

УДК 73.03

DOI: 10.37953/2079-0341-2024-3-1-428-437

## ИТАЛЬЯНСКАЯ СКУЛЬПТУРА НЕОКЛАССИЦИЗМА В РАДИЩЕВСКОМ МУЗЕЕ

**Мария В. Щетина**

Саратовский государственный художественный  
музей имени А.Н. Радищева, Саратов, Россия,  
shchetinamv@radmuseumart.ru

### *Аннотация*

В статье представлена история изучения двух скульптурных портретов и большой мраморной статуи, поступивших в музей после октябрьской революции 1917 года из различных дворянских собраний. Как нередко бывает с произведениями, поступившими в музей в этот период, из-за ошибок в записях или утраты документов терялись сведения об авторе, названии, имени изображенных лиц, источнике поступления и пр. Все рассматриваемые работы были подписаны, но неизвестно было имя женщины, изображенной на одном из портретов, а также название статуи. Кроме того, было интересно проследить историю заказа рассматриваемых работ.

*Ключевые слова:* скульптура, портрет, мрамор, октябрьская революция 1917 года, дворянская усадьба, семейная коллекция

*Для цитирования:* Щетина М.В. Итальянская скульптура неоклассицизма в Радищевском музее // Academia. 2024. №3. С. 428–437. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-3-1-428-437

## ITALIAN NEOCLASSICAL SCULPTURE IN RADISHCHEV MUSEUM

**Maria V. Shchetina**

Saratov State Art Museum named  
after A.N. Radishchev, Saratov, Russia,  
shchetinamv@radmuseumart.ru

### *Abstract*

The article presents the history of the study of two sculptural portraits and a large marble statue that entered the museum after the October Revolution of 1917 from various noble collections. As is often the case with works that entered the museum during this period, information about the author, title, name of the depicted persons, source of acquisition and so on was lost due to errors in records or loss of documents. All the works under consideration are signed, but the name of the woman depicted in one of the portraits, as well as the title of the statue, were unknown. Additionally, it was interesting to trace the history of the commissioning of the works under consideration.

*Keywords:* sculpture, portrait, marble, October revolution of 1917, noble estate, family collection

*For citation:* Shchetina, M.V. (2024), "Italian neoclassical sculpture in Radishchev museum", *Academia*, 2024, no 3, pp. 428–437. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-3-1-428-437

Первые послереволюционные годы в Саратовском государственном художественном музее имени А.Н. Радищева, как и во многих других музеях, характеризуются большим поступлением новых произведений искусства из разоренных дворянских усадеб. Среди вещей, принадлежащих различным стилям и эпохам, внимание неизменно привлекали два мраморных бюста и большая мраморная статуя, близкие по времени и характеру исполнения. Искусная обработка мрамора, чувство линии, моделировка драпировок, выдержанная в традициях классицизма, отчетливо выраженная характерность моделей сочетаются в них со значительной долей условности и идеализации. Все работы подписаны, но имя женщины, изображенной на одном из портретов, название статуи, а также обстоятельства заказа рассматриваемых работ были неизвестны.

Один из бюстов является портретом Великого князя Александра Николаевича, старшего сына императора Николая I и наследника российского престола<sup>1</sup> (ил. 1). Его автор Помпео Маркези (1789–1858) в юности учился в Риме, в том числе у знаменитого Антонио Кановы. В 1811 году он переселился в Милан, где вскоре стал членом и преподавателем Академии, а его студия — центром притяжения для многочисленных коллекционеров Европы и России [Allgemeines Lexikon 1907–1950, Bd. XXIV, s. 64; Panzetta 1994, vol. 1, pp. 176–177].

Великий князь Александр Николаевич посетил ателье Маркези в октябре 1838 года, когда в сопровождении своего наставника, поэта В.А. Жуковского путешествовал по Европе. К тому времени Маркези уже считался одним из наиболее популярных скульпторов своего времени. Александр Николаевич заказал скульптору два своих портрета и несколько раз приезжал к нему в ателье позировать. Некоторое время спустя по поручению статского советника Н.М. Толстого был выполнен еще один портрет Александра Николаевича, прибывший в Петербург в июле 1841 года одновременно с двумя первыми [Карцева 2000, pp. 81–82, 144].

