

ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.П. ШВАБЕ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ 1812 ГОДА

События Отечественной войны 1812 года оказали значительное влияние на изобразительное искусство в России. Необыкновенный патристический подъем, связанный с военными событиями, получил широкое отражение в живописных полотнах художников-баталистов. Так как русская батальная живопись первой четверти XIX в. переживала время своего становления, то августейшие особы с недоверием относились к возможностям отечественных живописцев (А.И. Зауервейда, Б.П. Виллевальде, А.Е. Коцебу и др.), отдавая предпочтение иностранным художникам. Из-за границы приглашались ведущие баталисты той поры: Петер фон Хесс, Франц Крюгер из Германии, Орас Верне, А.И. Ладюрнер из Франции, Джорж Доу из Англии и многие др.

Специфику этого жанра в России того времени составляет круг важных государственных заказов и формирование новой идеологии, когда Россия переживает военные испытания и триумф, наращивая свое влияние в международных делах. Заказчиками батальных картин выступал нередко сам император, либо гвардейские полки, чьим подвигам посвящали свои работы художники. Высокий статус заказчика определял особую степень ответственности художника.

* Гро Жан-Антуан (1771-1835), один из самых талантливых художников Директории, Консульства и времени правления Наполеона, протеже Жозефины, любимец и придворный живописец французского императора.

К середине XIX в. сложилась определенная изобразительная система батальных сцен, которую можно назвать «догматической», восходящей к традициям изобразительного искусства XVIII в., т.е. было принято писать баталии исключительно «под Гро»*. Как правило, для изображения выбирался кульминационный момент битвы, когда результат сражения был уже ясен. На полотнах показывалась череда блистательных побед, апофеоз героизма, триумф воинства. Композиционная схема, традиционно применяемая еще с XVIII в., была проста и канонична: на первом плане, на возвышении находился полководец в окружении небольшого отряда, наблюдая за ходом сражения, которое разворачивалось на среднем или дальнем планах. Первый план выделен светом и обрамлен затененными «кулисами».

Художники-баталисты, прошедшие академический курс, прекрасно изображали человеческие фигуры в статике, движении и сложнейших ракурсах, были отменными знатоками конских статей, обладали четкостью рисунка, хорошо организовывали многофигурные композиции. Безупречное знание военной формы и предметов вооружения было непременным условием для баталиста. Кроме того, для достижения максимальной документальной точности художники посещали места сражений и делали там подготовительные пейзажные зарисовки, отличавшиеся топографической точностью.

Одним из видных отечественных художников-баталистов был Александр Петрович Швабе*, русский художник баталист и анималист, немец по происхождению. Получил образование в Санкт-Петербургской Императорской академии художеств, где учился с 1838 по 1844 гг. в классе у профессора «баталической» живописи Александра Ивановича Зауервейда. В 1844 г. возведен в звание неклассного художника. К сожалению, творчество этого незаурядного мастера мало изучено. Данная статья знакомит читателя с творчеством А.П. Швабе и представляет ряд его работ, публикуемых впервые.

В 1830-е годы император Николай I начинает создание Галереи сражений в Зимнем дворце, по типу аналогичной в Версале (произведения О. Верне, Л.Ф. Лежена и др.), и Зала битв в королевском дворце в Мюнхене (произведения А. Адама, К. Хайдека и др.). После посещения Мюнхена в 1838 г. Николай I делает заказ архитектору Лео фон Кленце, автору Старой пинакотеки в Мюнхене, на проектирование Нового Эрмитажа. Основное место в галерее должны были занимать полотна, отражающие героические победы русской армии в Отечественной войне 1812 года.

* Schwabe Johann Gottlieb Alexander (1818/1824-1872). ** Hess Peter von (1792-1871).

Для выполнения этого ответственного задания Николай I приглашает в Россию популярного немецкого живописца Петера фон Хесса**. Ведущий представитель немецкого батального жанра, выпускник Мюнхенской академии художеств, он принимал участие в антинаполеоновской кампании 1813-1814 гг., а после окончания военной службы, обосновавшись в Мюнхене, начал писать небольшие картины из жизни военных, затем принялся за масштабные полотна. В 1839 г. Хесс вместе с сыном Эугеном (1824-1862), который помогал отцу в работе над серией из 12 картин для Зимнего дворца, приезжает в Россию, где получает необходимые сведения для будущих полотен - точное описание эпизодов сражения, перечень исторических лиц, которые должны быть изображены, что демонстрирует определенное влияние заказчика на создание большого цикла картин.

