

Иоганн Ксавери – возможный автор портрета И. И. Михельсона

С. О. Андросов

Атрибуция любого произведения искусства включает в себя не только определение его автора, но и целый комплекс связанных с ним вопросов, например: предыдущую его историю, сюжет, датировку. В идеале все эти моменты должны совпадать, для того чтобы создать исчерпывающую каталожную карточку на изучаемое произведение. В свое время М. Я. Либман на убедительных примерах обосновал важность использования вспомогательных исторических дисциплин для атрибуции памятника искусства¹. Действительно, нередко сюжет картины помогает в поисках художника или позволяет уточнить ее датировку. То же самое относится и к портрету, где определение имени изображенного дает некоторую подсказку и в поисках автора. Бывает и наоборот: когда имя художника и время создания портрета позволяют понять, кто именно изображен. Иными словами, в портретном жанре автор и модель связаны особенно тесно, и атрибуция должна эту связь учитывать. В то же время нельзя забывать, что определение автора и сюжета также является лишь вспомогательным моментом для более общей работы, например написания монографии о художнике, в которую изученное произведение должно органично войти.

Современная история искусства, таким образом, стремится стать наукой точной и основанной на фактах. Это обстоятельство предъявляет к публикационным статьям более строгие критерии и требует убедительных доказательств, что в принципе ведет к кризису того, что определяется термином «знаточество». Наверное, сейчас уже невозможно, как Бернард Бернсон в 1930-е годы, составлять и публиковать списки известных нам картин с кратчайшими комментариями по пово-

ду их авторства. Почти единственным убежищем для этого жанра остаются аукционные каталоги, составителям которых волей-неволей приходится предлагать атрибуции и датировки для произведений, впервые появляющихся в поле зрения специалистов. И напротив, авторы каталогов музейных коллекций обычно находятся в более выгодном положении, потому что опираются на сведения, собранные их предшественниками.

Нам представляется, что историк искусства должен иметь право на гипотезу, которая может существовать, пока ее не удастся доказать или опровергнуть найденными позднее фактами. Ведь иногда сам ход исследования, которое кажется спорным или даже ведет к ошибочным выводам, позволяет сделать интересные наблюдения, расширяющие и уточняющие имеющуюся информацию об объекте изучения, что, в свою очередь, приближает исследователя к истине.

Эти предварительные рассуждения могут относиться и к мраморному бюсту мужчины средних лет в военном мундире (ил. 1), который в 2023 году был приобретен Эрмитажем у антикварного салона «Ренессанс». Портрет неизвестного офицера давно привлекал внимание не только высоким качеством исполнения, но и редким изображением большой звезды ордена Св. Георгия на груди. Возникли разные гипотезы о личности изображенного и об авторе бюста. Такую ситуацию можно считать вполне естественной, тем более что речь идет о портрете – жанре, вообще говоря, самом трудном для атрибуции, как в живописи, так и в скульптуре.

Статья профессора К. Б. Назаренко, опубликованная в 2020 году в альманахе «Звезда Ренессанса» и открывшая рубрику «Ученые спорят», как



Ил. 1. Неизвестный скульптор (приписывается И. Х. Ксавери).
 Портрет И. И. Михельсона. Около 1775–1776. Мрамор.
 Государственный Эрмитаж



Ил. 2. Г. И. Скородумов. Портрет И. И. Михельсона.
 Конец 1780-х. Гравюра резцом, пунктир.
 Инв. № ЭРГ-14606. Государственный Эрмитаж

кажется, убедительно ответила на вопрос о том, кто изображен на портретном бюсте: известный военный деятель конца XVIII века Иван Иванович Михельсон (1740–1807). Аргументацию, основанную на изучении военной формы изображенного, вполне подтверждает его очевидное физиогномическое сходство с портретами Михельсона, хотя и относящимися к более позднему времени (гравюра Г. И. Скородумова (ил. 2), живописный портрет работы неизвестного художника). Доказательства К. Б. Назаренко в отношении мундира Михельсона, с точки зрения дилетанта, выглядят очень убедительными, и с ними хочется согласиться?

