

УДК 73.03

ББК 85.13

DOI:10.18688/aa155-6-64

Е. В. Карпова

Скульптурные портреты à l'antique: к проблеме иконографических определений

Эпоха классицизма, как известно, привнесла в скульптурный портрет характерную антиклизацию изображаемых лиц. Уходят в прошлое мундиры и ордена, по которым можно достаточно точно установить время исполнения того или иного произведения, национальность и социальное положение портретированного человека. Если в бюстах представителей правящих династий, императоров, королей и герцогов одевание à l'antique (или полное отсутствие одежды) почти не мешает правильным определениям, слишком узнаваемыми остаются запечатленные венценосные персонажи; то для изображений частных персон, даже весьма значимых по своему статусу, одного внешнего сходства бывает недостаточно. Требуются дополнительные изыскания, позволяющие исследователю доказать справедливость возникшей гипотезы.

Музейная практика показывает, что в ходе изучения подобного портрета à l'antique решающее значение, как правило, приобретает один из аспектов исследования, например выявление его provenance, который ранее по каким-либо причинам не был известен. Укажем в этой связи на мраморный бюст из коллекции Русского музея, с авторской подписью и датой: *IOS. KIRCHMAYER F. 1818*¹ (Илл. 98). Мюнхенский скульптор Йозеф Кирхмайер (1772–1845) в первой половине XIX в. был весьма востребованным портретистом, работал по заказам не только соотечественников, но и многочисленных иностранцев, поэтому круг его моделей был весьма широк. Среди них был, например, представленный с многочисленными наградами генерал-адъютант Карл Иванович Бистром (1770–1838), командир лейб-гвардии Егерского полка, отличившийся в сражениях Отечественной войны 1812 г. и заграничных походах 1813–1814 гг. Его мраморный бюст, датированный 1839 г. и хранящийся в Русском музее, позволял предполагать возможную принадлежность к росике и первого из названных экспонатов. Неслучайно этот портрет «в античной драпировке, но с тонко промоделированным, отличающимся большой внутренней сосредоточенностью лицом» довольно долго находился на основной экспозиции музея [5, с. 53].

В собрание он поступил в 1927 г. из Государственного музейного фонда как «Портрет неизвестного». В ходе изучения архивных документов удалось установить его изначальную принадлежность к фамильной коллекции герцогов Лейхтенбергских². Идентифицировать модель скульптора помогли многочисленные живописные и гра-

¹ ГРМ, ск-1340. Мрамор. Размеры: 58 × 53 × 33 см.

² АГЭ. Ф. IV. Оп. 1. Д. 128. № 1516; Д. 557. № 563.

фические портреты основателя рода — Евгения Богарне (1781–1824), пасынка Наполеона, участвовавшего во многих его походах, возглавившего остатки наполеоновской армии после бегства Бонапарта из России и получившего по итогам Венского конгресса титул герцога Лейхтенбергского [3, с. 106–114]. В Петербург бюст попал благодаря сыну изображенного — герцогу Максимилиану Лейхтенбергскому, который в 1839 г. женился на великой княгине Марии Николаевне, дочери императора Николая I.

Следует подчеркнуть, что в обширной скульптурной иконографии Е. Богарне работа Кирхмайера не упоминалась, тем не менее мюнхенский исследователь его творчества доктор Ф. Коблер любезно предоставил нам ссылки на немецкие издания 1817 и 1836 гг., указав на факт выполнения Кирхмайером трех экземпляров скульптурного портрета первого герцога Лейхтенбергского [10, S. 50], причем все они считались утраченными. Современники знали и ценили это изображение, не исключено, что на него опирался Бертель Торвальдсен при создании надгробного памятника герцогу Лейхтенбергскому (1824–1830, церковь Св. Михаила, Мюнхен).

