

## **Атрибуция скульптуры Пармена Забелло и украинский культурный контекст последней трети XIX века**

Побожий С. И., кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Украины, доцент кафедры психологии, политологии и социокультурных технологий Сумского государственного университета

Творческое наследие Пармена Петровича Забелло (28.07(09.08).1830, с. Монастырище Нежинского уезда Черниговской губернии, теперь село Ичнянского р-на Черниговской области – 12(25).02.1917, Лозанна, Швейцария) охватывает монументальную и станковую скульптуру. Понимание специфики круглой скульптуры и барельефа, надгробного памятника и бюста позволило мастеру в каждом из них всеобъемлюще выразить поставленную пластическую задачу. Ее решение во многом определялось профессиональной подготовкой, полученной во время учебы в Императорской академии художеств.

Наставником Забелло был скульптор Петр Клодт (Клодт фон Юргенсбург, 1805–1867) – автор четырех групп укротителей коней на Аничковом мосту, конного монумента Николаю I на Исаакиевской площади и памятника баснописцу Ивану Крылову в Летнем саду Северной Пальмиры. Они были установлены в то время, когда Забелло поступил в академию.

Творчество Петра Клодта стала связующим звеном между скульптурой первой и второй половины XIX века. Понятно, что воспитание скульпторов и живописцев происходило в духе идей строгого классицизма. Этот стиль определял основной поток скульптурной продукции в 40-50-х гг. XIX века. Вместе с тем, рождается реалистическая тенденция во всех видах изобразительного искусства, но именно в скульптуре этот процесс происходил медленнее, чем в графике и живописи. Это обуславливалось несколькими факторами, в том числе эстетическими и спецификой этого вида искусства. С середины 1840-х до начала 1860-х происходит переход от позднего классицизма в сторону реалистического метода в русской скульптуре.

Заложенные классицизмом идеалы, отличались нормотворческими принципами, воплотились не только в творчестве Петра Клодта, но и в педагогической системе, на которой воспитывался Забелло-скульптор во время учебы в академии. Успешное усвоение молодым скульптором академических навыков в лепке подтверждено вручением ему малой и большой серебряной медали за лепку натуры (1853). За год до этого Забелло участвовал в выставках в академии, а вскоре получил звание некласного художника. Не закончив академию Забелло решил самостоятельно повышать свое мастерство, но одновременно и продемонстрировать его на родине итальянских скульпторов Джованни Пизано и Донателло, Гиберти и Микеланджело. Наступил длительный (почти 18 лет) итальянский период в жизни и творчестве скульптора, который проходил в Риме и с начала 60-х гг. XIX в. во Флоренции.

Образ Забелло как человека импульсивного и неуравновешенного предстает в воспоминаниях географа Льва Ильича Мечникова (1838 – 1888), который также был причастен к искусству – посещал Академию художеств и учился живописи в Венеции в 1860 г.: «Из постоянных жителей Флоренции более других выделялся скульптор З[абелл]о, один из красивейших представителей малороссийского чумацкого типа /.../ Замечу, однако, что З[абелл]о был человек, далеко не лишенный энергии и недюжинный. Еще отроком, он сумел выдержать упорную борьбу со степным помещиком отцом, и борьба эта кончилась поражением старого полтавского самодура. З[абелл]о много читал, преимущественно Прудона и Герцена, и умел хорошо переваривать прочитанное. К сожалению, опутанный с одной стороны финансовыми затруднениями, из которых он никогда не выходил, с другой стороны, увлеченный своими успехами в обществе, он слишком рано опустил, осел в каком-то чувственном эгоизме, которому его изящная наружность и его склонный к парадоксам, но блестящий и гибкий ум придавали некоторые Чайльд-Гарольдовские оттенки. Он был слишком умен, чтобы смириться с ролью, хотя бы и очень блестящего хлыща; но в то же

время слишком отчужден в своей мастерской, переполненной женских красот, лепленных из глины, высеченных из мрамора и живых... Всегда недовольный собою и другими, он переходил от одной крайности к другой; то искал развлечений и знакомств, то без всякого повода лез на ссоры; говорил незаслуженные грубости вчерашним своим друзьям; отравлял жизнь своей красивой и чрезвычайно деловитой швейцарке-жене» [5, с. 817–818].

