в 1827 году коллекция Александра Петровича насчитывала восемьдесят семь полотен русских и западноевропейских мастеров. Гордостью владельца являлись «Христос в пустыне, утешаемый ангелами» и «Святое семейство» Ван Дейка, «Андрей Первозванный» Рубенса, «Христос во храме» Пуссена, «Суд Париса» Гвидо Рени. Соответственно, полотнами лучших мастеров была представлена русская живопись. Необходимо подчеркнуть, что часть своей коллекции Александр Пет-

рович получил от отца, но какую именно, — установить трудно².

Семейству Сапожниковых суждено было породниться с семьей Бону.

Александр Николаевич Бону, встречавшийся с родителями жены своего брата Леонтия в восьмидесятых годах прошлого века, рисует колоритные фигуры свойственников, в которых европейская образованность и хватка капиталиста уживались с провинциализмом персонажей пьес Островского. Сын вышеупомянутого Александра Петровича — Александр Александрович Сапожников с «манерами английского аристократа ... отлично говорил по-французски и по-английски, шеголяя даже тонкостью произношения, которая поражала наши уши, привыкшие к более простому разговору. И все же он оставался типичнейшим российским «купцом», что, впрочем не без некоторого кокетства, он сам и подчеркивал, употребляя иногда простонародные, бывшие еще в ходу у его родителей выражения и называя непременно жену, женщину тогда вовсе не старую, «своей старухой»³. Эта самая «старуха», Нина Александровна, как пишет А. Н. Бону, была «одной из тех сумасбродных русских барынь, которая без толку и без смысла сорила деньгами по всей Европе», «дурила», разыгрывая нелепую роль «русской принцессы». Уверенная в своей неотразимости и вечной молодости, окруженная кучей поклонников и авантюристов, она вожиновала из Астрахани в Ниццу, Париж, Монте-Карло, проигрывала в рулетку десятки тысяч франков и быстро промотала состояние покойного мужа.

Их дочь, выйдя замуж за архитектора Леонтия Бону, принесла в приданое в петербургский дом мужа и картину Леонардо. Александр Николаевич в своих мемуарах так характеризует свою невестку: «... Мария Александровна Сапожникова принадлежала — по своей породе, по своему воспитанию и образу жизни — к совершенно иной людской категории, нежели та, которая была подлинно нашей, а следовательно, категорией ее мужа. Ее среда была характерно купеческая, совершенно земная. Естественное, что она никак не чувствовала искусства и, мало того, совершенно в нем не разбиралась, не замечала его. Для нее, типичной дочери торгового мира, искусство было средством

добывать деньги, достижения почта в обществе, средством сделать жизнь удобной для себя и завидной для других, но чтобы художественное творчество было каким-то духовным подвигом, чтобы можно было выражать посредством него устремления и мысли более возвышенного порядка — это было вне ее помыслов и желаний»⁴.

В семействе Сапожниковых, а затем и Бону не верили в романтическую историю покупки картины Леонардо у «бродячих итальянцев», но достоверно знали, что она приписывается кисти Леонардо да Винчи (ниже мы укажем, из каких источников это исходило). Однако сведения об авторстве Леонардо основывались на семейных документах семидесятилетней давности, научное же изучение итальянского искусства к концу XIX века неизмеримо ушло вперед и необходимо было подтвердить (или опровергнуть) авторство великого художника у авторитетных европейских искусствоведов. Лично сам Александр Бону не совсем верил в авторство знаменитейшего художника, как, впрочем, и многие русские специалисты и коллекционеры. И вот в 1898 году, по просьбе брата, он повез ее для атрибуции в Германию и Францию.

В Берлине Александр Николаевич решил проконсультироваться у знатоков с мировым именем — Фридлиндера, Мюллер Вальде и Боде, людей, по меткому замечанию одного критика, «создающих или губящих репутацию художественных произведений». Профессор истории искусств, директор Королевских музеев Вильгельм Боде был болел инфлюэнцей и принял гостя из России у себя дома. «Лежа в постели, мучимый сильными болями, знаменитый господин тайный советник взял картину в руки, добрых четверть часа вертел ее перед собой на все лады, то поднося ее к самому носу, то отдаляя ее на всю длину руки, и наконец изрек свой приговор, который гласил буквально так: «Нет! Это не Леонардо, но возможно, что это произведение кого-нибудь из соучеников Леонардо по мастерской Верроккио»⁵. С выводом Боде тогда же согласились и Фридлиндер, и Мюллер Вальде.

