

Е. А. Клишевич

Иван Мартос и рубщики мрамора в Академии художеств первой половины XIX века

В начале XIX в. в Совете Академии художеств был поднят вопрос о создании класса мраморной рубки. Признавалось, что скульптор, который разрабатывает эскиз композиции и лепит модель, при переводе последней в камень не может обойтись без помощника, вырубка же скульптуры из мрамора требует специальной художественной подготовки. Некоторые меры по развитию академической мраморной мастерской предпринял И. П. Мартос. Он, в частности, оказал поддержку крепостному рубщику камня Б. И. Орловскому, благодаря чему тот получил привилегии классного художника. Инициатива профессора не была продолжена. В дальнейшем мраморщики, которым часто принадлежала окончательная отделка скульптурных композиций, создававшихся по моделям выпускников, не получали статуса в Академии. Их имена, как правило, оставались неизвестными.

Ключевые слова: рубка мрамора; скульптурный класс Академии художеств; И. П. Мартос; Б. И. Орловский; Д. С. Савельев

Evgenia Klishevich

Ivan Martos and the Masters of Marble at the Academy of Arts in the First Half of the 19th Century

At the beginning of the 19th century, the Council of the Academy of Arts raised the issue of the establishment of the marble carving class. It was assumed that the sculptor, who designed sketches of the composition, couldn't work without an assistant, when the sketch was converted into stone. Carving the sculpture of marble required special professional skills. Ivan Martos had taken some steps to introduce marble sculpture techniques into the educational concept and to include a marble carver into the staff of the Academy. Besides it became possible for Martos to support the artist B. Orlovsky who was a serf at that time. Thanks to the support of Martos Orlovsky received the privileges of an officially

established artist and got the opportunity to study at the expense of the state. The professor's initiative stayed without any consequences. In 1830–1840s, the carvers, who often finished in marble many statues and groups according to models of Academy's undergraduates, were stripped of their Academy's master status. Generally, their names stayed unknown.

Keywords: marble carving; sculptural class of the Academy of Arts; I. Martos; B. Orlovsky; D. Saveliev

В истории отечественного искусства первой половины XIX в. нередко случаи, когда мастера, осуществлявшие проекты Академии художеств, но не занимавшиеся самостоятельным творчеством, достигали широкой известности. Почитались бронзолитейщик Василий Екимов и Самсон Суханов, чья артель производила в граните и известняке постаменты, облицовку набережных, колонны. Не так было с мраморщиками, которые работали в станковой скульптуре. Не имея собственных мастерских и трудясь рука об руку с авторами произведений, они редко получали признание. До сих пор не сформировано более или менее ясного представления о статусе таких мастеров и их вкладе в деятельность Академии. Всё это побудило к проведению изложенного в данной статье исследования.

Вопрос о развитии ремесла каменной рубки в Академии художеств специально обсуждался в начале XIX в. В 1803 г., вскоре после своего назначения управляющим делами скульптурного отделения, Иван Мартос выступил с предложением создать специальный «мраморный класс» и назначить его руководителем «практикованного мраморщика» Карла Галеоти. Мартос писал в Совет: «...хотя ученики имеют довольно успехов в композиции и леплении, но сего для их еще недовольно, когда они также не умеют рубить из мрамора... но как все ученики не могут иметь равного гения... то одни умея рубить из мрамора, могут быть весьма полезны будучи хорошими компаньонами, а другие хорошими орнаристами; и для того почитаю необходимо нужным учредить при Академии и орнаментный мраморный класс» [3, л. 2].

Совет отклонил предложение, полагая, что создание альтернативы «статуйному классу» приведет к нежелательному предпочтению

большинством учеников декоративной скульптуры, как более простой в сравнении с историческим жанром. По мнению возражавших Мартосу, ремеслом обработки камня должны владеть не только специально подготовленные «компаньоны», но вообще всякий ваятель. Последнее требование не вызывает возражения. Однако не менее резонными кажутся и аргументы Мартоса. Их преимущество мы видим в ясности понимания насущных проблем.