Петера фон Хесса командировали в путешествие по местам наиболее крупных сражений, которые ему предстояло написать. При этом, конечно, мастера сопровождали официальные военные лица: генерал-адъютант Л.И. Киль, который был государственным экспертом по вопросам изобразительного искусства, делал литографии мундиров русской армии и даже сам писал картины, полковник Генерального штаба Яковлев, который выбирал места для будущих памятников. Во

время этой командировки Хесс делал топографические зарисовки, тщательно фиксируя виды городов и особенности ландшафта. Для изучения мундиров мастер использовал литографии русской военной формы, специализированные исполненные Л.И. Килем. Также для Петера Хесса были сделаны копии портретов генералов из Военной галереи Зимнего дворца. Только так, тщательно подготовившись, художник мог достичь требуемой точности в изображении, удовлетворив предписания заказчика.

Покидая Петербург, Петер Хесс увозил с собой большой заказ из России, исполнение которого заняло у художника 13 лет. Каждая из написанных картин высылалась в Россию для личной «рецензии» государя. Нередко полотно подвергалось жесткой критике. Николай I полагался только на свое мнение и лично разбирал заказанные изображения. Он досконально знал военную форму, делал замечания, требующие немедленного исправления. Таким образом окончательный вариант картины прибывал в Петербург. С каждого полотна П. Хесса делались копии, предназначенные для дворянских собраний городов, связанных с событиями Отечественной войны, и военных училищ.

Центральное полотно этого цикла «Сражение при Бородине»¹ было закончено в ноябре 1843 г. Копию именно с этой прославленной картины поручили выполнить А.П. Швабе². С самого начала обучения в батальном классе Академии художеств он подавал надежды стать видным баталистом. Не раз заслуживал официальные одобрения, медали и поощрения в виде пособий. Точности копирования уделялось пристальное внимание, что, к сожалению, наносило ущерб художественным задачам в интерпретации знаменитого прообраза. Снятие копий с картин из серии, посвященной войне 1812 года, было заданием ответственным - его выполняли художники, заслужившие признание в качестве баталистов, а также лучшие ученики Академии художеств. Работа с архивными документами Эрмитажа показала: сведений о том, что А.П. Швабе копировал картину П. Хесса именно в стенах Эрмитажа, не найдено. Можно предположить, что Швабе мог снять копию с полотна сразу же по прибытии картины из Германии в Петербург, еще до того, как она попала в экспозицию Эрмитажа.

На рассматриваемом полотне изображено сразу несколько периодов битвы. Перед взором зрителей предстает широкая панорама боя, развернутая во времени. Объединив в одной картине ключевые моменты сражения, происходившие в разное время и в разных местах поля битвы, живописец тем самым подчеркивает грандиозность столкновения, его судьбоносный смысл.

Смысловым и геометрическим центром полотна является сюжет с изображением смертельно раненого в ногу «осколком чиненого ядра» генерала Петра Ивановича Багратиона. На картине Багратион изображен в момент сразу после ранения. Сидя на земле в окружении офицеров и солдат, поддерживаемый офицером Татарского уланского полка, он отдает последние распоряжения генералу на белом коне (слева от Багратиона) - командиру 3-й пехотной дивизии генерал-лейтенанту Петру Петровичу Коновницыну. Он временно принял командование левым флангом после ранения Багратиона.

При первом же известии о ранении Багратиона Кутузов направил для руководства войсками левого фланга генерала от кавалерии принца Александра Фридриха Вюртембергского (он показан в ряду генералов, окруживших Багратиона, за спиной Э.Ф. Сен-При), но вскоре поручил командование генералу Дмитрию Сергеевичу Дохтурову, который изображен выезжающим на коне из-за избы.

Вместе с Багратионом в самом центре сражения находится начальник штаба генерал-адъютант граф Э.Ф. Сен-При. Он присутствовал при кончине прославленного полководца и первым сообщил об этом Александру I. Сен-При тоже был ранен в Бородинском сражении. На картине он изображен справа от раненого генерала (в шляпе и с аксельбантом на правом плече) - указывает на только что подъехавшего главного хирурга армии Якова Васильевича Виллие (мы видим его изображенным в профиль)³.