В Париже также не признали авторства великого флорентийца. Итак, первая попытка атрибутировать «Мадонну из дома Сапожниковых» (а именно так предлагал называть ее А. Н. Бе-

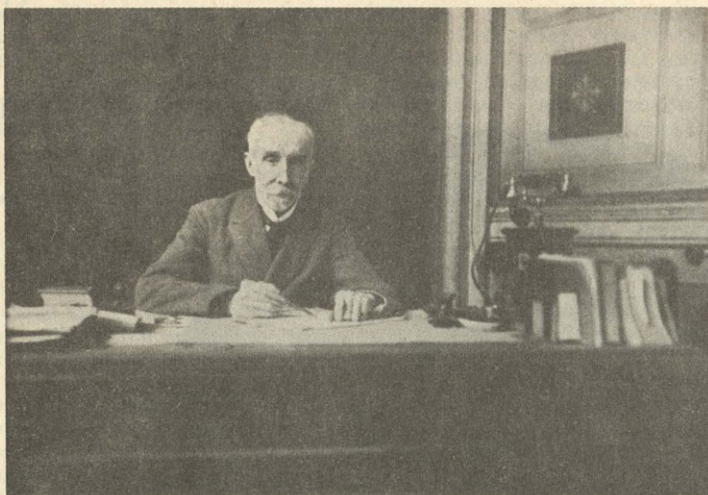
нуа во время европейской поездки 1898 года) окончилась неудачей. Но немецкие ученые не забыли о маленьком шедевре из Петербурга. Прошло несколько лет, и в 1906 году тот же Мюллер Вальде, основываясь на рисунках Леонардо из Британского музея, при встрече с Александром Бону заявил: «Теперь я твердо убежден: ваша Мадонна — Леонардо!»⁶

Следующим примечательным событием в биографии «Мадонны Бону» явилась выставка старинных картин, устроенная в Петербурге журналом «Старые годы» в октябре 1908 года. Устроители выставки ставили целью показать публике и ввести в науку об искусстве большое количество первоклассных художественных произведений из частных русских коллекций, ранее не экспонировавшихся. Было собрано свыше четырехсот полотен крупнейших европейских и отечественных мастеров. В их числе находилась и «Мадонна Бону». Выставка так и не была открыта, но труды ее организаторов не пропали даром. Несостоявшейся выставке был посвящен сводный ноябрьско-декабрьский выпуск «Старых годов», где «Мадонне Бону» отвели почетное место, поместив ее репродукцию. Впервые в науке об искусстве была сделана публичная попытка определить создателя картины. «Причисленный» к картинной галерее императорского Эрмитажа искусствовед Э. К. Липгарта в статье «Итальянская школа», соединя блестящую эрудицию знатока старой итальянской живописи с глубоким проникновением в стилистику искусства Возрождения, убежденно заявил: автором «Мадонны» является Леонардо! Читается в статью Липгарта:

«На противоположной стене... находится небольшая Мадонна (№ 283), которую я решительно признаю за Leonardo da Vinci (1452—1519), несмотря на весь шум, который будет вызван таким утверждением... Не спорю, на первый взгляд картина не очень привлекательна, но попробуйте ее изучить — и вы поневоле отдадитесь таинственному обаянию, исходящему из юношеского, скромного произведения того, кто впоследствии стал великим, единственным Винчи. Первое соображение в пользу моего определения следующее: картина не закончена. Сквозь детскую улыбку Богоматери — далекую от классически-леонардовской улыбки — видна



«Мадонна Бенуа» Леонардо да Винчи



Э. К. Липгарт. Фото 1920 г.
Архив Гос. Эрмитажа

абсолютно черная грунтовка холста, и только при очень сильном свете электрического рефлектора заметен слабый намек на зубы. Леонардо утверждал, что тени писать нельзя, и следовал примеру природы, где из абсолютной тьмы выделяются предметы, притягивающие свет. Отсюда следовал принцип черной грунтовки, поверх которой он клал местные тона и постепенно выводил все нужное из тьмы. В этом способе кроется загадка того таинственного колорита, которым он владел и который я бы охотно назвал «ночным». Какого бы цвета ни были его материи, они всегда в зависимости от этого черного фона. Это... очень заметно также на всех материях описываемой «Мадонны»: на серо-синем платье, желтой подкладке, словом везде. В эпоху, когда все предпочитали яркие краски, один Леонардо пользовался неопределенными тонами»⁷.