Знакомство с биографией Михельсона позволяет считать его ярким представителем русской военной элиты второй половины XVIII века. Начав службу в армии совсем юным, он успел принять участие в Семилетней войне, во время которой

был дважды ранен. В чине секунд-майора он сражался с турками при Ларге и при Кабуле, участвовал в польской кампании. Став подполковником в 1772 году, в декабре 1773 года он был назначен в помощь А. И. Бибикову, направленному против войск Е. И. Пугачева. После неожиданной смерти Бибикова Михельсон разбил Пугачева в нескольких сражениях и способствовал полному разгрому восставших. Заслуги его были высоко оценены, он был награжден орденом Св. Георгия, произведен в полковники и назначен командиром Орденского кирасирского полка. В 1780 году Михельсон стал генерал-майором, а в 1786-м – генерал-поручиком. Во время войны со Швецией в 1788–1790 годах он командовал корпусом, а затем оборонял южные границы страны. В начале XIX века он воевал с Турцией и успешно командовал Днестровской армией, заняв Хотин, Измаил и Бухарест.

Здесь Михельсон и скончался в начале августа 1807 года³.

Изучив форму изображенного, К. Б. Назаренко пришел к выводу, что она относится именно к Орденскому кирасирскому полку, а из офицеров полка, награжденных орденом Св. Георгия, наиболее яркой фигурой являлся именно Михельсон. Командиром полка он пробыл совсем недолго, с февраля 1775 по июль 1776 года, что устанавливает возможную датировку портретного бюста⁴.

Однако теперь возникает вопрос об авторе скульптурного произведения, который и является предметом дальнейшего обсуждения. Опираясь на предложенную датировку бюста, его создателя следует искать среди скульпторов, работавших в России в 1775–1776 годах. Можно по пальцам одной руки перечислить тех ваятелей, которые могли бы тогда исполнить портретный бюст.

Представляется маловероятным, что автор – кто-то из молодых русских скульпторов. Правда, к этому времени Ф. И. Шубин уже вернулся из пенсионерской поездки во Францию и Италию, однако рассматриваемый бюст не имеет ничего общего с его первыми опытами в портретном жанре. Другой крупный мастер, Ф. Ф. Щедрин, еще находился в эти годы в Париже.

Среди скульпторов, работавших в России в 1775–1776 годах, преобладали мастера, приехавшие из Франции. В Академии художеств преподавал Никола Жилле, над конным монументом Петру Великому продолжал трудиться Этьен Морис Фальконе, с которым сотрудничала его ученица Мари-Анн Колло. Ее узкой специальностью была как раз портретная пластика, однако, располагая целым рядом бюстов, исполненных в Петербурге «Коллотшей», можно смело утверждать, что рассматриваемый бюст далек от ее произведений.

По нашему мнению, автора портрета Михельсона следует искать среди скульпторов из стран Северной Европы. Оказывается, что таких было крайне мало. Наиболее вероятным кандидатом на авторство бюста может считаться Иоганн Хуго Ксавери (Johan Hugo Xaveru), о котором сохранилось крайне мало информации. Его имя до недавнего времени не встречалось даже в словарях художников, издававшихся в Германии и Франции.

Первым историком искусства, обратившим внимание на скульптора Ксавери, стал Б. А. Шелковников, занимавшийся историей фарфорового завода в Петербурге. В 1961 году он опубликовал фарфоровую статуэтку лежащего мальчика, под-

писанную Ксавери и датированную 1769 годом (Государственный Эрмитаж)⁵. Это произведение он связал с двумя похожими фигурами большего размера в мраморе, также подписанными Ксавери и датированными 1765 и 1766 годами, причем на второй статуэтке обозначено место ее создания – Санкт-Петербург (обе хранятся в Отделе западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа; ил. 3, 4). Исследователь указал еще на три произведения из фарфора, подписанных Ксавери: группу, изображающую двух мальчиков, держащих гирлянду (Государственный Эрмитаж), небольшой портретный бюст неизвестного (ГМЗ «Царское Село») и барельеф, датированный 1777 годом, с профильным портретом шведского короля Густава III (местонахождение неизвестно, ранее – собрание Остермана в Санкт-Петербурге). Как показал Б. А. Шелковников, мастер работал также в слоновой кости, о чем свидетельствует подписанный им и датированный 1775 годом кубок с изображением фигур мальчиков, украшенный вензелем Екатерины II (Государственный Эрмитаж).