За доктором - генерал-квартирмейстер К.Ф. Толь, присланный М.И. Кутузовым на левый фланг для выяснения обстановки. Стоя вполуполоборота, он смотрит на происходящие события, записывает что-то в тетрадь, опершись на коня. Карл Федорович изображен с легкой улыбкой на лице, что несколько не соответствует общему пафосу картины. Возможно, такое несоответствие можно объяснить тем, что П. Хесс на большом батальном полотне точно повторил портрет генерала работы английского художника Джоржа Доу из Военной галереи в Зимнем дворце⁴. То же самое можно сказать и про портреты остальных исторических персонажей. Доу на своих картинах придавал каждому портретируемому характерно выраженную индивидуальность, романтическую приподнятость образа и одновременно героический вид. Хесс использовал портреты кисти Доу для достижения максимального портретного сходства героев.

Центральный (по композиции и по смыслу) сюжет с изображением раненого П.И. Багратиона в окружении офицеров и солдат выделен светом, что еще больше подчеркивает значимость произошедшего события в разворачивающейся битве. Сцена как бы замкнута в овал обрамляющими ее с двух сторон затененными «кулисами», образованными слева фигурой Д.С. Дохтурова на коне и затененным зеленым кустом, а справа - группой темно-гнедых лошадей.

Центральное изображение, по законам академической живописи, мастерски вписано в треугольник, стороны которого ясно очерчены благодаря изображению темного оврага слева и глубокой тенью, падающей от избы. Его вершиной является изображение соломенной крыши дома, а углы основания уравниваются светлыми пятнами - фигурами убитых солдат, которые показаны на первом плане картины.

Основные массы и композиционные центры картины приближены к первому плану, зритель оказывается вовлеченным в ход сражения, сопричастным ему. Первый план полностью отведен страшным по последствиям битвы - раненым и убитым

солдаты, предметы военного быта: брошенное оружие, киверы, каски, кирасы, ранцы... Но фигуры солдат изображены в эффектных театральных позах, лица не вызывают боли и трагических страданий. Изображение не повествует зрителю об ужасах войны, оно как бы вводит зрителя в картину, подготавливает к многосложному повествованию о героических подвигах русской армии, делает его участником происходящих событий. Такой же эффект достигается в панорамной живописи, пользовавшейся большой популярностью в XIX в.

Овраг пересекает колонна солдат Муромского и Уфимского пехотных полков, которые отправляют в тыл пленных французов. Они следуют за телегой с подбитым колесом, в ней увозят с поля боя генерала М.С. Воронцова, раненного в ногу при защите Багратионовых флешей.

Справа от центральной сцены - кирасиры, несущиеся в контратаку. Во главе кирасирской бригады - генерал. Вполне вероятно, что художник изобразил генерал-майора Н.М. Бороздина, который командовал бригадой в составе лейб-кирасирских «его и ея величеств» и Астраханского полков. Возможно, в рядах тяжелых кавалеристов мчится и вестовой П.И. Багратиона кирасир Адрианов. Увидев, что генерал ранен, он попрощался с ним и поскакал в атаку. Храбро сражаясь, по разив многих неприятелей, Адрианов погиб на поле битвы.

В левой части полотна - солдаты Литовского полка, далее - каре 3-го батальона Измайловского полка, на втором плане 1-й и 2-й батальоны измайловцев ведут огонь по неприятелю. Между литовцами и измайловцами командир бригады полковник М.Е. Храповицкий на вздыбленном коне. Даже после ранения Храповицкий не покинул поле сражения до тех пор, пока не простился со своей бригадой, понесшей в этом бою большие потери, но не уступившей позиции неприятелю. Момент, когда тяжело раненный полковник прощается с «покрывшими себя неоспоримую славою» в этом сражении Измайловским и Литовским полками, отобразил в своей картине «Лейб-гвардии Измайловский полк в Бородинском сражении» А.Е. Коцебу⁵. На заднем плане справа, за кирасирами, - знаменитая контратака на захваченную французами батарею Раевского. Во время изображенной на полотне контратаки был убит командующий русской артиллерией генерал А.И. Кутайсов.