После публикации статьи Липгарта «прекрасная незнакомка» и получила в специальной литературе имя «Мадонны Бонуа».

Эрнест Карлович фон Липгарт заслуживает того, чтобы о нем рассказали подробнее. Он родился в 1847 году. С детства его окружали произведения мастеров прошлого — отец, прибалтийский барон, имел значительную коллекцию европейской живописи. Образование протекало в среде ученых, коллекционеров и знатоков искусства. Юношей копировал мастеров итальянского Возрождения, изучал живопись в картинных галереях Италии

и Франции. В 1893 году удостоен звания академика живописи, а с 1902 года — действительный член российской Академии художеств; работал в позднеакадемическом стиле, был модным живописцем в светских кругах. Человек редкой воспитанности и доброжелательности, с внешностью Дон Кихота, он и в характере своем проявил черты своего великого прототипа. «О живописи великих мастеров он говорил с неподдельным трепетом, отдавая безусловное предпочтение итальянцам — как флорентийским кватрочентистам, так и художникам XVIII века с Тьеполо — его богом — во главе... Слушать его, когда он восхищался великими мастерами, было одно наслаждение, он действительно глубоко понимал старых мастеров...»⁸ — писал его друг А. Н. Бонуа.

В 1906 году Эрнест Карлович поступает на службу в Эрмитаж в качестве «причисленного» (то есть кандидатом на штатную должность, без жалованья), а в 1909 году назначается хранителем картинной галереи. Поступив в Эрмитаж, активно сотрудничает в искусствоведческих журналах России, Франции, Германии, ведет переписку с иностранными учеными, частые же поездки и командировки в иноземные музеи расширяют круг его личных знакомств с европейскими авторитетами. Наиболее выдающимся исследованием Липгарта представляется изданный в 1912 году «Каталог картинной галереи Императорского Эрмитажа», в котором приведены тридцать новых атрибуций картин итальянской и испанской

школ. Именно к таким книгам относится утверждение Анатолия Франса, сказавшего о том, что нет более увлекательного занятия, нежели чтение старых каталогов.

Трудно жилось Эрнесту Карловичу в первые послереволюционные годы (впрочем, как и всем остальным сотрудникам Эрмитажа). И тем не менее в это время появляются значительные его работы («О некоторых переработках типа «Мадонны Бонуа» (1922) и «Леонардо да Винчи и его школа» (1928). В последней работе Липгарт, подводя итоги двадцатилетним баталиям искусствоведов, считает «Мадонну Бонуа» звеном в цепи творений Леонардо между «Благовещением» и «Поклонением волков». Бесспорно можно утверждать, что итальянскому искусству Липгарт посвятил всю свою сознательную жизнь. В дальнейшем в связи с преклонными годами он был вынужден оставить Эрмитаж и в апреле 1932 года, большой и всеми забытый, Липгарт умер в возрасте восьмидесяти пяти лет⁹. Имя этого замечательного подвижника справедливо окружено в истории нашего искусствознания величайшим уважением. «... Вам принадлежит высокая честь открытия и обоснованного определения автора «Мадонны Бонуа» — Леонардо да Винчи. Ваша работа о ней явилась поворотным пунктом в исследовании юношеских произведений Леонардо»¹⁰, — писали ему коллеги в памятном адресе в 1927 году.