Скульптор испытывает себя в разных жанрах – портрете, тематической композиции; формах – круглой скульптуре, барельефе, надгробия. Академическое обучение проявляло профессиональную подготовку будущего скульптора в композициях на мифологические и библейские сюжеты. Неудивительно, что одним из первых произведений Забелло в Италии стала круглая мраморная скульптура «Ревекка у колодца» (1863, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, далее – ГРМ; в каталоге скульптуры этого музея произведение называется «Итальянка с ларцом»). Этот библейский сюжет имел в истории искусства многочисленные живописные интерпретации, в частности – на холсте венецианского художника Джованни Батисты Пьяцетты (1682 (1683?) – 1754) «Ревекка у колодца» (1735–1740 Пинакотека Брера, Милан). Но в отличие от «многословной» живописи, скульптор передал историю нахождения жены для сына Авраама Исаака одной фигурой, «прекрасной видом» Ревекки.

В этой скульптуре нашла воплощение также одна из характерных черт русской академической скульптурной школы – передача обнаженного человеческого тела. Безупречная его визуализация поднимается в искусстве позднего классицизма к героике образов и обобщению всех пластических форм. На творчество Забелло в течение всего срока его пребывания в Италии имела влияние итальянизирующая струя, распространенная в скульптуре и живописи. Эта стилистическая тенденция вобрала в себя подражание классическому итальянскому искусству эпохи Возрождения, увлечению его образами, темами и формами.

Вскоре талант Забелло был замечен царской семьей. Императрица Александра Федоровна (1798–1860), сатирический образ которой Тарас Шевченко показал в поэме «Сон», заказала скульптору мраморную скульптуру «Нимфа» для фонтана в Царском Селе. О сложностях, предшествовавших этой ответственной работе говорится в письме живописца, академика и профессора исторической живописи Михаила Скотти (1814–1861) к автору известного скульптурного портрета Николая Гоголя (1854, ГРМ) Николая Рамазанова (1817–1867): «У скульптора Забелло, в прошлом году, я видел женскую статую, которую он переделывал раза три и, наконец, сломал. Теперь он производит новую женскую статую, для Ее Величества Императрицы Александры Федоровны» [цит по: 3, с. 85].

Вскоре в круг заказчиков скульптора Забелло из аристократических кругов Российской империи вошла семья Кочубеев из известного казацко-старшинского, затем – дворянского рода [4; 9, с. 94–95; 12, с. 465–466]. Представители рода Кочубеев были внесены в пятую и шестую части родословных книг Полтавской, Санкт-Петербургской и Черниговской губерний.

Именно во время этого приезда скульптор и познакомился с Петром Аркадьевичем Кочубеем, который заказал ему выполнить его портрет, а также портреты жены Варвары Александровны и их дочери Любви Петровны Кочубей (1861–1884) в форме барельефов и бюст отца П. Кочубея – Аркадия Кочубея: «Переводом этих работ в мрамор скульптор занимался в Италии» [3, с. 89]. За три барельефы скульптор получил в 1869 звание академика [11, с. 163].

Скорее всего, об этих произведениях говорится в статье, напечатанной в журнале «Отечественные записки» (1869, № 10): «Бюсты и барельефы г. Забеллы, ваятеля, долго учившегося в Риме и Флоренции, мастерские работы зрелого художника. Резец (рубка мрамора) напоминает прием г. Розетти, одного из грациознейших современных ваятелей Италии, особенно

замечательного по умению владеть резцом /.../ и резец г. Забелло стремится к тем же краскам в мраморе: у него тело... и одежда – выражены мастерски» [цит. по: 3, с. 89]. Среди выполненных скульптором многочисленных бюстов в Италии «/ ... / особенную славу вызвали бюсты Кочубея, отца и сына (председателя императорского технического общества / ... /» [7, с. 435]. Очевидно в текст вкралась явная ошибка – под второй работой следует понимать не бюст, а барельеф-медальон, который находится сейчас в ГРМ.