Дополнительной сложностью при изучении «безымянных» портретов à l'antique является скудость сведений об их авторах. Показателен в этом отношении «Портрет военного», экспонируемый в Государственном Эрмитаже рядом с произведениями Кановы и Торвальдсена. Он был исполнен в 1825 г., о чем говорит с трудом различимая авторская подпись: *M·DCCCXXV·I·CRAVARI ROM·SC·ROMÆ*³ (Илл. 100). В современном словаре итальянских скульпторов Джулио Кравари (ок. 1790–1831) посвящено лишь несколько строк. Уроженец Пьяченцы, он назван учеником и помощником Кановы, при этом какие-либо портретные работы не указаны, упоминается лишь восхвалявшаяся современниками композиция «Меркурий, собирающийся убить Аргуса» [9, с. 232].

Варьируя одеяние, характерное для скульптурных портретов древнеримских императоров-полководцев, Кравари запечатлел вполне современное, выразительное в своей индивидуальности лицо, которое и стало в данном случае важнейшим импульсом для исследовательских поисков. Особое значение приобрело его явное портретное сходство с одним из экспонатов Русского музея — бронзовой головой, снятой в начале февраля 1931 г. с надгробия графа Павла Андреевича Шувалова (1776–1823), которое находилось на ликвидированном в 1930-е гг. участке Георгиевского Большеохтинского кладбища. Одновременно в музей поступили две любительские фотографии, на одной был запечатлен общий вид памятника со скульптурным изображением покойного в круглой нише; на другом снимке портрет уже вынут и стоит на кладбищенском столике⁴.

Граф П. А. Шувалов, будучи с 1807 г. генерал-адъютантом Александра I, по болезни не принимал участия в войне 1812 г., но был при императоре во время заграничных походов 1813–1814 гг. Летописец войны России с наполеоновской армией А. И. Михайловский-Данилевский назвал Шувалова «самым сведущим генералом из всех военных, окружавших Государя» [4, с. 225]. Отличавшийся не только храбростью, но и деликатностью в исполнении дипломатических поручений, он был назначен русским комиссаром при сопровождении низложенного Наполеона на остров Эльба.

³ ГЭ. Н.ск-1418. Мрамор. Размеры: 59 × 54 см.

⁴ ГРМ. Сектор архива изображений. № 18738, 18739.

В каталоге скульптуры Русского музея, изданном в 1988 г., названный портрет с надгробия был помещен среди работ Михаила Иванова (1774–1848), по аналогии с гипсовым бюстом П. А. Шувалова, имеющим подпись этого скульптора [1, с. 69. № 432, 433]. Однако последний с иконографической точки зрения гораздо более близок живописным изображениям графа, особенно известному произведению Джорджа Доу (1824, ГЭ), в то время как рассматриваемая бронзовая голова практически тождественна бюсту работы Кравари. Его заказчицей, судя по всему, была вдова — графиня Варвара Петровна Шувалова (впоследствии княгиня Бутера ди Радали). После смерти первого мужа она жила в Швейцарии и Италии, для создания мраморного бюста покойного супруга графиня могла предоставить скульптору гипсовый отлив с посмертной маски или с надгробного изображения. Вместе с тем вполне возможен и обратный порядок — скульптурный портрет для кладбищенского памятника выполнялся на основе бюста Кравари.

В любом случае работа итальянского мастера, сделанная, согласно авторской подписи, в 1825 г. в Риме, была привезена в Петербург. В «Описи серебряным и другим вещам Ея Сиятельства княгини Варвары Петровны Бутера Радали», составленной в 1853 г., значится «Бюст белого мрамора Его Сиятельства Графа Павла Андреевича Шувалова, на 4^х угольном фальшивого мрамора пьедестале»⁵. В 1861 г. он же был включен в «Опись вещам, принятым от дворцевого княгини Бутера-Радали — Клиникова, по кладовым дома Графа Андрея Павловича Шувалова»⁶, сына изображенного. Следующей владелицей бюста стала одна из его дочерей — Екатерина Андреевна Шувалова, в замужестве Балашова. Именно из дома ее супруга Н. П. Балашова (ул. Гороховая, 10) произведение Кравари и поступило в 1918 г. в собрание Эрмитажа⁷. В тот момент в «Описи мраморных бюстов» оно было указано как работа неизвестного мастера. Тем не менее при инвентаризации подпись мастера все же заметили и ввели в музейную документацию.