После публикации 1908 года, которую, конечно же, внимательно прочли и за рубежом, интерес к петербургскому шедевр значительно усилился. За пять лет появилось несколько работ крупных иноземных специалистов, в которых утверждалось, что «Мадонна Бонуа» несомненно принадлежит кисти Леонардо. Особое внимание вызвала опубликованная летом 1912 года в «Старых годах» статья директора урбинской галереи Лионелло Вентури «Очерк итальянского искусства в Петербурге», в которой он писал, что «красота лица Мадонны и технические тонкости исполнения выдают Леонардо»¹¹. Итак, авторство Леонардо было признано почти всеми европейскими светилами — в том числе пересмотревшим свою позицию Вильгельмом Бодером. А в начале 1912 года по Петербургу пошли слухи: Мария Александровна Бонуа продает «Мадонну»...

Трудно утверждать определенно (документальные свидетельства отсутствуют), почему владелица решила расстаться с полотном такого ранга. Можно предположить, что основной причиной все-таки являлась высокая стоимость работ Леонардо на международных аукционах, а Мария Александровна в своих воззрениях на искусство придерживалась весьма прагматических взглядов. Как бы то ни было, в начале 1913 года картину вывезли за границу, где ее пожелал купить крупный лондонский антиквар Дювин за пятьсот тысяч франков (сто восемьдесят семь тысяч рублей по курсу того времени). С ним был заключен нотариальный договор, в котором, однако, было предусмотрено, что полотно переходит в его собственность, если Эрмитаж не купит картину до 1 января 1914 года. Конечно, право предложить «Мадонну» Эрмитажу было внушено владелице ее родственником А. Н. Бенуа и его друзьями из музейных кругов и редакции журнала «Старые годы». Министерству двора, которому подчинялся Эрмитаж, надо было дать время на обдумывание, согласование, изыскание довольно значительной суммы на покупку. Так в договоре появился пункт о фактической отсрочке продажи. Все знали, что финансовые возможности Эрмитажа ничтожны, а сумма, ежегодно ассигнуемая на приобретение всех отделов, выглядит смешной — 5000 рублей. Для сравнения укажем, что Британский музей для этих целей располагал суммой в пятьдесят раз большей. Нужно было убедить Николая II выделить средства на покупку «Мадонны», объяснить возможность ухода шедевра Леонардо к американским миллионерам.

Главной, но, по понятным причинам, оставшейся в тени фигурой, организовавшей кампанию по покупке «Мадонны», являлся граф Дмитрий Иванович Толстой (1860—ок. 1942), директор Эрмитажа, юрист по образованию, знаток и любитель искусства. Служил в Министерстве иностранных дел, затем в Министерстве императорского двора, товарищ управляющего Русским музеем, действительный член Академии художеств. Директором Эрмитажа состоял с 1909 по 1918 год. Оставил интересные автобиографические записки, к сожалению, до сих пор неизданные. Его деятельность высоко оценивалась



Д. И. Толстой. Фото 1913 г.



М. А. Бенуа, урожд. Сапожников. Фото 1880 г. Архив Г. Л. Шрегер. Санкт-Петербург

«Миром искусства». Умер в эмиграции.

Узнав о возможной утрате для России картины Леонардо, Толстой просит Липгарта написать ему докладную записку об истории открытия «Мадонны». Эрнст Карлович сообщает:

«С первого же раза, как я увидел маленькую картину, изображающую Мадонну, у г-жи М. А. Бенуа, я без всякого колебания назвал имя Леонардо, что, по-видимому, вовсе не удивило владельца, так как эта картина в семье Сапожниковых всегда считалась произведением Леонардо. Тесть г-на Бенуа купил ее

под этим именем у итальянских балаганщиков при проезде его через Астрахань...

Я напечатал в «Старых годах» первую статью, чтобы возвестить и приветствовать Леонардо в России; эта статья появилась и по-французски в роскошном издании, напечатанном в Брюсселе... в котором наша выставка, погубленная в самом начале, получила заслуженную известность в Европе («Выставка старинных картин», устроенная «Старыми годами» в Петербурге в 1908 году. — А. Б.). С тех пор ученые всех стран заинтересовались этим открытием и некоторые из них не замедлили предпринять путешествие в Петербург, чтобы проверить наше определение. Длинная переписка началась с доктором Фриццини, который из скептика вначале сделался затем горячим приверженцем нового Леонардо и решил приехать сам, чтобы судить о нем воочию. Обозрение самой картины только утвердило его окончательно в мнении, составленном по воспроизведениям. Он настойчиво убеждал владельца отвезти картину в Милан к профессору Кавенаги, знаменитому реставратору Тайной Вечери Леонардо, чтобы снять лак, слишком густой на картине, но Кавенаги решительно заявил, что «Леонардо не трогают», тем более, что лак несколько не портит общего впечатления. Затем приехали оба Вентури, отец и сын, которые оба лишь восхищались картиной без малейшей критики...