Все три барельефа выполнены из белого (каррарского?) мрамора, имеют круглую форму. Размер диаметра барельефов Петра и Любви Кочубей составляет соответственно 43 и 41,5 см [1, с. 64]. На лицевой стороне барельефов есть подписи в виде двух начальных букв имени и фамилии скульптора «П. С.». На оборотной стороне помещены надписи (скорее всего, сделаны их обладателями – Кочубеями), которые дают информацию о портретируемых лицах, а также год исполнения портретов – 1868.

Поскольку барельефы выполнялись по заказу этой аристократической семьи и были представлены Забелло вскоре для баллотирования их в Совете академии на звание академика, то подобные надписи были обязательным элементом относительно информации о изображенных. Барельефы (Петра и Любви) поступили в ГРМ в 1930 г., Варвары – в 1929 г. из Государственного музейного фонда, в котором находились национализированные художественные произведения, а по сути незаконно отобранные у их обладателей советской властью.

Скульптор выбрал круглую форму для барельефов Петра, Варвары и Любви Кочубей как наиболее выразительную для портретного изображения в технике рельефа. Глубина формы дает возможность не только синтезировать контурный рисунок и круглую скульптуру, но использовать светотеневая модуляцию за счет перепада объемных форм различной высоты. Занимая большую часть мраморной поверхности барельефа лица портретируемых становятся акцентировано-выразительными.

Эта коллизия между объемной трехмерной форме и фоном отсутствует в круглой скульптуре, где различные ракурсы ее восприятия дают неожиданные визуальные эффекты, приводящие к появлению новых смыслов. В качестве примера можно привести бронзовый бюст работы Забелло, венчающий пьедестал памятника Николаю Гоголю в Нежине (1881). В истории создания памятника Гоголю среди лиц, откликнувшихся на общественную инициативу нежинцев находим имя Петра Кочубея. Его поддержкой заручились организаторы установки памятника – член Нежинского окружного суда Иван Дейкун и предводитель Нежинского уездного дворянства Василий Тарновский. Знакомство и общение с семьей Тарновских имело последствия в виде скульптурного портрета «г-жи Тарновской (мрамор)», выполненного Парменом Забелло [7, с. 433]. Попутно отметим, что в Качановке бывал и Василий Аркадьевич Кочубей, автограф которого имеется в альбоме Тарновских.

Инициатива заказа барельефов, как уже отмечалось, исходила от Петра Аркадьевича Кочубея (17 (29). 06, 1825, Москва – 22. 12. 1892 (03. 01). 1893, с. Долина Полтавской губернии) [4, с. 548]. Сын сенатора, действительного статского советника (1831), Киевского вице-губернатора (1827), участника походов 1812 Аркадия Васильевича Кочубея (09. 02. 1790 – 04. 03. 1878, СПб) и Софии Михайловны, урожденной княгини Вяземской, сделал карьеру, став сначала действительным статским советником, а вскоре – действительным статским советником (1890). После окончания Михайловского артиллерийского училища (1845) учился за границей, затем преподавал в Михайловской артиллерийской академии, вскоре ушел в отставку. Его научные предпочтения воплотились в коллекционировании минералов, изделий из серебра и произведений искусства.

Начиная с середины XVIII в. среди русской аристократии получило распространение увлечение минералогией. В доме Кочубеев в Санкт-Петербурге (набережная р. Мойки, 69) был оснащен минералогический

кабинет, экспонаты из которого в дальнейшем были приобретены у его сына Василия Петровича Кочубея (1868–1940) и находятся ныне в Минералогическом музее им. А. Е. Ферсмана Российской академии наук в Москве.

Заслуги Петра Кочубея на этом поприще были должным образом оценены научной общественностью: почетный член Петербургской Академии наук (1876), председатель Русского технического общества (1870–1892), почетный член Императорского минералогического общества (1872). В его честь минерал розового цвета получил название «кочубеит» [12, с. 465]. По инициативе Петра Кочубея в Санкт-Петербурге (1868) появился Музей прикладных знаний, историю создания которого осветила в своем исследовании Наталья Реброва – директор Национального историко-культурного заповедника «Гетманская столица» в Батурине [8]. В частности, в нем отмечается и факт обладания Петром Кочубеем во второй половине XIX в. известным «Домом Кочубея» в Батурине.