Композиционная и колористическая схемы живописного полотна созданы по классическим законам академической батальной живописи. Картина лишена необходимой динамики. Композиция статична, уравновешенна. Изображение повествовательно, скорее, рассчитано на разглядывание. Вся композиция симметрична и поделена условно на несколько частей. Точкой, делящей изображение на четыре сюжета, является деревенская изба (в самом центре картины). Так образуются замкнутые композиционные циклы, которые кажутся вполне автономными. Их можно рассматривать каждый в отдельности как законченный смысловой сюжет. С другой стороны, они образуют связанное повествование о ключевых моментах сражения.

Дорога в центре полотна, уходящая от зрителя, делит полотно по вертикали. Четкую границу, разбивающую картину на две половины по горизонтали, дают кивера литовцев и измайловцев, выстроенных в каре, в левой части картины, и стройные ряды атакующих кирасир - в правой. В верхней части, на дальнем плане полотна, в голубоватой дымке разворачивается само сражение, привносящее в картину необходимую динамику: в глубине слева - Мюрат, направляющий конницу в атаку, французская артиллерия, открывшая огонь по русским войскам, французские резервы и штаб Наполеона. В центре корпус Евгения Богарне ведет наступление на батарею Раевского. Единственным элементом, связывающим верхнюю и нижнюю части картины, являются легкие клубы дыма от взрывов орудий, чуть смягчающие контуры. Они естественным образом проникают из одной сцены в другую, соединяя отдельные элементы в единую картину.

Примечательно, что Петер Хесс ни на одном полотне из цикла, посвященного главным сражениям Отечественной войны, не изобразил Главнокомандующего всех армий, ополчения и резервов генерала от инфантерии Михаила Илларионовича Голенищева-Кутузова. Исключением является лишь рассматриваемая картина, да и на ней фигура светлейшего князя с трудом угадывается на заднем плане картины. Он находится в самом центре позиции - у Горок, откуда удобно было следить за ходом боя и отдавать своевременные приказы (расположение ставки Кутузова можно увидеть на акварели неизвестного художника «Бородинское сражение 26 августа 1812 года»⁶). Справа вдали узнаваемый вид - с. Бородино с церковью Рождества.

Полотно П. Хесса написано в лучших традициях академической батальной живописи. Война предстает перед нами прежде всего как эффектное зрелище с кавалерийскими атаками и сизыми клубами дыма от взрывов. Официально-показной характер батальной живописи смягчен проникающими в картину реалистическими тенденциями.

Все исторические персонажи портретны благодаря использованию живописцем портретов кисти Дж. Доу. Возможно, именно поэтому художнику не удалось в полной мере преодолеть ощущение парадной застылости и позерства. Но при этом чувствуется стремление мастера подчинить всех участников сражения реальной боевой обстановке. Большое внимание П. Хесс уделяет внешней точности в изображении формы войск, что особо ценилось в батальной живописи того времени. С немецкой точностью и аккуратностью переданы особенности пейзажа. Правдоподобие на его полотнах порой доходит до иллюзорности. Недаром современники восхищались картинами Хесса. Произведение в полной мере отвечает официальному представлению о войне того времени, отражает настроения эпохи середины XIX столетия, вкусы высокопоставленного заказчика и отношение к батальному жанру в целом.

Копией, снятой с картины Александром Швабе, император Николай I, уделявший большое внимание копированию, несомненно, остался доволен.

В настоящее время копия А.П. Швабе находится в экспозиции Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи.

Рассматриваемая картина Хесса «Сражение при Бородино. 26 августа 1812 года» исполнена по всем канонам немецкой школы батальной живописи. В первой половине XIX в. в Германии, особенно в Пруссии, прославленной своим военным укладом, батальная живопись была очень популярна. Но произведения немецких баталистов не отличались живописностью, богатством колорита, передачей динамики движения. Первостепенной задачей художника была точная документальная фиксация. Кроме того, баталисты были ограничены жесткими рамками, установленными высокопоставленными заказчиками. Таковы произведения немецких художников А. Адама*, П. Хесса**, Фабер дю Фор***.

Французские и английские живописцы мастерски соединяли официальный стиль идейной программы с живописной изысканностью и романтическим пафосом, привнося в картину сражения динамику и экспрессию. Умело создавая яркий насыщенный колорит, основанный на контрастах света и тени, теплых и холодных тонов. Можно назвать таких художников, как Томас Лоуренс (галерея Ватерлоо в Виндзорском дворце), Жан-Шарль Ланглуа (панорама «Бородино» в Париже), Иван Михайлович Жерен (серия рисунков «Знаменитые сражения Отечественной войны и зарубежных походов»); наиболее содержателен рисунок этой серии «Ранение П.И. Баграциона под Бородином», 1816 г.), Лежен Луи-Франсуа («Битва под Москвой 7 сентября 1812 года. Взятие большого редута»).