Определение изображенного лица, к сожалению, затянулось надолго в отличие от имевшего такой же provenance бюста светлейшего князя М. С. Воронцова, который был исполнен другим итальянцем П. Тенерани (ГЭ). Он не утратил своего «имени» и также экспонируется в Галерее древней живописи. При этом заметим, что в свое время в доме Е. А. Балашовой оба портрета стояли на парных пьедесталах, поскольку граф П. А. Шувалов приходился хозяйке дедом по отцовской линии, а князь М. С. Воронцов — по материнской [2, с. 44–48].

В только что рассмотренном примере происхождение музейного экспоната стало немаловажным дополнением к атрибуции, основанной прежде всего на выявлении физиономически родственного портрета. Разумеется, обнаружение надгробного изображения в сочетании с упомянутыми выше архивными документами — случай исключительный. Если же говорить об иконографических сравнениях в целом, нельзя не отметить, что сама по себе дилемма «похож — не похож» зачастую может

⁵ РГАДА. Ф. 1288. Оп. 1. Д. 198. Л. 71.

⁶ Там же. Д. 250. Л. 4 об.

⁷ АГЭ. Ф. 1. Оп. V. 1918. Д. 51. Л. 45; Ф. IV. Оп. 1. Д. 4. Л. 2.

привести к весьма субъективным выводам. В то же время именно скульптура с присущей ей трехмерностью и возможностью увидеть запечатленное лицо в разных ракурсах позволяет получить наиболее полное представление о внешности человека, что иногда заставляет отказаться от неверных определений, ставших уже традиционными.

Так получилось с подписной работой польского скульптора Томаша Оскара Сосновского (1810–1888) из собрания Национального музея Варшавы⁸ (Илл. 99). Сразу заметим, что наш особый интерес к данному портрету связан с обнаружением в петербургском Горном музее аналогичного произведения, имеющего такую же авторскую подпись: *ТО* (буквы соединены в монограмму) *SOSNOWSKI DAL VERO FECE*, и зафиксированного в документах как «Мужской портрет»⁹.

В польских изданиях заинтересовавший нас мраморный бюст традиционно именуется портретом императора Николая I, исполненным «около 1850 г.» [6, s. 124, № 448; 8, s. 116, № 540]. Однако совершенно очевидно, что многочисленные живописные, графические и скульптурные изображения Николая I (1796–1855) явно противоречат такому определению, тем более если вспомнить подпись самого Сосновского, где указано, что бюст делался с натуры.

Боковые ракурсы делают более заметными индивидуальные особенности лица модели: высокие скулы, широко расставленные глаза и тонкий нос с горбинкой; они не имеют ничего общего с «римским профилем» русского императора, что наглядно доказывают его поздние многократно повторявшиеся портреты работы Ф. Крюгера, относящиеся к 1850 (ГРМ) и 1852 (ГЭ) годам.

В рассматриваемом скульптурном изображении имеется по-своему характерный для классицистических бюстов атрибут — перевязь меча на обнаженной груди, что, безусловно, является намеком на военное поприще изображенного. Эта деталь — в сочетании с физиономическим сходством и фактом бытования одинаковых бюсто в в Польше и России — способствовала рождению гипотезы о том, что Сосновский запечатлел графа Федора Федоровича Берга (1794–1874), который начал свою военную карьеру в 1812 г. юнкером Либавского пехотного полка и закончил в звании генерал-фельдмаршала (1866). Периоды мирной дипломатической службы чередовались в его жизни с военными походами и составлением военно-топографических описаний Турции, Закаспийского края, Болгарии. С 1854 по 1861 г. Ф. Ф. Берг был генерал-губернатором Финляндии, с 1863-го — последним наместником Царства Польского, главнокомандующим войсками Варшавского военного округа.