Через пять лет после барельефов работы Забелло, художественная иконография Кочубеев пополняется живописными портретами Петра Аркадьевича Кочубея (1873, Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник), а в следующем году – портретом его жены – Варвары Александровны Кочубей, урожденной графини Кушелевой-Безбородко (21.12.1829 – 01.11.1894, Ницца). Автор этих портретов – один из учредителей Товарищества передвижных художественных выставок Николай Николаевич Ге (1831–1894). Экспонирование на четвертой выставке этого художественного объединения в 1875 – 1876 гг. «Портрета В. А. Кочубей» (холст, масло, 115x93, Государственная Третьяковская галерея, далее – ГТГ) свидетельствует о том большом значении, которое придавал этому произведению автор. Оба портрета получили от искусствоведов довольно сдержанную оценку, хотя их выполнение не подвергает сомнению

профессионализм исполнителя. Художественные задачи уступили главному - репрезентативному портретному сходству, достигнутому благодаря приемам академической живописи. В них отмечали уход художника от романтической тенденции в портретном творчестве, в частности в портретах М. Рейтерна и Варвары Кочубей. В портрете Петра Кочубея видели «/ ... / вялость решений, приглушенность колорита» [6, с. 12]. Между тем, в письме к В. Г. Черткову (февраль-март 1890, хутор Ивановский Черниговской губернии) Николай Ге писал о получении им на Международной выставке в Лондоне (1874) именной медали за «/ ... / портрет г. Кочубей» [6, с. 146].

В Сумском областном краеведческом музее хранятся три мраморные барельефы-медальоны с изображением двух мальчиков примерно в возрасте от 7 до 9 лет и юноши 17–20 лет. В инвентарных карточках, составленных на эти произведения (после 1966) указано иконографию портретов: «барельеф Кочубея», а также описание достопримечательности, места, где были все три барельефы найдены – г. Глухов, куда они поступили с Ярославского музея Глуховского района и время поступления барельефов в Сумской краеведческого музея – 1948.

Профильным изображением детских головок присущи четкость и ясность, скрупулезная проработка черт лица, найдена глубина. Важно, что скульптор пытался передать физиономические особенности каждого из мальчиков, подчеркнул их возрастную разницу. Материалом для барельефов-медальонов служил каррарского мрамора, признаком которого является чисто белый цвет. Особенностью этого материала следует считать прозрачность, что позволяет контурам изображения избавиться жесткости. Вся поверхность фона и глав изображенных тщательно отполированы, как и в петербургских барельефах. Этот прием особенно почитали скульпторы эпохи итальянского Возрождения с произведениями которых, несомненно, был знаком Пармен Забелло.



Важным визуальным элементом восприятия этих двух произведений является то, что изображение головок мальчиков развернуто в одном случае влево, а в другом – вправо. По нашему мнению, это не является свидетельством только того, что скульптор разнообразил их визуальное восприятие, но тем самым намеревался подчеркнуть родственные связи изображенных лиц.

Местонахождение барельефов в с. Ярославце Кролевецкого уезда, так же, как и других произведений графики, живописи и мебели из Сумского краеведческого музея не оставляют сомнений в их принадлежности семье Кочубеев. В Ярославце родился и умер Василий Аркадьевич Кочубей (10.06.1826 – 25.09.1897) – родной брат Петра Аркадьевича Кочубея. Окончив училище правоведения, впоследствии был почетным мировым судьей Кролевецкого и Глуховского уездов (1891), предводителем Кролевецкого уездного дворянства. У Петра и Варвары Кочубей было шестеро детей: Демьян (1854–1856), Аркадий (?– 1859), Александр (?– 1860?), София (?– 1860), Любовь (1861–1884) и Василий (1868–1940).