Доклад Мартоса совпадает по времени с началом проектирования убранства Казанского собора. Фасады церкви предполагалось оформить пышным коринфским ордером и украсить множеством барельефов и статуй. Для выполнения большей части декора в качестве материала был выбран камень. Весной 1803 г. архитектор собора Андрей Воронихин представил в строительную комиссию перечень художественных работ; в тот же год близ деревни Пудость, что в окрестностях Гатчины, приступили к выломке известняка [13, с. 18].

Заказы на создание скульптурного декора по проекту Воронихина Академия художеств распределила между своими профессорами и учениками. При этом на долю первых пришелся наибольший объем работ. Так, Мартос взялся за выполнение огромного, около 15 м длиной, барельефа «Истечение Моисеем воды в пустыне», двух панно на сюжеты из жизни Богородицы и колоссальной статуи Иоанна Крестителя. Все эти художественные работы были проведены с 1804 по 1807 г. Одновременно Мартос надзирал за лепкой орнаментов для монумента Славы в Полтаве, обдумывал эскиз группы Минина и Пожарского, участвовал в собраниях Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, продолжал руководить скульптурным классом и председательствовать в Совете Академии, в том числе выступая перед комиссией Казанского собора с отчетами о выполнении заказов молодыми скульпторами [7, л. 4 об.; 12, л. 54, 58].

Даже столь краткий обзор деятельности профессора в продолжении четырех лет позволяет сделать вывод, что в своей мастерской он трудился не один. Барельефы на фасадах собора, к которым исследователи традиционно обращаются, чтобы охарактеризовать творчество представителей скульптурного класса, с равным основанием могут рассматриваться в связи с изучением мастерской

рубки камня. Последняя находилась в квартале Академии художеств, о чем мы узнаём, например, из рапорта об уборке в декабре 1806 г. из-под ворот и маленького дворика по 4-й линии «щебня, оставшегося от обтесывания больших пудовских камней для церкви Казанской Богоматери» [7, л. 100 об.–101]. Сведения о сотрудниках мастерской чрезвычайно скудны. Лишь по случаю создания парных панно «Неопалимая Купина» и «Моисей получает скрижали Завета» упоминается имя «итальянца Сколари», который в 1808 г. высек из камня эти барельефы, опираясь на модели выпускников Ивана Ландмана и Ивана Командера [12, л. 101, 143].

Рассмотрим наиболее значительные из произведенных в пудостском известняке скульптурных украшений собора – мартосовское «Истечение воды» и «Возведение Моисеем медного змия» Ивана Прокофьева. Различия индивидуальных приемов, столь явные при обзоре творчества этих мастеров, кажутся здесь почти несущественными. Безусловно, в группировках барельефа «Возведение медного змия» ощущается свойственное Прокофьеву тяготение к слитным пластическим массам, бурному напряженному движению, а в композиции «Истечение воды» обнаруживается отличающее Мартоса великолепное чувство ритма. Однако в трактовке фигур персонажей обращает на себя внимание и нечто чуждое творениям обоих мастеров. Это приземистые пропорции фигур, их укрупненные головы и грубоватые кисти рук.

Угловатую моделировку в данном случае вряд ли следует относить к особенностям материала. Пудостский известняк, несмотря на его пористость, признается одной из лучших пород камня для скульпторов. Отмечается, что «легко вытесывать из него даже самый тонкий орнамент» [13, с. 19]. В этом, если касаться убранства Казанского собора, убеждают обработка капителей, а также некоторые композиции на стенах портиков, в особенности гордеевское «Благовещение» с его струящимися драпировками и живописным контрастом высокого рельефа и как бы тающего в дымке дальнего плана.