Один из трех вышеназванных портретов Великого князя находится в настоящее время в собрании Эрмитажа<sup>2</sup>, другой — в Радищевском музее, местонахождение третьего неизвестно. Оба портрета из собрания Радищевского музея и Эрмитажа датированы 1839 годом и идентичны в композиционном построении и изображении головы. Портрет представляет собой строго фронтальный погрудный бюст с плечами и верхней частью рук. Глаза портретируемого устремлены в пространство, но радужные оболочки глаз скульптор оставляет «слепыми», не прорисовывая зрачки. Небольшая масса волос, зачесанных над лбом по моде 1838 года, ложится слегка волнистыми объемными прядями. Отчетливо чувствуется контраст кажущихся матовыми волос — из-за движения света и тени в их прядях и белизны гладких плоскостей лица.

На бюсте из собрания Эрмитажа, несколько меньшем по размеру, плечи Великого князя задрапированы на античный манер. На портрете, находящемся в настоящее время в Радищевском музее, Маркези представил Александра Николаевича в военном мундире казачьего покроя с эполетами<sup>3</sup> и в широком плаще, драпирующем бюст от плеч к талии и образующем переход к основанию. На груди — звезда ордена Святого Апостола Андрея Первозванного и андреевская лента. Оба варианта бюста представляют собой традиционный парадный портрет.

<sup>1</sup> Мрамор, выс. 94. Инв. №СК — 63. Слева на постаменте подпись и дата: "C. P. MARCHESI F. IN MILANO. 1839". Впереди на постаменте надпись: "SUA ALTEZZA INPEREALE... IL CESAREVITCH GRAN DUCA EREDITARIO DI TUTTE LE RUSSIE... ALESSANDRO NICOLAEVITCH". Поступил в 1919 году из собрания С. А. Юрьевича.

<sup>2</sup> Мрамор, выс. 80. Инв. №Н СК. 988. На постаменте подпись и дата: "C. P. MARCHESI F. MILANO. 1839". Приобретен в ателье скульптора в Милане. Находился в Зимнем дворце.

<sup>3</sup> Атаманом всех казачьих войск и шефом Донского атаманского полка Цесаревич был назначен 20 октября 1827 года. В рескрипте к наказному атаману войска Донского император Николай I повелел ему объявить, что милость эта оказана им в награду за их постоянную верность престолу и заслуги перед Отечеством, в особенности же за мужество и храбрость, проявленные во время войны с Ираном в 1826–1828 годах. Под знаменем атаманского своего имени полка в Георгиевской зале 16 летний цесаревич приносил военную присягу по достижении им совершеннолетия [Татищев 1903, с. 28–29, 63–65].



**Ил. 1.** Помпео Маркези (1789–1858). Портрет Великого князя Александра Николаевича. 1839. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева. Фото В. Л. Ефимкина.

В целом он достаточно точно отражает впечатление, произведенное Великим князем в Европе во время путешествия в 1838–1839 гг. Очень хорошо оно передано в письмах В.А. Жуковского к матери наследника престола — императрице Александре Федоровне: «...он нравится тем, что сближает его с другими — своею любезною приветливостью, и тем, что всякого заставляет без усилия наблюдать необходимое с ним расстояние, признавая в нем добровольно что-то, созданное для высшего порядка. Его прекрасная благородная природа привлекает к нему все сердца и, конечно, повсюду после него останется самое светлое воспоминание» [Жуковский 1878, с. 332–334, 335, 324, 334–336]. Юный, исполненный чувства собственного достоинства, с восторженным взглядом широко раскрытых глаз и приветливой улыбкой на губах — таким предстает на портрете Маркези 20-летний цесаревич.

Согласно надписи на тыльной стороне постамента бюста<sup>4</sup>, после доставки портрета в Россию он был предназначен в качестве новогоднего подарка Семену Алексеевичу Юрьевичу (1798–1865), одному из воспитателей цесаревича<sup>5</sup>. Происходящий из древнего и славного дворянского рода, С.А. Юрьевич, по словам современника, «не унаследовал исчезнувшего в превратностях судьбы богатства своих предков, но обладал теми качествами души и той силой воли, которые не приобретаются вещественными богатствами мира сего» [Чатуров 2000, с. 10–11]. Все долгие годы своей службы, искренне преданный цесаревичу, он бережно собирал различные вещи, так или иначе связанные с личностью наследника престола. В его коллекции находились конногвардейский мундирчик пятилетнего

<sup>4</sup> ЕГО ИМПЕРАТОРСКИМЪ ВЫСОЧЕСТВОМЪ... ГОСУДАРЕМЪ НАСЛѢДНИКОМЪ ЦЕСАРЕВИЧЕМЪ... ВЕЛИКИМЪ КНЯЗЕМЪ... АЛЕКСАНДРОМЪ НИКОЛАЕВИЧЕМЪ... ПОДАРЕНЪ... ГЕНЕРАЛЬ-МАЮРУ... СЕМЕНУ АЛЕКСѢВИЧУ ЮРЬЕВИЧУ... 31-ГО ДЕКАБРЯ 1841.