Сопоставление бюста с его живописными и гравированными портретами, в частности с работой польского мастера Ю. Симлера (1867, ГЭ) дало возможность отметить немало общего в строении художавого лица с широкой переносицей. Особого внимания заслуживает литография, исполненная в петербургском заведении В. Дарленга по рисунку И. Петровского не позднее 1861 г. С иконографической

⁸ MN 158125. Мрамор. Размеры: 58 × 36 × 26 см.

⁹ ГМ МС 22. Мрамор. Размеры: 48 × 36 × 23 см. Разница в высоте бюстов объясняется отсутствием в данном экземпляре основания, имеющегося в экспонате варшавского музея.

точки зрения она особенно близка скульптурному портрету работы Т.-О. Сосновского. Интересно, что в польской монографии о творчестве этого мастера среди «пропавших без вести» произведений значится мраморный бюст Ф. Ф. Берга, датированный (под вопросом) 1872 г. Сам факт его исполнения Л. Ламеньский заимствовал из архивных сведений, согласно которым в марте 1897 г. в Товариществе изящных искусств в Варшаве состоялась выставка 26 работ Сосновского, в числе которых был и мраморный бюст русского наместника, принадлежавший сестре скульптора. Что же касается предполагаемой датировки, то здесь автор исходил из того, что в 1872 г. праздновался 60-летний юбилей служебной деятельности Ф. Ф. Берга [7, s. 267, № 18]. Представляется, однако, что портрет был исполнен гораздо раньше, может быть, в 1840-е или 1850-е гг., об этом говорит сравнительно молодая внешность изображенного.

Немаловажным моментом исследования было выявление документальных материалов, доказывающих многолетние связи Сосновского, являвшегося, кстати говоря, помещиком Волынской губернии, владельцем родового замка Новомалин, с его высоким покровителем. Так, в Государственном архиве Российской Федерации в фонде Ф. Ф. Берга хранится довольно большая подборка адресованных ему писем скульптора за 1865–1873 гг. Из них, в частности, следует, что именно Берг способствовал продлению разрешений на пребывание скульптора в Италии. В письме от 14/26 декабря 1866 г., читаем: «Я пользуюсь этим случаем, чтобы послать Вашему Превосходительству фотографию терракотовой модели статуи больше натуральной величины, которая изображает Ваше Превосходительство в античном костюме»¹⁰. Через несколько месяцев, 1/13 августа 1867 г., Сосновский писал уже об исполнении статуи в мраморе¹¹. Работа над ней упоминается также в целом ряде последующих писем, включая то, которое было отправлено 29 августа следующего 1868 г. и сообщало о предстоящей пересылке Бергу статуи и бронзового бюста¹². В итоге они были отправлены заказчику на адрес комиссионера г. Шульца в Ригу¹³.

Редкой удачей стали несколько фотографий статуи работы Сосновского, приложенных к этому архивному делу¹⁴. Анализируя представленную в разных ракурсах антиклизированную фигуру, можно говорить о гораздо большей идеализации облика Берга по сравнению с бюстом. В то же время чувствуется, что скульптор опирался на свою более раннюю работу, исполнявшуюся на основе натуральных сеансов. Известно, что Ф. Ф. Берг был похоронен в имении Картенгоф в Лифляндии, там же, как можно предположить, находилась и его статуя, которую, скорее всего, следует признать утраченной.

Подводя итоги, отметим, что уточнение имени исторического лица, запечатленного в подписном портрете работы Т.-О. Сосновского, способствовало введению в художественное наследие мастера сразу двух ранее неизвестных произведений.

¹⁰ ГАРФ. Ф. 547. Оп. 1. Д. 673. Л. 9.

¹¹ Там же. Л. 27.

¹² Там же. Л. 33–49.

¹³ Там же. Л. 61.

¹⁴ Там же. Л. 137–140.