Итак, «Истечение воды» и «Медный змий», вероятно, были выполнены при значительном участии помощников. Какую-то роль в этой работе могли сыграть Галеоти и Сколари. Впоследствии для

вырубки каменной, в том числе мраморной скульптуры Мартос приглашал также отечественных мастеров. Так, трофеи на основании бюста Александра I его работы (1822, ГРМ), как сообщалось в «Отечественных записках», были высечены «русскими мужичками» [15, с. 27]. О дальнейших попытках Мартоса добиться официального статуса мраморной мастерской свидетельствует введение в 1826 г. в штат Академии должности «мастера работ из мрамора» [9, л. 51]. Однако это начинание не переросло в традицию, и уже в 1830-е гг. для выполнения мраморных работ скульпторы Академии нанимали мастеров со стороны.

Наибольшим авторитетом в деле обучения мраморной рубке в XIX в. пользовались мастерские Италии. Именно здесь впервые осваивали приемы работы с мрамором многие русские скульпторы, в частности Мартос [17, с. 27]. В середине 1800-х гг. из-за военной обстановки Академия художеств прекратила отправлять своих пенсионеров за рубеж. В Петербурге остались заслужившие право на эту поездку Степан Пименов, Самуил Гальберг и Иван Тимофеев. В начале 1807 г. после трехлетнего пребывания в Риме был вызван на родину Василий Демут-Малиновский.

Сразу по возвращении скульптор приступил к работам для Казанского собора. От графа Александра Строганова, который в то время заседал в строительной комиссии собора и возглавлял Академию художеств, он получил предложение занять вакантное место адъюнкт-профессора и при этом взять на себя труд «обучать воспитанников высекать из мрамора ежели то Академия от него потребует» [12, л. 102].

О том, что Демут-Малиновский участвовал в профессиональной подготовке мраморщиков, свидетельствует случай поступления к нему в 1841 г. учеников школы при Гофинтендантской конторе, которые были заняты в работах по воссозданию мраморного убранства Зимнего дворца после пожара. По словам инспектора конторы, работники проявили неспособность достичь «рачительной отделки в вещах» [1, л. 5–5 об.].

Сохранившиеся сведения о стажировке в мастерской Демут-Малиновского, впрочем, еще не означают, что в академических сте-

нах гофинтендантские ученики совершенствовали приемы ремесла. Вероятно, обучение здесь ограничивалось ознакомлением с основами художественной грамоты. Наряду с командой мраморщиков участие в декорировке императорской резиденции в 1838 – начале 1840-х гг. принимали и выпускники скульптурного класса, при этом задачи им ставились иные: они лепили модели, которые затем воспроизводились в камне. Так, Николай Рамазанов в своей дневниковой записи 1839 г. упомянул, что ему довелось моделировать пару «готических» статуй «в мастерской Троду для Зимнего дворца» [19, с. 732]. От него же мы узнаём о «кариатидах» Антона Иванова, украсивших камин в комнате наследника [19, с. 232].

Попробуем предположить, каково было число сотрудников мастерской каменной рубки в XIX в. При решении этого вопроса, безусловно, важно учесть различия между видами скульптуры. Известно, что Рамазанов, берясь за декоративные мраморные работы в Москве, призвал в помощники 15 своих учеников [5, л. 6], а Александр Терехнев, которому было задано вырубить из гранита статуи атлантов (1846, портик Нового Эрмитажа), возглавил команду из более 100 «вольнопрактикующихся» каменотесов [20, с. 318]. Иначе обстояло дело в области станковой статуарной пластики. Здесь, как кажется, прибегали к найму только одного или двух работников.