Выдвинем гипотезу относительно изображения на двух парных барельефах их детей – Аркадия и Александра. Как уже отмечалось выше, в браке Петр и Варвара Кочубей находились с 14 января 1851. Итак, появление одного из этих детей в конце этого года или в следующем (1852) выглядит вполне вероятным. Зная года смерти Аркадия (1859) и Александра (1860?), сопоставляя их со вступлением в брак П. и В. Кочубеев, получаем их вероятные года рождения: 1851 (?) И 1852 или 1853, что соответствует возрасту изображения этих мальчиков на разнонаправленных профильных рельефах. В пользу такой гипотезы – развернутость одного профиля мальчика влево, другой – вправо может свидетельствовать о желании заказчика иметь парные мемориальные портреты детей.

Учитывая знакомство Забелло с Петром Кочубеем в 1868, выполнение этих барельефов-медальонов произошло очевидно в то же время, когда были

сделаны барельефы с портретами Петра, Варвары и Любви Кочубеев. Только на выставку в Петербург Кочубеи дали согласие на экспонирование произведений с портретами только вышеупомянутых лиц, поскольку мемориальные изображения детей оставались только для созерцания в семейном кругу. Но существует доля вероятности того, что портреты мальчиков появились из-под резца скульптора после в 1868 году. Это могло произойти в течение трех лет до отъезда Забелло из Италии в 1872, или уже после его возвращения на родину.

Учитывая отсутствие документальных подтверждений этих гипотез предлагаем хронологию выполнения двух барельефов-медальонов с изображением мальчиков работы Пармена Забелло определить в следующих пределах – от конца 1860-х до первой половины 1870-х годов, то есть последней третью XIX века.

Методология определения иконографии третьего сумского барельефа с изображением юноши опираться на принадлежность изображенного лица к семье Кочубеев, но каких? Если взять за основу главный тезис, что все барельефы визуализировали представителей семьи Петра и Варвары Кочубеев, то остается одна версия – прижизненный портрет Василия Петровича (1868-1940). Исходя из определения приблизительного возраста изображенного лица (примерно твид 17 до 20 лет), произведение могло быть выполнено во второй половине 1880-х годов.

Надпись на раме, удостоверяющей ее принадлежность Василию Аркадьевич Кочубею и отличается от мраморных рам двух предыдущих барельефов поставил перед нами следующий вопрос, а не могло ли это быть образом какого-то из детей Василия Аркадьевича Кочубея? Как известно, у него было шестеро сыновей Петр (18 04. 1851 – 1879, Неаполь), Демьян (16 06. 1859, Рим – до 1890), Петр-младший (02. 01.1880, Рим – 1918) Василий (19 01. 1883, Москва – 02. 10. 1960, Франция), Николай (11 01. 1885 – 1947?), Аркадий (1853 – в 1890). В пользу этой версии привлечем вышеупомянутый

бронзовый барельеф с изображением портретов двух пожилых мужчин. Один из них является портретом Петра Аркадьевича Кочубея.

Абрис профиля второго мужа очень похожим на первого и полностью может быть портретом Василия Аркадьевича Кочубея. Если соотнести возраст изображенного человека (В. А. Кочубея?) с возрастом его брата, изображенного на этом барельефе (43 года), то возраст в 42 года является касательным к иконографии портрета. Изображение двух родных братьев свидетельствовало о семейной и духовную близость Петра и Василия Кочубеев. К тому же, двое сыновей Василия Кочубея носили имя Петр. Таким образом, выполнение их портретов Забелло повлекло и знакомство скульптора с Василием Аркадьевичем, что могло повлиять в дальнейшем на появление мемориального портрета одного из его сыновей. Если учесть, что Петр умер в возрасте 28 лет, Демьян в 31 год, Аркадий примерно в 37, то скорее всего кто-то из них и изображен на третьем барельефе-медальоне с Сумского областного краеведческого музея.

О мемориальном характере этого барельефа-медальона свидетельствует и рама из дерева с гипсовой лепкой на ней черного цвета и перевитой лентой золотого цвета. Рама подобного цвета подчеркивала посмертный портрет и не могла обрамлять изображение живого человека.