Литература

1. Государственный Русский музей. Скульптура. XVIII – начала XX века: каталог / Г. М. Преснов, Л. В. Фадеева – Л.: Искусство, 1988. – 320 с.
2. Карпова Е. В. Неизвестный бюст графа П. А. Шувалова // Художественный вестник. – 2009. – № 3. – С. 44–48.
3. Карпова Е. В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века. Новые материалы. Находки. Атрибуции. – СПб.: Искусство-СПб., 2009. – 608 с.
4. Михайловский-Данилевский А. И. Мемуары: 1814–1815. – СПб.: Российская национальная библиотека, 2001. – 400 с.
5. Преснов Г. М. Государственный Русский музей. Скульптура. Путеводитель. – Л.-М.: Искусство, 1940. – 116 с.
6. Kaczmarzyk D. Rzeźba polska od XVI do początku XX wieku. Katalog zbiorów. – Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1973. – 151 p.
7. Lameński L. Tomasz Oscar Sosnowski, 1810–1886, rzeźbiarz polski w Rzymie. – Lublin: KUL, 1997. – 339 p.
8. Mikocka-Rachubowa K. Rzeźba polska XIX wieku. Od klasycyzmu do symbolizmu. Katalog zbiorów. – Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1993. – 150 p.
9. Panzetta A. Nuovo Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento: in 2 vols. – Torino: Ad Arte, 2003. – Vol. 1 (A–L). – 548 p.
10. Schaden A. von. Artistisches München im Jahre 1835. – München: G. Fleischmann, 1836. – 188 S.

Название статьи. Скульптурные портреты à l'antique: к проблеме иконографических определений.

Сведения об авторе. Карпова Елена Вениаминовна — кандидат искусствоведения, заведующая сектором скульптуры XVIII – начала XX века. Государственный Русский музей, ул. Инженерная, 4, Санкт-Петербург, Российская Федерация. 191186. kappol@mail.ru

Аннотация. Эпоха классицизма, как известно, принесла характерную антикизацию изображаемых лиц. Уходят в прошлое мундиры и ордена, по которым можно достаточно точно установить время исполнения того или иного портрета, национальность и социальное положение модели. Музейная практика показывает, что в ходе изучения портрета à l'antique решающее значение приобретает один из аспектов исследования, например выявление его provenance, который ранее не был известен. Так, в ходе атрибуции «Портрета неизвестного» работы Йозефа Кирхмайера (1818, Русский музей), происходящего из коллекции Лейхтенбергских, было установлено, что он изображает принца Евгения Богарне (1781–1824), первого герцога Лейхтенбергского.

Дополнительной сложностью является скудость сведений об авторах портретов. Примером является атрибуция «Портрета военного» работы итальянского скульптора Джулио Кравари (1825, ГЭ). В подобных случаях особое значение приобретают иконографические исследования, в процессе которых выяснилось, что в мраморном бюсте представлен граф Павел Андреевич Шувалов (1776–1823).

Решение дилеммы «похож — не похож» зачастую может привести к субъективным выводам, между тем именно скульптура с ее трехмерностью и возможностью увидеть запечатленное лицо в разных ракурсах позволяет получить наиболее полное представление о внешности портретированного. Это помогает отказаться от неверных, но ставших уже традиционными атрибуций, что и произошло с так называемым «Портретом Николая I» работы польского скульптора Томаша-Оскара Сосновского (Национальный музей Варшавы). В новом определении этого бюста, изображающего графа Федора Федоровича Берга (1794–1874), немаловажную роль сыграли архивные изыскания.

Ключевые слова: скульптурный портрет; антикизация; атрибуция; иконографическая идентификация; провенанс (происхождение); архивные изыскания.

Title. Sculptural Portraits à l'antique: to the Problem of Iconographic Identification.