Не найдя данных о мастере в словарях художников, Б. А. Шелковников указал на возможное родство «петербургского» Ксавери с семьей скульпторов, работавших во Фландрии в XVII–XVIII веках, одним из представителей которой был Ян (Иоганн) Батист Ксавери (1697–1742), автор групп, изображающих детей, и портретов небольшого размера. Хотя неизвестна дата рождения мастера, работавшего в Петербурге, он вполне мог родиться около 1725–1730 годов и быть сыном Яна Батиста или его брата Якоба.

На основании всего изложенного Б. А. Шелковников высказал убедительное предположение, что Ксавери работал в Петербурге с 1765 или 1766 года по 1777 год, в том числе исполнял модели для Императорского фарфорового завода по крайней мере с 1769 по 1777 год⁶.

Позднее Б. А. Шелковников посвятил Ксавери еще одну статью, в которой окончательно подтвердил факт работы скульптора на Императорском фарфоровом заводе. Список произведений Ксавери ему удалось дополнить еще одним экземпляром барельефного портрета короля Густава III (замок Грипсхольм в Швеции). Этот портрет подписан и датирован 1777 годом, более того, указано место его создания – Санкт-Петербург. По-видимому, оба медальона были выполнены в связи с визитом шведского короля в столицу России в этом году⁷.



Ил. 3. И. Х. Ксавери. Лежащий мальчик. 1765. Мрамор. Инв. № Н. ск. 887. Государственный Эрмитаж



Ил. 4. И. Х. Ксавери. Лежащий мальчик. 1766. Мрамор. Инв. № Н. ск. 886. Государственный Эрмитаж

Выводы Б. А. Шелковникова убедительно подтверждаются заметками Якоба Штелина, впервые опубликованными в 1979 году. Немецкий эрудит упоминает о «французе или брабандце мсье Ксавье» как авторе нескольких бюстов небольшого размера, принятом на службу «в канцелярию дворцового строительства», вместе с не названным по имени голландцем, очевидно, в 1766 году. Далее он добавляет: «Ксавье был принят на императорскую фарфоровую фабрику скульптором и модельером на довольно хороший оклад. Там он вылепил много прекрасных работ, которые изготовлялись в фарфоре». По сведениям Штелина, скульптор умер в Петербурге в 1777 году⁸. Нет сомнений, что здесь имелся в виду именно Ксавери, а информация Штелина, являвшегося современником мастера, вполне заслуживает доверия.

Мы располагаем также рядом документов, относящихся к деятельности Ксавери по заказам Императорского двора и Канцелярии от строений, которые подтверждают его разнообразные дарования. Согласно документу из Кабинета Екатерины II, 21 апреля 1766 года скульптору было

выплачено 500 рублей за неназванную статуэту⁹. По нашему мнению, судя по стоимости, эта плата скорее могла относиться к одной из двух мраморных фигур мальчиков, приобретенных для императорской коллекции и ныне хранящихся в Эрмитаже. В 1771 году они находились в Висячем саду Малого Эрмитажа, но И. Георги в 1791 году отметил, что «спящий Купидон и спящее дитя Ксаверовой лепной работы» находились в одном из залов парадной анфилады Старого Эрмитажа¹⁰. В 1836 году им изготавливали новые постаменты из тивдийского мрамора, а в 1859 году они пребывали в садике Таврического дворца, откуда затем и поступили в Эрмитаж¹¹.

Изображения спящих мальчиков отражают традицию фламандской статуарной пластики, идущую от Франсуа Дюкенуа (1597–1643), которая продолжалась вплоть до XVIII века. Оба произведения из Эрмитажа вполне укладываются в русло этой традиции. Позы мальчиков кажутся удачными, исполнение их – вполне профессиональным, в то же время фигуры не производят впечатление шедевров, может быть, потому что

они немало лет простояли под открытым небом. Следует обратить внимание на то обстоятельство, что обе скульптуры подписаны и датированы соответственно 1765 и 1766 годами, причем во втором случае указано место создания – Санкт-Петербург. Это обстоятельство свидетельствует о появлении Ксавери в Петербурге уже в 1766 году. Остается неясным, была ли создана статуэтка, датированная 1766 годом, действительно в Петербурге, или мастер привез оба произведения в Россию, чтобы доказать свое мастерство.