Примем во внимание, что в технике мраморной скульптуры существуют приемы, из которых одни исключительно механические, а другие требуют художественного дарования. Первые не выходят за рамки ремесла, вторые в некоторой степени относятся к сфере искусства. В соответствии с задачей подразделялись и сотрудники мастерской. Представление о них дают письма пенсионеров Академии художеств в Риме. Так, скульптору Константину Клименко при создании им композиции «Девушка с зеркалом» (1850, ГРМ) помогали «работник» Девекки, «подготовивший» камень для вырубки статуи, и «скульптор» Антонино Темпра [2, л. 78 об.]. У Виктора Бродзкого, создавшего «Амура, спящего в раковине» для Нового Эрмитажа (1859, ГРМ) и «Зефира, качающегося на ветке» для Царского Села (1860, ГМЗ «Царское

Село»)), также были помощники двух родов. В отчете начальнику над русскими художниками в Риме ваятель писал, что нуждается в ссуде, так как, в числе прочего, должен заплатить «сбоцаторам и талиаторам» [6, л. 16 об.]. Рассказывая о том, как продвинулся его «Зефир», он пояснял, что уже вылепил модель «из пластической глины, сформовал, ослоцовал (приготовил статую из сырого мрамора), заплатил талиатору за приготовление листьев дерева, орнаментов...» [6, л. 7]. Из другого отчета Бродзкого следует, что «сбоцировка в мраморе» производилась с целью «найти пункты всех частей» пластической фигуры [6, л. 37 об.].

Выражение «из сырого мрамора», скорее всего, означает первоначальную, «сырую», обработку блока (возможно, от ит. *bozzetto* ‘эскиз’ или нем. *bossieren* ‘формовать’, ‘обтесывать’); пояснение же насчет «пунктов» указывает на способ обмера с помощью точек, который с древности и до сих пор используется для перевода модели в твердый материал или увеличения ее до размера монументальной скульптуры. Близкое по смыслу понятие мы находим у Мартоса в его ходатайстве об ученике Иване Тимофееве, который, как утверждал профессор, внес значительный вклад в создание памятника Минину и Пожарскому, а именно, не только «сбошировал» большую модель, но также привел фигуры «в то положение, в котором требуется последний прием художника» [8, л. 4]. Итак, термин «сбошировать», как следует из слов Мартоса, довольно ясно определяет механическую, то есть не требующую «приема художника» подготовительную работу.

«Талиаторы», о которых также говорилось в одном из приведенных писем, – это, очевидно, мраморщики, которые приступали к делу во вторую очередь. Жаргонизм происходит от итальянского корня *tagliare* ‘резать’ и, видимо, указывает на использование определенных инструментов – не скалывающих камень, а режущих. Талиаторы упоминаются еще и как скульпторы, что говорит об их мастерстве моделировать пластический объем с нюансировкой¹.

Попробуем теперь выявить разницу между задачами мраморщика и ролью автора мраморной скульптуры. Обратимся к очерку

«О рубке из мрамора» Николая Рамазанова. «Многие скульпторы, – пишет автор, – получают мраморные бюсты и статуи почти совершенно конченные из рук мраморщика, и только, так сказать, ласкают их... Есть художники, в голове которых, как в волшебном фонаре, неисходно роятся видения и вымыслы; не успевая и в глине запечатлеть всех созданий своей фантазии – где им возиться с мрамором?» [цит по: 18, с. 183]. Скульптурное творчество Рамазанова было связано с так называемой италянизирующей статуарной пластикой. Успех в данной области зависел не столько от опыта рубки, сколько от понимания «языка» мрамора. Изучение техники считалось необходимым для образования академического скульптора именно с этой точки зрения. Возьмем для примера «Фавна, прислушивающегося к звуку ветра в тростнике» (1825, ГРМ) работы Самуила Гальберга. Мотив статуи – переходное состояние персонажа от концентрации чувства к озарению – как кажется, нельзя выразить лучше, чем посредством ускользающих от зрительского взгляда пластических нюансов, достижимых разве только в воске или мраморе. Гальберг считается одним из лучших мастеров мраморной скульптуры XIX в., сама же статуя – наиболее значительным его итальянским произведением. Ваятель писал, что, живя в Риме, «из мрамора... поколотил и попилил собственноручно немало» [14, с. 138], и тем не менее «Фавна» он выполнил в камне не сам, а при помощи своего сотрудника Джироламо Сарторио.