Какой вывод можем сделать на этом этапе определения иконографии произведений – мраморных барельефов-медальонов из Сумского областного краеведческого музея?

Во-первых, автором этих произведений следует считать скульптора Пармена Забелло, творчество которого развивалась в контексте скульптуры середины – второй половины XIX века. По своим художественно-пластическими качествами барельефы является свидетельством высокого дарования скульптора, отражая процесс его формирования в русле

класических, а иногда и итализирующих тенденций, господствовавших в то время среди выпускников Императорской академии художеств.

По-друге, на двох, барельєфах із зображенням хлопчиків можуть бути портрети дітей Петра та Варвари Кочубеїв – Аркадія та Олександра. Але визначити, хто з них зображений на кожному з барельєфів, не уявляється можливим через відсутність відомостей про їхні роки народження і точну дату смерті Олександра. Час виконання цих творів відноситься до останньої третини ХІХ століття.

Во-вторых, на двоих, барельєфах с изображением мальчиков могут быть портреты детей Петра и Варвары Кочубеев – Аркадия и Александра. Но определить, кто из них изображен на каждом из барельєфов, не представляется возможным из-за отсутствия сведений об их годы рождения и точную дату смерти Александра. Время выполнения этих произведений относится к последней трети ХІХ века.

В-третьих, знакомство скульптора Пармена Забелло с семьями Петра Аркадьевича и Василия Аркадьевича Кочубеев могло вызвать заказ последним мемориального портрета одного из своих сыновей в форме барельєфа-медальона: Петра, Демьяна или Аркадия. Косвенно эта версия подтверждается надписью на раме барельєфа с изображением юноши. Стилистически он также причастен к двум барельєфов с портретами мальчиков и мог быть выполнен в последней трети ХІХ века.

- 
1. Государственный Русский музей: скульптура XVIII – начало XX века: каталог. Ленинград: Искусство. Ленинградское отделение, 1988. – 320 с.
  2. Забіла Н. Що пам'ятаю про діда // Вітчизна. – 1980. – № 6. – С. 169–173.

3. Логдачева Н. В. Новое об итальянских работах П. П. Забелло // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: сб. ст. По итогам научной конференции «Русское искусство Нового времени: открытия и интерпретации / сост. И. В. Рязанцев. Москва: Памятники исторической мысли, 2015. – Вып. 16. – С. 85–90.
4. Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник. Киев. 1910. Т. 2. Е–К. 720 с. URL: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/8450-t-2-e-k-1910#mode/inspect/page/636/zoom/5>. Дата обращения: 20.11.2019.
5. М. А. Бакунин в Италии в 1864 году. Из воспоминаний Л. И. Мечникова // Исторический вестник. – 1897. – Т. 67. Март. – С. 807–834.
6. Николай Николаевич Ге. Письма, статьи, критика, воспоминания современников / вст. ст., сост. и примеч. Н. Ю. Зограф. – Москва: Искусство, 1978. – 399 с.
7. Памятник императору Александру II // Русская старина. – 1884. – Май. – Т. XLII. – С. 433–436.
8. Реброва Н. Петро Аркадійович Кочубей і заснування музею прикладних знань // Сіверянський літопис. – 2014. – № 5. – С. 329–332. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/74012/24-rebrova.pdf?sequence=1>. Дата обращения: 28.11. 2019.
9. Российская родословная книга, издаваемая Петром Долгоруковым. – СПб: печатано в типографии Эдуарда Веймара, 1855. – Часть вторая. – 326 с.
10. Руденко Л. Пам'ятник Миколі Гоголю // Пам'ятки України. – 2013. – № 7 (190). – С. 56–59.
11. Художники народов СССР: биобиблиографический словарь: в 6 т. – Москва: Искусство, 1983. – Т. 4. Кн. 1: Елева–Кадышев. – 591 с.
12. Энциклопедический словарь. – [Ярославль], 1991. – Т. 31. Конкорд Коялович. Репринтное воспроизведение издания Ф. А. Брокгауз – И. А. Ефрон 1890 г. – 480 с.