* Альбом А. Адама на основе натуральных зарисовок «Живописная картина военного похода от Вилленберга в Пруссии до Москвы в 1812 г.», рисунок «На поле боя под Москвой 5 сентября 1812 г.».

** Серия картин П. Хесса, посвященная победам русской армии в Отечественной войне 1812 года.

*** Альбом Фабер дю Фор «Листы из моего портфеля, зарисованные на месте во время кампании 1812 года в России».

Немецкая батальная живопись оказала непосредственное влияние на русских живописцев. В русской академической батальной живописи господствовали схематизм и декоративность, идущие из прошлого века. Ценились историческая конкретность и документальная достоверность, идеализация исторического события (А.И. Зауервейд, Б.П. Виллевалде, А.Е. Коцебу).

Еще будучи учеником Академии художеств, Александр Петрович Швабе создает замечательные по мастерству и живости исполнения батальные полотна. «Парламентеры»⁷ или «Французский парламентар, подъезжающий к русскому аванпосту» - еще одна картина А.П. Швабе, сюжет которой посвящен событиям Отечественной войны 1812 года. Картина была написана в 1842 г. и является одной из наиболее зрелых работ ученического периода.

Вполне вероятно, что художник использовал для сюжета картины из вестный исторический факт: французский дипломат Жак Александр Лористон⁸ по поручению Наполеона едет к М.И. Кутузову с предложением начать мирные переговоры. Парламентеры Лористона, миновав французский авангард маршала Мюрата, подъехали к русскому арьергарду Мило-радовича. Момент прибытия французских парламентаров к русскому аванпосту был выбран живописцем в качестве сюжетной основы картины.

На полотне справа мы видим подъезжающих французских парламентаров с белым флагом, возвещающих о своем прибытии сигналами трубы. Французский парламентар подъезжает на лошади белой масти, в правой руке он держит саблю с намотанным на нее белым полотном. Он одет в парадную форму конных егерей Императорской гвардии - на нем зеленый доломан, расшитый по груди и рукавам золотыми шнурами, подпоясанный красно-зеленым кушаком. На левое плечо накинут ментик алого цвета, отороченный по борту, обшлагам и вороту белым мехом, и, как и доломан, расшит золотыми шнурами. На ногах - белые рейтузы и черные сапоги. К поясу пристегнута сабельная портупея, а к ней, на трех красных ремешках - ташка. На голове у него шапка, обтянутая черным медвежьим мехом. На седло лошади накинут вальтрап из леопардового меха с широким золотым галуном и бахромой (вальтрап из шкуры леопарда полагался офицерам). На офицерский чин указывает и богатая отделка из золотых шнуров доломана и ментика. Судя по количеству шевронов на рукаве, он в звании майора.

Французского офицера сопровождает трубач. Он скачет галопом на гнедой лошади и сигналами предупреждает о прибытии парламентаров. На нем синий доломан, на одном плече развивается малиновый ментик с черной меховой опушкой. На голове белая меховая шапка.

Французские конные егеря похожи на русских гусар, но более рослые, - не менее 170 см ростом. Их встречают находящиеся в пикете у кряжистого засохшего дерева русские гвардейцы. Они одеты в темно-зеленые мундиры с фалдами, поверх которых - белая перевязь. На левом плече у каждого - скатанная в трубку шинель серого сукна, за спиной - ранец. Ранцевые ремни, тоже белого цвета, туго застегнуты на груди. На ноги надеты узкие белые суконные панталоны и черные краги, застегнутые на девять металлических пуговиц от колена до подъема. На голове - кивера, с одним козырьком, сшитые из черного сукна с обшивкой из черной кожи, крепко пристегнутые подбородочными ремнями с медной чешуей. Кивера убраны в чехлы, с них сняты декоративные детали. Воротники и обшлага рукавов - из красного приборного сукна, погоны также красные. Клапаны на обшлагах мундирного цвета. На воротниках помещено по два ряда петлиц (нашивок) из желтой тесьмы, с каждой стороны от застежки, на обшлагах рукавов - по три петлицы. Цвет приборного сукна и характер шитья указывают на их принадлежность к лейб-гвардии Преображенскому полку. В руках они держат кремневые ружья так называемого английского калибра с трехгранными штыками, а на поясе у каждого пристегнута портупея с полусаблей. Действие разворачивается в вечерние часы осеннего прохладного дня на фоне

дере венской мельницы.