В Британском музее и Лувре находятся рисунки Леонардо, находящиеся в явной связи с картиной Бенуа, один из них был издан мною в «Ежегоднике Прусских Королевских музеев», а другие г-ном Сиднеем Колвином в «Бурлингтонском журнале». ... Еще решительнее мнение о Леонардо как мастере этой картины прибавил к прочим г-н Беренсон, высший авторитет в итальянском искусстве Возрождения, составляющий для крупных коллекционеров в Англии и Америке их картинные галереи.

Он был приглашен торговыми братьями Дювин на экспертизу нового Леонардо, привезенного для этого г-жой Бенуа в Париж. После осмотра, длившегося не менее полутора часа, г-н Беренсон дал утвердительный отзыв и посоветовал Дювинам предложить владельцу полмиллиона франков, имея, вероятно, наготове в Америке покупателя за

сумму вдвое или втрое больше»¹².

Приложив к этой обстоятельной записке список литературы по данному вопросу, Липгарт присоединил к ней и накануне полученное им от Вильгельма Боде частное письмо, которое как нельзя лучше могло склонить царя к покупке. «Очень радуюсь, что Вы ведете успешные переговоры относительно приобретения у семейства Бенуа маленькой Мадонны кисти Леонардо да Винчи. Было бы обидно, если бы это небольшое произведение Леонардо также ушло в Америку. Эта картина, хотя и найдена недавно, в конце концов все-таки признана почти всеми знатоками собственноручною работой Леонардо, между тем как относительно других немногих работ его, за исключением некоторых картин, находящихся вне сомнений, знатоки до сих пор не могут прийти к определенному суждению. ... От души желаю, чтобы Ваша покупка состоялась»¹³.

Получив эти документы, Толстой в тот же день пишет рапорт министру императорского двора графу Фредериксу, своему непосредственному начальнику, чтобы тот при очередном докладе царю предложил на его решение: либо картина покупается из сумм, ассигнованных на содержание императорской фамилии, или она уходит к лондонскому антиквару. «Прилагая при сем записку заведующего картинным отделением Императорского Эрмитажа, писал Толстой, — и основываясь на авторитетном мнении перечисленных в ней лиц, позволю себе ходатайствовать перед Вашим Сиятельством об испрошении Высочайшего соизволения на приобретение означенной картины для Императорского Эрмитажа, так как было бы крайне прискорбно упустить возможность столь исключительного обогащения Эрмитажной картинной галереи и позволить этому драгоценному памятнику искусства уйти из России за границу, на обогащение какого-нибудь американского музея или на удовлетворение тщеславия американского миллионера»¹⁴.

Рапорт этот датирован 17 октября 1913 года. Царь в течение трех недель так и не пришел к какому-либо решению. Слухи о готовящейся покупке проникли в прессу, и началась газетная баталия, в которой ярким противником приобретения картины выступало «Новое время», из-

вестное своими реакционными воззрениями. 5 ноября на ее страницах появляется анонимная статья «Новая покупка Эрмитажа», где речь идет о том, что 200 000 рублей за картину — сумма чрезмерно большая, тем более авторство Леонардо вызывает сомнение. Буквально на следующий день в той же газете Липгарт, отвечая анониму, резонно отверг все его доводы. Еще две недели прошли спокойно, а 20 ноября в газете «День» появляется статья А. Вольнского, художественного критика и автора обстоятельной книги о Леонардо да Винчи. Статья эта явно была инспирирована Липгартом, в ней приводились все те соображения, которые фигурировали в докладной графу Толстому. Вольнский в глазах широкой публики считался весьма авторитетным специалистом по Леонардо — разве может дилетант написать книгу чуть ли не в тысячу страниц? Поэтому он как нельзя более подходил на роль авторитета. «От картины Бенуа невозможно оторваться. Она дышит на вас чудесами таланта и гипнотизирует сложной мыслью»¹⁵, — писал Вольнский.