<sup>5</sup> С. А. Юрьевич преподавал Великому князю арифметику, польский язык, а спустя некоторое время — фортификацию и артиллерию, сопровождал его в путешествиях по России и Европе и вплоть до своей отставки в 1848 г. заведовал перепиской наследника престола.



**Ил. 2.** Пьетро Тенерани (1798–1869). Портрет графини О.И. Орловой-Давыдовой. 1863. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Фото В.Л. Ефимкина.

наследника, карта Дуная с окружающими крепостями, рисованная рукой будущего императора, дневники, письма, памятные книжки, записи маршрутов путешествий цесаревича, а также ряд его живописных и скульптурных портретов. Спустя много лет к этим реликвиям добавилось стекло кареты, выбитое взрывом, унесшим жизнь Александра II 11 марта 1881 года [Савельева 1998, с. 30]. Выйдя в отставку, С.А. Юрьевич поселился в своем Саратовском имении в селе Лопуховка, где и хранилась его коллекция.

Автор второго портрета, числившегося в инвентаре как «Портрет неизвестной женщины»<sup>6</sup>, — Пьетро Тенерани (1798–1869), также принадлежавший к числу наиболее видных и значительных европейских скульпторов первой половины XIX века (ил. 2). Ученик Лоренцо Бартолини, Антонио Кановы и Бертеля Торвальдсена, он после смерти Торвальдсена в 1844 году не только заканчивал его работы, но и стал считаться главой римской скульптурной школы [Di Maio 2000, pp. 309–310]. Ряд крупнейших Академий Европы, в том числе Рима, Каррары, Флоренции, Парижа и Мюнхена, избрали его своим почетным членом, а Римская Академия св. Луки в 1857 году — также и президентом. Три года спустя, в 1860 году, Тенерани был назначен генеральным директором римских музеев и занимал этот пост до конца своих дней [Allgemeines Lexikon 1907–1950, Bd. XXXII, s. 524–525; Panzetta 1994, p. 265]. Среди его заказчиков были представители высшей аристократии Европы и России [Карчёва 2001, с. 25–26]. В творчестве этого мастера они видели «достойного представителя введенной Торвальдсенем целомудренной чистоты формы», ценя «грациозность сочинения, красоту форм и мастерскую отделку, <...> соединяющую строгости стиля Торвальдсена с мягкостью техники

<sup>6</sup> Мрамор, выс. 69,5. Инв. №СК — 153. На постаменте подпись и дата "PRO TENERANI F. 1863". Поступил в 1929 году из ГМФ, ранее — имение графов Орловых-Давыдовых «Отрада» Подольского уезда Московской губернии.

Кановы», но тем не менее отмечая «впечатление внутренней холодности», производимое его работами [Любке 1870, с. 640].

Находящийся в собрании Радищевского музея женский портрет, датированный 1863 годом, принадлежит к позднему периоду творчества Тенерани, когда скульптор начинает переходить к более реалистической трактовке образов [Косарева 1997, с. 22–28]. На портрете изображена немолодая женщина с правильными чертами лица и плотно сжатыми губами. Волосы ее расчесаны на прямой пробор, отведены назад и заколоты гребнем. Радужные оболочки глаз Тенерани, так же как и Маркези, не прорисовывает, оставляя «слепыми». Плечи поверх простого овального выреза платья покрыты шалью, складки которой создают переход к основанию. Характер модели сформулирован и выражен здесь вполне отчетливо: мы видим сильного человека с властным и одновременно несколько усталым взглядом. По сравнению с «Портретом Александра Николаевича» женский портрет работы Тенерани, во многом благодаря большей обобщенности в трактовке деталей одежды и прически, воспринимается более органично и естественно.

Согласно записи в Инвентаре, ранее портрет находился в подмосковном имении графов Орловых-Давыдовых «Отрада». Также в списке работ Пьетро Тенерани, приводимом Орестом Раджи, среди женских портретов, датированных 1863 годом и не идентифицированных до настоящего времени, значились только портрет графини О.И. Орловой-Давыдовой и некоей Устиновой (фамилия дана без инициалов) [Raggi 1875, p. 22–23]. Эти два момента могли бы сразу поставить точку в изучении рассматриваемой работы. Однако, поскольку документы первых послереволюционных и послевоенных лет нередко содержат ошибки, нам нужно было найти другие изображения как минимум одной из вышеназванных дам.