Теперь возникает вопрос: мог ли мраморщик, пользуясь лишь советами создателя модели, довести работу до окончания, и мог ли он соперничать с ним как художник? История русской скульптуры XIX в. знает несколько случаев, когда скульптор, вышедший из ремесленной среды, становился самостоятельным и известным. В первой половине столетия таким мастером был Борис Орловский. Началом его успеха послужила работа над тремя бюстами Александра I, два из которых он вырубил по модели Мартоса, а третий – по собственному замыслу. К 1822 г., когда Орловский получил этот заказ, он уже пользовался известностью мастера, который рубит мрамор «что яблоко режет». Мартос оценил способности своего помощника

и обратил на них внимание президента Академии художеств Алексея Оленина. Обретя поддержку, Орловский вскоре был освобожден от крепостной зависимости и определен в скульптурный класс.

Бюст, созданный молодым ваятелем самостоятельно, теперь можно видеть в Эрмитаже (1822, ГЭ) (*ил. 1*). Его отделка побуждает задержать взгляд на деталях. Александр I показан в чеканном доспехе с фигурой Фемиды на груди; перекинутый через плечо ремень для ношения меча украшен изображением Славы и бляшкой в виде львиного маскарона. Орнамент, прорубленный местами с сильным отступом от основного объема и создающий ощущение материальности, сочетается с тончайшим, как будто наполненным воздухом живописным рельефом фигур. Разнообразие приемов не приводит к диссонансу, но, наоборот, обогащает впечатление.

Проучившись менее года в Академии, Орловский отправился за казенный счет в Рим и поступил в мастерскую своего кумира Бертеля Торвальдсена. По возвращении на родину он взялся за выполнение крупнейших монументальных скульптурных проектов. В 1835 г. уже ему самому, как когда-то Мартосу, довелось ходатайствовать о получении вольной для своего помощника [10, л. 1–1 об.]. Это был Дмитрий Савельев, который в то время как самого Орловского отвлекали работы для города, взял на себя вырубку из мрамора станковой скульптуры.

Вскоре почти никому не известный мраморщик оказался в поле внимания императорской семьи. Причиной этому послужила кончина одного за другим сначала его наставника в 1837 г., а через полтора года Гальберга. Докладывая министру императорского двора о делах мастерской Гальберга, президент Оленин писал, что после смерти профессора статуей императрицы Александры Федоровны «весьма успешно занимается... свободный художник Савельев» (*см. ил. 2*), и уверял при этом, что тот «в состоянии кончить весьма исправно» и незавершенного Орловским «Париса» (имеется в виду повторение 1840, ГТГ) [11, л. 27–27 об.]. Савельевым были доработаны по меньшей мере три композиции. Одна из них – статуя супруги Николая I – ныне украшает Октябрьскую лестницу

Зимнего дворца (1841, ГЭ). Взгляд на нее заставляет в некотором отношении согласиться с позицией эрмитажного хранителя Елены Карчёвой, которая называет Савельева соавтором Карла Фридриха Вихмана, создавшего модель статуи [16, с. 45–47]. Восприятие портрета, навевающего ассоциации с романтической мечтой о прекрасной женщине-полубогине, во многом способствует совершенству работы мраморщика – тончайшие нюансы в контурах и отделка камня, передающая фактуру нежной кожи, скользящую пластику шелкового одеяния.

В 1842 г. Савельев пытался получить звание академика, но не имел успеха. На взгляд академического Совета, выполненная для этой цели программа оказалась неудовлетворительной [4, л. 85]. Похожим образом развивалась карьера Антонино Темпры. Упоминания о нем вызваны смертью пенсионера Академии художеств Константина Климченко. Итальянскому мраморщику было дано задание отделать неоконченную статую «Девушка с зеркалом». Из зафиксированных по этому случаю сведений следует, что из-под его же резца вышла группа «Сатир и нимфа» Петра Ставассера (1850, ГРМ), а возможно, и петергофский «Нарцисс» К. М. Климченко (1846, ГМЗ «Петергоф») [2, л. 78 об.].