Author. Karpova, Elena Veniaminovna — Ph. D., Head of the Department of Sculpture of the 18th – early 20th century, the State Russian Museum, Inzhenernaia St., 4, 191186 St. Petersburg, Russian Federation. kappol@mail.ru

Abstract. Classicism introduced a characteristic antiquitization of an individual depicted on sculptural portraits. Uniforms and medals, which could be used to accurately establish the time when a work was created and the nationality and social position of an individual, were left in the past. Museum practice shows that in course of studying such a portrait à l'antique, the determination of its previously unknown provenance plays a special role. Thus, the *Portrait of an Unknown Man* by Josef Kirchmayer (1818, State Russian Museum) from the Leuchtenberg collection shows Prince Eugene de Beauharnais (1781–1824), the founder of the Leuchtenberg family. An additional complication to the study of portraits à l'antique is scarce information about its creators. The attribution of the *Portrait of a Soldier* (1825, State Hermitage), a work by minor Italian sculptor Giulio Kravari is an example of the case where an iconographic research obtains special importance: the study revealed that it is a marble bust of Count Pavel Shuvalov (1776–1823).

An attempt to solve the dilemma of “looks like/does not look like” can often lead to highly subjective conclusions. Sculpture, however, with its inherent three-dimensionality and the possibility to see the depicted face foreshortened in different ways, allows us to get a more complete understanding of the appearance of the portrayed person. This helps us to reject the existing incorrect attributions. An example of such is the renaming of the so-called *Portrait of Nicholas I*, a work by Tomasz Oskar Sosnowski from the National Museum, Warsaw. An archival survey was a way to gather information for renaming that bust as that of Count Fiodor Berg (1794–1874).

Keywords: sculptural portraits; antiquitization; attribution; iconographic identification; provenance; archival research.

References

- Kaczmarzyk D. *Rzeźba polska od XVI do początku XX wieku. Katalog zbiorów (Polish sculpture from the 16th to the early 20th century. Catalogue of the collection)*. Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie Publ., 1973. 262 p. (in Polish).
- Karpova E. V. Unknown Bust of Count P. A. Shuvalov. *Khudozhestvennyi vestnik (Art Bulletin)*, 2009, no. 3, pp. 44–48 (in Russian).
- Karpova E. V. *Russkaia i zapadnoevropeiskaia skul'ptura XVIII – nachala XX veka. Novye materialy. Nakhodki. Atributsii (Russian and Western European Sculpture of the 18th – early 20th century. New materials. Finds. Attributions)*. Saint Petersburg, Iskusstvo Publ., 2009. 608 p. (in Russian).
- Lameński L. *Tomasz Oscar Sosnowski, 1810–1886, rzeźbiarz polski w Rzymie (Thomas Oscar Sosnowski, 1810–1886, A Polish Sculptor in Rome)*. Lublin, KUL Publ., 1997. 339 p. (in Polish).
- Mikhailovskii-Danilevskii A. I. *Memuary (Memoirs): 1814–1815*. Saint Petersburg, The Russian National library Publ., 2001. 400 p. (in Russian).
- Mikoćka-Rachubowa K. *Rzeźba polska XIX wieku. Od klasycyzmu do symbolizmu. Katalog zbiorów (Polish Sculpture of the 19th century. From Classicism to Symbolism. Catalogue of the collection)*. Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie Publ., 1993. 150 p. (in Polish).
- Panzetta A. *Nuovo Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento, vol. A–L*. Torino, Ad Arte Publ., 2003. 548 p. (in Italian).
- Presnov G. M. *Gosudarstvennyi Russkii muzei. Skul'ptura. Putevoditel' (The State Russian Museum. Sculpture. Guide)*. Leningrad — Moscow, Iskusstvo Publ., 1940. 116 p. (in Russian).
- Presnov G. M.; Fadeeva L. V. *Gosudarstvennyi Russkii muzei. Skul'ptura. XVIII – nachalo XX veka. Katalog (The State Russian Museum. Sculpture. 18th – early 20th century. Catalogue)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1988. 320 p. (in Russian).
- Schaden A. von. *Artistisches München im Jahre 1835*. München, J. G. Fleischmann Publ. 1836. 188 p. (in German).