Однако «Новое время» не унималось. Придравшись к одному неудачному выражению Вольнского, газета выступила в резком и недостойном тоне как против автора статьи, так и по поводу картины Леонардо: «... Все критики осторожны в своих выводах до чрезвычайности, а нашему Эрмитажу все же во что бы то ни стало желают всучить эту картину. И Эрмитаж, как слышно, совсем склонен ее приобрести»¹⁶.

Эту статью, конечно же, прочли в Зимнем. Царя одолевало сомнение, их не развеяло даже сообщение о результатах голосования в совете Академии художеств, где о желательности покупки высказались двадцать три человека, против — всего четыре.

Редактор-издатель «Старых годов» Петр Петрович Вейнер, действительный член Академии художеств, в голосовании 25 ноября не участвовал — был за границей. Вернувшись, он с тревогой узнает, что вопрос о приобретении «Мадонны» опять откладывается. Вейнер сразу же пишет В. Лобойкову, конференц-секретарю Академии, надеясь через него воздействовать на великую княгиню Марию Павловну, а с ее участием и на Николая II:

«Зная, что вопрос о так назы-

ваемой «Мадонне Бенуа» волнуется художественный мир, я, будучи теперь в Италии, говорил об этой картине с рядом выдающихся историков искусства и слышал от всех только самые твердые отзывы в пользу ее подлинности. Особенно заслуживают внимания мнения профессора А. Вентури и директора Флорентийской галереи Дж. Поджо. Первый, хорошо зная картину, узнав от меня, что покупка ее подвергается сомнению, со слезами на глазах умолял меня поднять в печати голос за ее покупку, видя в таковой заслугу не только перед Россией, но и перед всей Европой, так как, едва картина попадет в руки торговца, цена ее достигнет размера, доступного только американскому собранию»¹⁷. А в ноябрьском номере «Старых годов» от имени редакционного комитета Вейнер выступил с настоятельным призывом к Министерству двора купить картину Леонардо: «Редакция признает покупку правительством этой картины настоятельно необходимой. Сомневаться можно во всем, но в данном случае, дальнейшие колебания могли бы вызвать незаменимую для нас утрату первозрядного художественного сокровища»¹⁸.

Вейнер был человеком энциклопедически образованным, страстно любил искусство. Его исследования до сих пор не потеряли научной ценности. Он был деятельным участником образованного в 1909 году «Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины». Средства ему позволяли — за свой счет в 1908 году устроил выставку старинных картин, ту самую, которая так и не была открыта, а сам он потерял убытки в 20 000 рублей. Да и издание «Старых годов» поддерживали субсидии Вейнера. Был известен как коллекционер. На выставке 1908 года экспонировалось тринадцать принадлежавших ему картин. Активный участник «Кружка любителей русских изящных изданий», собиратель и знаток старой книги. Член ученых советов Эрмитажа и Русского музея. В послереволюционные годы протестовал против декрета Ленина о национализации частных коллекций. Расстрелян в 1931 году.

21 декабря 1913 года последовало согласие Николая II на приобретение «Мадонны». Мария Александровна Бенуа согласилась уступить ее за 150 000 рублей (вместо 187 000, предложен-

ных Дювином). Половину стоимости Министерство двора уплатило сразу, вторая половина должна была выдаваться с расщепкой на десять лет. В начале 1914 года творение Леонардо поступило в Эрмитаж. Длительная более года битва за бессмертную картину успешно окончилась победой группы лиц, видевших в произведении гениального итальянского мастера не только шедевр живописи, а неизмеримо большее — вечные идеалы добра, красоты, радости. Не приложили они всех усилий для воздействия на европейских ученых, русское общественное мнение, царя — наверное, можно утверждать, что не любовались бы мы созданием великого Леонардо, которое в свою пору вошло не толь-

ко в залы Эрмитажа, а и в души людей.