В «Лексиконе» У. Тима и Ф. Беккера, наиболее полном словаре художников от Античности до конца XIX в., никаких данных об Антонино Темпре нет. Рубрики мрамора всё же, как правило, не создавали собственных произведений, и творческий путь Орловского, пожалуй, следует считать редким исключением.

Подводя итог исследования, еще раз подчеркнем, что Орловский достиг успеха во многом благодаря поддержке его наставника Мартоса. Как помним, профессор заботился о развитии мраморной рубки в Академии художеств, но его инициатива не была продолжена. Утвержденная при нем должность академического мраморщика вскоре была ликвидирована. Впоследствии для перевода скульптуры в камень выпускники скульптурного класса пользовались наемными работниками, которые в силу своего зависимого положения, несмотря на редкие навыки в элитарной области искусств, оставались неизвестными.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Порядок, по которому ваятелю помогают мастера двух специальностей (первые – при пунктировании и первичной обработке каменного блока, а вторые – при вырубке скульптуры тонким инструментом), существует до сих пор. За эти сведения, а также за подробный рассказ об инструментах для обработки мрамора благодарю скульптора, члена Союза художников России Олега Назировича Шорова.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 470. Оп. 91/525. Д. 80. Дело о командировании воспитанников к В. И. Демут-Малиновскому для обучения скульптурному художеству.

2. РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (98/935). Д. 317В. Дело по отчетам начальника над русскими художниками в Риме о купленных и заказанных императором в Италии художественных произведениях.

3. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. I. 1803. Д. 1683. Представление И. П. Мартоса о заведении при Академии класса орнаментной скульптуры и рубки из мрамора.

4. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. 1841. Д. 2609. О присвоении академических званий – профессора, академика и художника.

5. РГИА. Ф. 789. Оп. 2. 1857. Д. 34. О составлении академического отчета и об академической выставке.

6. РГИА. Ф. 789. Оп. 2. 1862. Д. 27. О заказах, порученных В. П. Бродскому и П. П. Забелло для императорского двора.

7. РГИА. Ф. 789. Оп. 20. 1806. Д. 54. Мемории Совета Академии художеств.

8. РГИА. Ф. 789. Оп. 20. 1819. Д. 9. О награждении И. Т. Тимофеева, трудившегося при сооружении памятника Минину и Пожарскому.

9. РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Президент А. Н. Оленин. 1826. Д. 69. О новом образовании Императорской Академии художеств.

10. РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Президент А. Н. Оленин. 1835. Д. 67. О получении отпускной от графа В. Н. Панина, данной им бывшему дворовому человеку, ученику профессора Б. И. Орловского Дмитрию Савельеву.

11. РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Президент А. Н. Оленин. 1838. Д. 34. О поручении профессору С. И. Гальбергу окончить статуи Париса и Фауна.

12. РГИА. Ф. 817. Оп. 1. 1806. Д. 607. Об исправлении художниками для Казанской церкви разных скульптурных, живописных и из меди работ.