А.П. Швабе, являясь учеником батального класса, передает докумен тально точную картину событий. Безошибочно изображает покр ой мунди ров родов войск, оружие, а также динамику движения строевых лошадей. Поэтому произведение А.П. Швабе представляет исторический интерес как идеализированная иллюстрация официальной военной истории.

Богатое художественное наследие автора могла бы дополнить еще одна картина на тему Отечественной войны 1812 года - «Смерть Кульне ва в Клястицком сражении». Но, к сожалению, она не была написана.

Александр Петрович Швабе успешно учился в течение шести лет и в 1844 г., как уже сказано выше, был возведен в звание неклассного художника. В 1847 г. ему была задана программа на получение звания академика по батальной живописи. Требовалось написать картину на сюжет, посвященный героическому подвигу легендарного генерала Якова Петровича Кульне ва, погибшего в жарком бою под Клястицами 20 июля (1 августа) 1812 г.

Но живописец, достигший отличных результатов в батальной живописи, поступает художником на Царскосельские конские скачки, где пишет череду портретов призовых лошадей для особ Высочайшего двора, к тому же получает заказы от особ Императорского дома на написание лошадей и собак. В течение трех лет он настолько занят, что не успевает серьезно приступить к написанию заданной батальной картины «Смерть Кульнева в Клястицком сражении». В 1850 г. Швабе пишет картину «Табун лошадей с пастухом и собаками», за которую и получает звание академика. В 1861 г. Академия художеств «признает его профессором батальной живописи и звероведения за отличные познания в живописи и особенное искусство». Художник успешно работает в анималистическом жанре, великолепно пишет портреты лошадей, царские охоты, портреты любимых животных царской семьи, табуны лошадей.

Творческий путь Александра Петровича Швабе отражает общую ситуацию того времени. Несмотря на то что большую часть творческого наследия художника составляет анималистическая живопись, часть его посвящена батальным сюжетам. Немногочисленные батальные произведения автора вносят свой вклад в прославление военных подвигов русского народа. Творчество Швабе требует дальнейшего осмысления, систематизации, составления подробного каталога его работ и выявления круга учеников мастера, что позволит в будущем найти ему достойное место в истории русской батальной живописи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хесс П. Сражение при Бородине. 1843 г. Государственный Эрмитаж. Холст, масло, 224 x 335 см. Инв. № ГЭ 5919.

² Швабе А.П. Копия с картины П. Хесса «Сражение при Бородино. 26 августа 1812 года». Вторая пол. XIX в. Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи. Холст, масло, 230 x 353 см. Инв. № 3/1054.

³ П.И. Багратион был ранен около половины десятого утра. Первую по мощь на поле боя ему оказал старший врач лейб-гвардии Литовского полка Я.И. Говоров.

⁴ Портрет Карла Федоровича Толя. 1819-1829. Мастерская Джорджа Доу. Военная галерея Зимнего Дворца, Государственный Эрмитаж. Холст, масло, 70 x 62,5 см. Инв. № ГЭ 7889.

⁵ Коцебу А.Е. Лейб-гвардии Измайловский полк в Бородинском сражении. 1840-е годы. Холст, масло. 60 x 80 см. Государственный Бородинский военно-исторический музей-заповедник. Инв. № ГБМ-1846, Ж-47.

⁶ Неизвестный художник. Бородинское сражение 26 августа 1812 года. 1820-1830-е годы. Музей-панорама «Бородинская битва». Бумага, акварель, 38 x 55 см. Инв. № ОФ-585, Р-68.

⁷ Швабе А.П. Парламентеры. 1842 г. Государственная Третьяковская галерея. Холст, масло, 65 x 76 см. Инв. № 333. Приобретена П.М. Третьяковым в 1895 г. у М.О. Ерыкалова.

⁸ Жак Александр Бернар Ло, маркиз де Лористон (Jacques Alexandre Bernard Law, marquis de Lauriston) (1768-1828).