Найти портреты женщин из семьи Устиновых нам не удалось. Но в воспоминаниях Питера Устинова, известного английского актера и драматурга XX века, есть очень краткое упоминание о первой жене его деда Платона Григорьевича (1840–1897?) — Марии Мецлер, с которой они поженились около 1858 года и некоторое время после этого жили в Италии [Устинов 1999, с. 48].

Что касается живописных портретов графини О.И. Орловой-Давыдовой, то один из них, работы английской художницы Кристины Робертсон, есть в собрании Радищевского музея<sup>7</sup>. Однако использовать его для определения имени женщины, служившей моделью для мраморного бюста, достаточно сложно. Между двумя портретами, живописным и скульптурным, большая разница во времени — около 20 лет. Портрет, написанный Кристиной Робертсон, датируется началом 40х годов XIX века. В это время Ольге Ивановне, тогда еще просто Давыдовой (поскольку высочайшее разрешение принять фамилию и титул деда по материнской линии и именоваться «его сиятельство граф Орлов-Давыдов» ее муж получил только в 1856 г.) было около 26–27 лет, тогда как в 1863 году ей должно было быть 49 лет. Облик женщины, изображенной на портрете работы Тенерани, вполне соответствует этому возрасту.

Т.Ф. Алексушина (Муниципальный музей «Детская картинная галерея», Самара), долгие годы занимавшаяся изучением семейных портретов графов Орловых-Давыдовых, посоветовала обратиться в Государственный исторический музей, где хранится достаточно большой фонд фотографий представителей этой семьи. Н.А. Перевезенцева (ГИМ, Москва) предоставила для работы копию фотографии графини О.И. Орловой-Давыдовой 1870-х годов и фотографию с ее портрета, выполненного также в 70-х годах XIX века художником Н.И. Тюриным<sup>8</sup>. Их сопоставление с мраморным бюстом не оставило сомнений в том, что на портрете работы Тенерани изображена именно графиня О.И. Орлова-Давыдова. Мы

<sup>7</sup> Робертсон Кристина (1796–1854). Портрет графини О.И. Орловой-Давыдовой (урожденной княжны Барятинской, 1814–1876). Холст, масло, 142x115, 142115, Инв. №Ж-444. Поступил в 1926 г. из Государственного музейного фонда, ранее — ГТГ.

<sup>8</sup> О.И. Орлова-Давыдова (урожденная княжна Барятинская, 1814–1876). Фотография 1870-х годов. Ателье Бергамаско, С. Петербург. 95171, ИVI — 18667, пак №2, ГИМ; Тюрин Н.И. Портрет О.И. Орловой-Давыдовой (урожденной княжны Барятинской, 1814–1876). 1870-е. Холст, масло, 80x65, инв. 55349 ИИ-949, ГИМ.



**Ил. 3.** Сальваторе Альбано (1839/41–1893). *Il Sogno felice* (Счастливы сон). Не ранее 1873. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева. Фото В. Л. Ефимкина.

видим те же самые черты лица, характерный тяжелый подбородок с ямочкой и прическу с разделенными на прямой пробор волосами. Характерно, что Тенерани, сохраняя некоторую степень обобщенности, почти не идеализирует облик своей модели.

В тоже время С.О. Андросов (ГЭ, Санкт-Петербург), сопоставив фотографию с мраморного бюста из собрания Радищевского музея с гипсовым слепком с портрета Орловой-Давыдовой, хранящимся в Риме в Гипсотеке Тенерани, подтвердил их идентичность.