Можно предположить, что хороший прием и оплата фигуры (или двух) стимулировала желание Ксавери быть принятым на русскую службу. Его прошение о приеме на работу в Канцелярию от строений было подано, очевидно, осенью того же 1766 года и рассмотрено 17–24 октября. Ксавери брал на себя обязательства «исправлять по ведомству канцелярии строения резную работу в мраморе камне (?) слоновой кости делать статуи арнамент и архитектурные украшения в полатах». Договор предполагалось заключить на четыре года с жалованьем 700 рублей в год. Скульптору также предлагалось за дополнительную плату обучать четырех учеников. Канцелярия от строений в лице Игнатия и Ивана Росси, однако, указала, что уже имеет трех «решиков» и потому «в таковых мастерах как проситель Ксавери надобности не имеет». Скульптора рекомендовалось потому использовать на строительстве «Зимнего дома». По-видимому, здесь не профессиональные качества Ксавери играли роль, а вопрос о распределении ставок внутри организации. Уже 24 октября 1766 года вопрос был решен положительно, вероятно, при участии И. И. Бецкого, и Ксавери зачислили на государственную службу¹². Он был определен «к строению Нового Зимнего каменного дома», и ему придали учеников¹³.

В декабре 1767 года Ксавери вылепил из глины статую Венеры, а затем вырубил ее в мраморе¹⁴. Однако его деятельность для Канцелярии от строений оказалась непродолжительной. Уже в феврале 1768 года он подал «доношение», в котором просил об отставке «за приключившейся ему глазной болезни от службы». Эта болезнь привела мастера к тому, что он «резных в мраморе, камне и слоновой кости работ и делания статуй, арнаментов и архитектурных работ, а особливо мелочных работ исправлять не может»¹⁵. По-видимому, настоящей причиной этого увольнения явился переход Ксавери на Императорский фарфоровый завод. И действительно, самая ранняя

работа Ксавери в фарфоре – «Лежащий мальчик» из Эрмитажа – датирована 1769 годом. По сути дела, она является повторением более ранней мраморной статуэтки.

В 1770-е годы Ксавери, очевидно, продолжал работать также по заданиям Кабинета Екатерины II. Так, 22 декабря 1774 года ему было выплачено 500 рублей за какой-то барельеф¹⁶. Гораздо больший интерес вызывает запись от 30 апреля 1778 года о том, что «здешней фарфоровой фабрики модельному мастеру Ксаверию, за четыре мраморных и костяных штуки» заплатили крупную сумму в 2300 рублей¹⁷. Из этого можно сделать вывод, что и в 1770-е годы Ксавери по-прежнему работал в мраморе и слоновой кости. К сожалению, о других его работах в мраморе сведений у нас нет. Одной из «костяных штук» может считаться кубок с вензелем Екатерины II, подписанный Ксавери и датированный 1775 годом, о котором упоминал Б. А. Шелковников. Этот документ приобретает особую важность, потому что пока является самым поздним свидетельством деятельности Ксавери. Из него следует, что весной 1778 года скульптор был жив и получал деньги за выполненные им работы. Поэтому его смерть следует отнести не к 1777-му, как указывал Штелин, а к следующему году.

Таким образом, в лице Иоганна Хуго Ксавери мы имеем умелого и плодовитого скульптора, проработавшего в России около 12 лет (1766–1778). Он трудился в Канцелярии от строений и на фарфоровом заводе, в то же время получая заказы от Кабинета Екатерины II. Кроме работ в мраморе и кости он создавал модели для скульптурных групп, фигурок и портретов, исполнявшихся в фарфоре и бисквите. Следует отметить также, что по контракту Ксавери занимался обучением русских учеников скульптуры.

Среди разнообразных произведений, подписанных Ксавери, на сегодня известен лишь один портретный бюст, изображающий пожилого мужчину в парике. Он установлен на высоком подиуме. Можно предполагать, что небольшие бюсты обычно выполнялись в бисквите или фарфоре в единственном экземпляре на Петербургском фарфоровом заводе по моделям Ксавери. Таких произведений могло быть создано не так уж и мало. Тот же Якоб Штелин подчеркивал: «Он лепил с натуры также небольшого размера»¹⁸. Судя по тому, что эрудит определял высоту таких произведений в 4–5 дюймов (10–15 см), можно думать, что он имел в виду именно фарфоровые бюсты,

подобные тому, что хранится в ГМЗ «Царское Село». Штелин упоминал портреты Екатерины II, великого князя Павла Петровича, вице-канцлера князя А. М. Голицына, графини Д. П. Чернышевой, каждый раз подчеркивая их небольшие размеры¹⁹.