Дабы развеять последние сомнения скептиков и подвести окончательные итоги в битве за Леонардо, надо было в доступной форме рассказать широкому читателю историю создания «Мадонны», сделать ее стилистический анализ в соотношении с бесспорными произведениями художника, привести отзывы о ней всех ученых и опровергнуть мнения, высказанные против подлинности картины. Эту задачу взял на себя Н. Н. Врангель, в начале 1914 года издав объемистую брошюру «Мадонна Бенуа» Леонардо да Винчи». Эта работа, обстоятельная и объективная, до сих пор является прекрасным первоисточником

о раннем творчестве художника и может служить замечательным примером истинно научной атрибуции¹⁹.

Скажем в завершение нашего очерка, что самое поразительное открытие сделал в 1974 году астраханский историк А. С. Марков, который в областном архиве нашел «Реестр картинам г-на Александра Петровича Сапожникова», датированный 1827 годом. В нем под первым номером была описана наша «Мадонна» с указанием автора — «мастера Леонардо да Винчи». И далее указано происхождение картины — «из коллекции генерала Корсакова»²⁰. Таким образом, приобретение ее у бродячих итальянцев — не более чем легенда, сочиненная Сапожниковым.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По данному вопросу существует довольно обширная литература. Наиболее примечательными работами, на наш взгляд, являются две одноименные брошюры «Мадонна Бенуа» Леонардо да Винчи», написанные сотрудниками Эрмитажа Н. Н. Врангелем в 1914 г. и Т. К. Кустодиевой в 1979-ом. Обе представляют библиографическую редкость, первая — за давностью лет, вторая — ввиду малого тиража (3000 экземпляров). Научно-популярные публикации в основном базируются на книге Н. Н. Врангеля.

² Данные о семье Сапожниковых заимствованы автором из книг А. С. Маркова «Были Астраханского края» (Волгоград. 1976) и «Реестр открывает тайны» (Волгоград. 1989). О собрании Сапожниковых существует исследование А. П. Банникова «Астраханская

коллекция А. П. Сапожникова» (Панорама искусств-11. М., 1988).

³ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. — М., 1980. — Т. 1. — С. 103—104.

⁴ Там же. — С. 102—103.

⁵ Там же. — С. 205—206.

⁶ Там же. — С. 206.

⁷ Липгарт Э. К. Итальянская школа // Старые годы. 1908. Ноябрь—декабрь.

⁸ Бенуа А. Н. Ук. соч. — С. 581—582.

⁹ Сведения о жизни Липгарта базируются на архивных материалах Эрмитажа (ф. 1. Оп. 13 л.с. Д. 483 «О службе академика живописи Эрнеста фон Липгарта»).

¹⁰ Адрес был поднесен деятелями культуры к восьмидесятилетию Липгарта. Его подписали Д. Айналов, М. Доброклонский, П. Нерадовский, Л. Бенуа, Ф. Нотгафт, И. Орбели, С. Яремич, Л. Ильин, Г. Верейский и другие.

¹¹ Вентури Л. Очерк итальянского

искусства в Петербурге // Старые годы. — 1912. Июнь. — С. 5.

¹² Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 5. Д. 41. Л. 4, 4 об.

¹³ Там же. — Л. 7.

¹⁴ Там же. — Л. 1.

¹⁵ Вольнский А. Мадонна Леонардо да Винчи в России // День, 20 ноября 1913 года.

¹⁶ Новое время. 27 ноября 1913 года.

¹⁷ Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 5. Д. 41. Л. 43.

¹⁸ Старые годы. — 1913. Ноябрь. — С. 45.

¹⁹ Врангель Н. Н. «Мадонна Бенуа» Леонардо да Винчи. — Спб. 1914. — С. 11.

²⁰ Марков А. С. Были Астраханского края. — Волгоград. 1976. — С. 316. О А. И. Корсакове см. нашу статью «Коллекция генерала А. И. Корсакова», принятую к публикации в «Панораме искусств-14».

Автор приносит глубокую благодарность Н. Н. Никулину (Петербург), А. И. Богоявленской (Судак), А. С. Маркову (Астрахань), Е. В. Кончину (Москва), Г. Л. Шретер (Петербург), заведующей справочно-библиографическим отделом Академии художеств Т. В. Макаровой за благожелательную помощь в работе.