Графиня Ольга Ивановна Орлова-Давыдова (1814–1876), урожденная княжна Бярятинская, была дочерью князя Ивана Ивановича Бярятинского, одного из самых влиятельных и богатых людей России — тайного советника, камергера, церемониймейстера двора Павла I, служившего также по дипломатической части при посольстве в Лондоне. В 1832 году она вышла замуж за Владимира Петровича Давыдова (1809–1882), внука по материнской линии графа Владимира Григорьевича Орлова (1743–1831), младшего из пяти знаменитых братьев Орловых. В 1863 году, когда был исполнен скульптурный портрет, Ольга Ивановна Орлова-Давыдова уже была матерью шестерых детей: троих сыновей и троих дочерей. В это время Орловы-Давыдовы жили в Италии, где Тенерани — одному из самых модных и популярных скульпторов того времени — и был заказан портрет Ольги Ивановны Орловой-Давыдовой. Стоит заметить, что обращение графа В.П. Орлова-Давыдова именно к Тенерани не следует приписывать только моде на произведения этого скульптора. Их связывало давнее знакомство. Еще в зое годы XIX века В.П. Давыдов заказал Тенерани портрет своего деда, графа В.Г. Орлова. Скульптор создал монументальную статую (сами итальянцы называли ее *monumento* — памятник), изображающую сидящего графа, по постаменту были выполнены барельефы<sup>9</sup>. Памятник был перевезен в имение «Отрада» Подольского уезда Московской губернии, где и был установлен в 1846 году [Макаров 2002, с. 69]. До настоящего времени памятник, к сожалению, не сохранился.

<sup>9</sup> Гипсовая модель к памятнику была выполнена скульптором в 1836 году. К 1844 году он был переведен в мрамор и отправлен в Санкт-Петербург, где был выставлен в одном из залов Академии художеств. Работа вызвала столь широкий интерес в обществе, что только два года спустя памятник был перевезен в подмосковное имение Орловых-Давыдовых «Отрада».

В отношении большой мраморной статуи, изображающей погруженную в глубокий сон молодую девушку с лебедиными крыльями за спиной<sup>10</sup> (ил. 3), к сожалению, не удалось прийти к столь же ясным результатам.

Статуя поступила из того же собрания, что и «Портрет Великого князя Александра Николаевича» Помпео Маркези, — из усадьбы Юрьевичей. Лопуховка. Согласно подписи на основании, она была исполнена известным итальянским скульптором XIX века Сальваторе Альбано (1839/41–1893) [De Gubernatis, Matini 1889, pp. 1–12; Allgemeines Lexikon 1907–1950, Bd. I, s. 178; Bessone–Aurely 1947, pp. 4–5; Dizionario biografico degli Italiani 1960, pp. 610–611; Panzetta 1994, p. 17; Le Pera 2001, p. 11; Dearinger 2004, pp. 11–12; Campisani 2005, pp. 11–14].

Как и Помпео Маркези и Пьетро Тенерани, этот автор принадлежал к числу мастеров, очень высоко ценимых современниками. Среди его заказчиков были представители высшей европейской знати — светской и церковной, а также крупной финансовой буржуазии. Пожалуй, самый восторженный отзыв о работах скульптора оставил один из его ближайших друзей — итальянский ученый-литературовед и писатель, граф Анджело Де Губернатис. Он уверял, что работы Альбано «вызывали зависть у многих мастеров потому, что человеческое тело в его произведениях моделировано всегда с поистине уникальной иллюзорностью, и по этой причине, особенно статуи с изображением женских фигур, так востребованы американскими коллекционерами». «Нужно было обладать подлинной гениальностью для создания таких прекрасных творений», «главную и отличительную особенность которых составляют гениальная простота и естественность, умение равным образом совместить силу и грацию, аристократическую трактовку образов и элегантность исполнения» [De Gubernatis, Matini 1889, pp. 11–12]. Этот отзыв, несмотря на явную чрезмерность и повышенную эмоциональность, очень важен. Он позволяет понять, как воспринимали творчество Сальваторе Альбано современники, что привлекало их в работах скульптора.

Удлиненные пропорции, плавные текучие линии, отсутствие острых граней, мягкая, но отчетливая проработка форм статуи из собрания Радищевского музея прекрасно отражают стиль этого мастера. Сравнение с другими произведениями Альбано<sup>11</sup> позволяет поставить рассматриваемую статую в один ряд с лучшими работами мастера.

Но если имя автора и источник поступления были известны, то название мраморной скульптуры с момента ее поступления в музей вызывало большие вопросы.

В музейный Инвентарь она была записана как «Спящий ангел». Однако изображенная фигура явно женская, что противоречит иконографическому канону. Очевидно, что авторское название было искажено из-за ошибки в записях или утраты документов при передаче вещей из Лопуховки, что нередко случалось в первые послереволюционные годы.

Долгое время в музее делались попытки найти название, более соответствующее изображению. В 1995 году на выставке «Отзвук славного былого...», посвященной истории дворянских усадеб Саратовской губернии, работа была представлена как «Психея спящая» [Пашкова, Савельева 2001]. Согласиться с этим вариантом также нельзя — начиная с античности Психею всегда изображали в виде молодой девушки с маленькими крыльями бабочки-мотылька<sup>12</sup>.