Особенностью портрета И. И. Михельсона также является его небольшая высота (47 см). Он несколько меньше натуры, что выделяет его из числа большинства скульптурных портретов того времени. Возможно, скульптор при работе был ограничен формой и размерами мраморного блока, однако, как кажется, следует скорее предположить, что автор был более привычен к скульптуре малого размера.

Сравнивать мраморный бюст молодого человека с изображением пожилого, исполненным в другом материале, представляется делом вполне неблагоприятным. И все-таки нам кажется возможным найти нечто общее у двух произведений. И в одном, и в другом случае автор стремится к скрупулезной точности в передаче портретного сходства. Может быть, это приводит его к некоторой сухости, даже к натурализму. Он тщательно прослеживает также прическу обоих персонажей, их парики. Столь же подробно и аккуратно трактован костюм изображенных, будь то мундир с повязанным шейным платком неизвестного или военная форма Михельсона, в которой специалист увидел черты Орденского кирасирского полка.

Может быть, обоим бюстам не хватает одухотворенности, присущей лучшим произведениям Ф. И. Шубина, однако их следует считать работами умелого и профессионального скульптора.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что портрет Михельсона лишен подписи и тем отличается от остальных известных на сегодняшний день произведений Ксавери. По нашему мнению, одно из возможных объяснений состоит в том, что мраморный бюст мог быть не закончен. Не исключено, что по каким-то причинам работа над портретом в свое время была прервана, а завершению бюста могли помешать отъезд портретируемого, а потом и смерть скульптора.

Автор выражает благодарность И. Р. Багдасаровой за консультации, касающиеся истории фарфоровой пластики в Петербурге.

¹ Либман М. Я. Подсобные гуманитарные науки и их значение для атрибуционной работы // Сообщения Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. 1980. Т. 6. С. 63–72.

² Назаренко К. Б. Бюст Ивана Ивановича Михельсона работы неизвестного скульптора // Звезда Ренессанса. 2020. № 30–31. С. 215–221.

³ Корнилович О. Михельсон Иван Иванович // Русский биографический словарь. Т. 12 : Маак – Мятлева. М., 1999. С. 210, 211.

⁴ Назаренко К. Б. Указ. соч.

⁵ Шелковников Б. А. Скульптор Ксавери на Петербургском фарфоровом заводе // Сообщения Государственного Русского музея. 1961. Вып. 7. С. 48–51.

⁶ Там же.

⁷ Шелковников Б. Скульптор Ксавери – предшественник Рашетта на Петербургском фарфоровом заводе // СГЭ. 1967. Вып. 28. С. 33–35.

⁸ Малиновский К. В. Записки Якоба Штелина о скульптуре в России в XVIII в. // Русское искусство второй половины XVIII – первой половины XIX в. : Материалы и исследования. М., 1979. С. 117, 118. См. также: Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России : в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 179, 181.

⁹ Мозговая Е. Ксавери [Xavery] Иоганн Хуго (? – 1778) // Голландцы и бельгийцы в России, XVIII–XX вв. СПб., 2001. С. 286–289. Собрав ряд документов о жизни и творчестве Ксавери, исследовательница, несомненно ошибочно, пытается приписать ему некоторые произведения, автором которых старые инвентари называют «фламандца». Этот «фламандец» – перевод на русский язык итальянского прозвища скульптора Франсуа Дюкенуа (1597–1643), именовавшегося в Италии Иль Фьямминго.

¹⁰ Георги И. Г. Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного, с планом. СПб., 1996. С. 342.

¹¹ Андросов С. О. Екатерина II, Эрмитаж и собрание скульптуры // История Эрмитажа и его коллекций. Л., 1989. С. 34.

¹² РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 112 б. Л. 343–344. Ср.: Андросов С. О. Екатерина II... С. 34.

¹³ Мозговая Е. Указ. соч. С. 286.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 287.

¹⁶ Андросов С. О. Указы Екатерины II как источник для истории изобразительного искусства и коллекционирования в России (1762–1783) // Первый каталог картинной галереи Эрмитажа. СПб., 2017. С. 54.

¹⁷ Там же. С. 56.

¹⁸ Малиновский К. В. Указ. соч. С. 117; Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России... Т. 1. С. 181.

¹⁹ Малиновский К. В. Указ. соч. С. 117, 118.