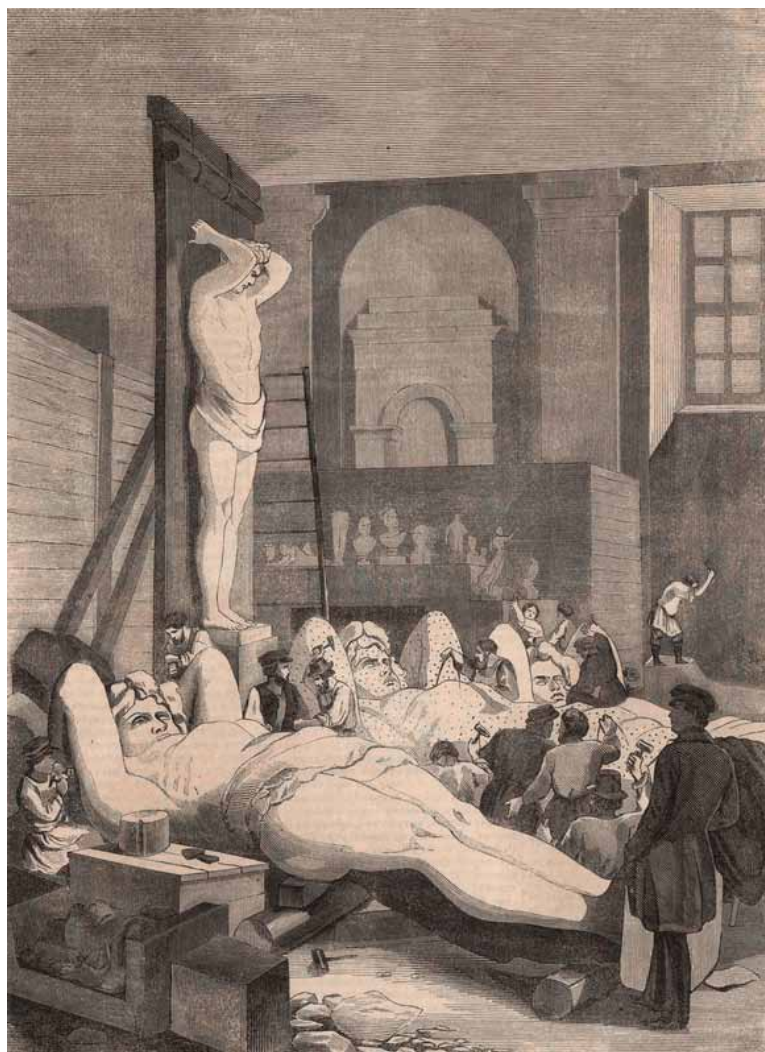
13. *Аплаксин А. П.* Казанский собор : историческое исследование о соборе и его описание. СПб. : [б.и.] : изд. на средства Казанского собора, 1911. 90 с., 75 л. ил.
14. *Гальберг С. И.* Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках 1818–1828 / Собр. В[ладимир] Ф. Эвальд. СПб. : тип. М. М. Стасюлевича, 1884. 185 с..
15. *Карпова Е. В.* Иван Мартос известный и неизвестный... Портрет в творчестве скульптора. СПб. : Palace Edition, 2005. 47 с.
16. *Карчёва Е. И.* Западноевропейская скульптура XIX–XX веков. СПб. : изд-во Гос. Эрмитажа, 2016. 334 с.
17. *Коваленская Н. Н.* Мартос : [Жизнь и творчество рус. скульптора]. М ; Л. : Искусство, 1938. 140 с.
18. *Кривдина О. А., Тычинин Б. Б.* Размышления о скульптуре. СПб. : Северная звезда, 2010. 604 с.
19. *Рамазанов Н. А.* Материалы для истории художеств в России / сост., авт. вступ. ст. и примеч. Н. С. Беляев ; науч. ред. Г. В. Бахарев. СПб. : БАН, 2014. 781 с.
20. Тербенев А. И. // Иллюстрация. Т. II. № 20. 1846. С. 317–320.



1. Б. И. Орловский. Бюст Александра I в лавровом венке.
1822. Мрамор. Государственный Эрмитаж



2. Д. С. Савельев по модели К. Ф. Вихмана. Статуя Александры Федоровны. 1841. Мрамор. Государственный Эрмитаж. Фрагмент



3. Мастерская А. И. Тербенева во время вырубке атлантов
для портика Нового Эрмитажа. Рисунок из журнала
«Иллюстрация» [20, с. 319]