В.Н. Березина (ГЭ, Санкт-Петербург) предложила название «Аллегория сна».

К счастью, Де Губернатис в своей статье 1889 года, посвященной скульптору, привел подробный список его произведений. Более того, он, что крайне важно

<sup>10</sup> Мрамор. 75×170×85. Инв. СК-17.

<sup>11</sup> Стелла «АнгелХранитель», городское кладбище г. ОппидоМаммертина, (Италия); «Женская фигура» и «Амур и Психея». 1881. Частные коллекции; скульптурная группа «Мятежные ангелы». 1893. Музей Искусств, Бруклин, США.

<sup>12</sup> Амуры и Психея, совершающие жертвоприношение. Рим. Фреска IV стиля из Помпей (Дом Бронзы, VII, 4, 59). Инв. № 20879. Национальный археологический музей, Неаполь; Психея в рабстве у Венеры. Сардоникс. Римская работа. I в. до н. э. ГЭ, Санкт-Петербург.

для нас, указал имена заказчиков и покупателей каждой из названных работ, за одним исключением [De Gubernatis, Matini 1889, pp. 11–12]. Мраморная статуя “Il Sogno felice” была приобретена неким «русским путешественником».

Первый вариант скульптуры был исполнен в 1873 году по заказу господина Хорна из Бреслау и повторен еще три раза: для частного коллекционера из Бостона, для Генри Тейта из Лондона<sup>13</sup>, и третья реплика, как было сказано выше, — для «русского путешественника». Почему Де Губернатис не называет фамилию «Юрьевич», если статуя была приобретена членом этой семьи, сказать сложно. Возможно, повлияло то, что фамилия слишком непривычна и трудна для итальянского языка. К кругу высшей аристократии, имена которых так льстят тщеславию и создают дополнительную рекламу для работающего мастера, Юрьевичи не принадлежали.

Ни воспроизведения, ни описания работы найти не удалось. Безусловно, нельзя исключать того, что рассматриваемая статуя была создана после выхода статьи Де Губернатиса, опубликованной за четыре года до смерти скульптора. Тем не менее название “Il Sogno felice” показалось нам более близким сюжетному решению статуи, чем варианты, предлагавшиеся ранее. Его можно перевести как «Счастливый сон». В итальянском, как и в русском языке, слово «сон» мужского рода, но характер трактовки образа, само настроение, создаваемое этой работой, позволяет говорить о том, что название «Счастливый сон» следует воспринимать не как обозначение конкретного аллегорического персонажа, а как отображение самого состояния. Кроме того, итальянское слово “sogno” означает также «мечта», «сновидение», «грёза». Под названием «Счастливый сон» работа была опубликована в Каталоге Зарубежного искусства [Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева 2008, с. 390, №456] с надеждой, что дальнейшие изыскания помогут подтвердить наше предположение.

Лебединые крылья спящей девушки, длинная гибкая шея, основание с изображением мелкой ряби воды вызывают ассоциации также и с образом Девушки-Лебедя, очень популярным в искусстве последней трети XIX века. В России в 1875–1876 гг. П.И. Чайковский работал над балетом «Лебединое озеро». Французский композитор Камиль СенСанс в феврале 1886 года написал сюиту для камерного ансамбля «Карнавал животных», в которую входит пьеса «Лебедь». Спустя 20 лет хореограф Михаил Фокин поставил на эту музыку для Анны Павловой номер «Умиравший лебедь», ставший визитной карточкой балерины. В 1900 году Михаил Врубель представил знаменитую картину «Царевна-Лебедь»<sup>14</sup>. Этот список можно продолжать. Несомненно одно — скульптор Сальваторе Альбано, умело улавливавший популярные идеи в искусстве, создал образ спокойной незамутненной красоты с ее прохладной и чистой поэзией, не затронутой волнением. Этот образ достойно продолжил ряд названных выше произведений.

После революции 1917 года и гражданской войны художественные произведения, оказавшись вырванными из привычного уклада, утрачивали многие важные сведения: название, имя изображенного лица, источник поступления и пр. Поэтому при работе с этими вещами возникает больше всего вопросов. И каждый раз, когда удается восстановить утраченную информацию, — для музейных сотрудников очень ценный момент. Портреты Великого князя Александра Николаевича и графини О.И. Орловой-Давыдовой, статуя “Il Sogno felice”, заказанные известным и популярным мастерам своего времени, обогащают историю итальянской скульптуры XIX века новыми подробностями и сюжетами.

В заключение хочу выразить глубокую признательность всем, кто оказал помощь в работе над темой: С.О. Андросову (ГЭ, Санкт-Петербург), Н.А. Перевезенцевой (ГИМ, Москва), Т.Ф. Алексушиной (Муниципальный музей «Детская картинная галерея», Самара).

<sup>13</sup> На наш запрос в Галерею Тейт нам ответили, что работ этого скульптора в их собрании нет.

<sup>14</sup> 1900. Холст, масло. 142,5×93,5. ГТГ, Москва.

## Литература

1. Жуковский 1878 – Жуковский В.А. Сочинения. СПб.: И.И. Глазунов, 1878. Письма к императрице Александре Федоровне. Венеция 21 ноября (3 декабря) 1838 года. С. 332–334; Карлсруэ, 12 (24) марта 1839 года. С. 335; Эймс, 26 июля (7 августа) 1838 года. С. 324; Карлсруэ, 12 (24) марта 1839 года. С. 334–336.
2. Карчева 2001 – Карчева Е.И. Николай I – коллекционер современной скульптуры // Мир музея. М., 2001. 2 (180) март – апрель. С. 25–26.
3. Косарева 1997 – Косарева Н.К. Вновь определенные портреты работы скульптора Tenerani / Сообщения Государственного Эрмитажа. LVII – СПб., 1997. С. 22–28.
4. Любке 1870 – Любке В. История пластики с древнейших времен до нашего времени. М.: К.Т. Солдатенков, 1870. С. 640.
5. Макаров 2002 – Макаров А.В. Лопасненская «Орловщина». М.: «Старая Басманная», 2002. С. 69.
6. Пашкова, Савельева 2001 – Пашкова Л.В., Савельева Е.К. «Отзвук славного былого...». Дворянские усадьбы Саратовской губернии. Живопись. Графика. Декоративно-прикладное искусство: Каталог. Саратов, 2001.
7. Савельева 1998 – Савельева Е.К. Коллекции Юрьевичей и Васильчиковых. К истории создания и бытования // Материалы II Боголюбовских чтений (29–31 марта 1995 г.). Саратов: Ареал, 1998.
8. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева 2008 – Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Зарубежное искусство. Живопись. Рисунок. Скульптура. Шпалеры. Каталог собрания. Саратов: Новый ветер, 2008. Том 2. 504 с. 472 л. ил.
9. Татищев 1903 – Татищев С.С. Император Александр II. Его жизнь и царствование. В 2х тт. СПб., 1903. Т. 1.
10. Устинов 1999 – Устинов П. О себе любимом... М.: Захаров: АСТ, 1999.
11. Чатуров 2000 – Чатуров П.Ф. Счастливый страдалец. О дворянском роде Юрьевичей. Саратов: Соотечественник, 2000.
12. Bessone-Aurely 1947 – Bessone-Aurely A.M. Dizionario degli scultori ed architetti italiani. Genova: Editrice Dante Alighieri, 1947.
13. Campisani 2005 – Campisani U. Artisti calabresi: Otto e Novecento. Pittori. Scultori. Storia. Opere. Cosenza: Pellegrini, 2005.
14. Dearinger 2004 – Dearinger D.B. Paintings and Sculpture in the Collection of the National Academy of Design. New York and Manchester: Hudson Hills Press, 2004.
15. De Gubernatis, Matini 1889 – De Gubernatis A. and Matini U. Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti. Firenze: Tipi dei successori Le Monnier, 1889.
16. Di Majo 2000 – Di Majo E. “L’Ercole e Lica” e la dodici divinta dell’Ilimpo / Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2000.
17. Dizionario biografico degli Italiani 1960 – Dizionario biografico degli Italiani. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1960. Vol. 1.
18. Karčëva 2000 – Karčëva E. Il viaggio in Europa del granduca Aleksandr Nicolaevič e gli acquisti di scultura contemporanea / Sotto il cielo di Roma, Siena: Alsaba, 2000.
19. Le Pera 2001 – Le Pera E. Arte di Calabria tra Otto e Novecento. Dizionario degli Artisti Calabresi nati nell’Ottocento. Cosenza: Rubbettino, 2001.
20. Panzetta 1994 – Panzetta A. Dizionario degli scultori italiani dell’Ottocento e del primo Novecento. Torino: U. Allemandi, 1994. Vol. I.
21. Raggi 1875 – Raggi O. Opere di sculture di Pietro Tenerani, raccolte nella galleria del palazzo Tenerani in via Nazionale. Roma, 1875.
22. Allgemeines Lexikon 1907–1950 – Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler von der Antike bis zur Gegenwart / Ausgewählt und bearbeitet von Thieme U., Becker F. Bd. 1–37. Leipzig: W. Engelmann 1907–1950.

## References

1. Zhukovskij, V.A. (1878), *Sochinenia [Works]*, I.I. Glazunov, St.-Petersburg, Russia.
2. Karchova, E.I. (2001), “Nikolaj I – kollektioner sovremennoj skul’ptury” [“Nicholas I – a collector of modern sculpture”], *Mir muzeya*, 2 (180), pp. 25–26.
3. Kosareva, N.K. (1997), “Vnov’ opredelennye portrety raboty skul’ptora Tenerani” [“Newly identified portraits by the sculptor Tenerani”], *Soobschenia Gosudarstvennogo Ermitazha*, vol. LVII, pp. 22–28.
4. Liubke, V. (1870), *Istoria plastiki s drevnejshih vremen do nashego vremeni [History of plastic art from ancient times to the present day]*, K.T. Sol-datenkov, Moscow, Russia.
5. Makarov, A.V. (2002), *Lopasnenskaya “Orlovshchina”*, “Staraya Basmannaya”, Moscow, Russia.

6. Pashkova, L.V. and Savel'eva, E.K. (2001), "Otzvuk slavnogo bylogo...". Dvoryanskie usad'by Saratovskoj gubernii. Zhivopis'. Grafika. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo: Katalog ["Echo of the glorious past...". Noble estates of the Saratov province. Painting. Graphics. Decorative and applied art: Catalog]. Saratov, Russia.
7. Savel'eva, E.K. (1998), "Kollekcii Yur'evichej i Vasil'chikovyh. K istorii sozdaniya i bytovaniya" ["Collections of the Yuryeviches and Vasilchikovs. On the history of creation and existence"], *Materialy II Bogolubovskih čtenij [Materials of the 2nd Bogolubov readings]*, p. 30.
8. Saratovskij gosudarstvennyj hudozhestvennyj muzej imeni A.N. Radischeva (2008), Saratovskij gosudarstvennyj hudozhestvennyj muzej imeni A.N. Radischeva. Zarubezhnoe iskusstvo. Zhivopis'. Risunok. Skulptura. Shpalyery. Katalog sobrania [Saratov State Art Museum named after A.N. Radishev. Foreign art. Painting. Drawing. Sculpture. Tapestries. Collection catalogue], Novyj veter, Saratov, Russia.
9. Tatischev, S.S. (1903), Imperator Aleksandr II. Ego zhizn' i tsarstvovanie [Emperor Alexander II. His life and reign], vol. I, St.-Petersburg, Russia.
10. Ustinov, P. (1999), O sebe liubimom... [Of myself, beloved...], Zaharov: AST, Moscow, Russia.
11. Chaturov, P.F. (2000), Schastlivyj stradalets. O dvoryanskom rode Yur'evichej [Happy sufferer. About the noble family of Yuryevich]. Sootechestvennik, Saratov, Russia.
12. Bessone-Aurely, A.M. (1947), Dizionario degli scultori ed architetti italiani [Dictionary of Italian sculptors and architects], Editrice Dante Alighieri, Genoa, Italy.
13. Campisani, U. (2005), Artisti calabresi: Otto e Novecento. Pittori. Scultori. Storia. Opere [Calabrian artists: Eight and twentieth century. Painters. Sculptors. History. Works], Pellegrini, Cosenza, Italy.
14. Dearing, D.B. (2004), Paintings and Sculpture in the Collection of the National Academy of Design. Hudson Hills Press, New York and Manchester, USA and UK.
15. De Gubernatis, A. and Matini, U. (1889), Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti [Dictionary of living Italian artists. Painters, sculptors and architects], Tipi dei successori Le Monnier, Firenze, Italy.
16. Di Majo, E. (2000), "L'Ercole e Lica" e la dodici divinta dell'jlimpo ["Hercules and Lica" and the twelve goddess of the jlimpo], Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi, Istituto veneto di science, lettere ed arti, Venezia, Italy.
17. Dizionario biografico degli Italiani, (1960), Dizionario biografico degli Italiani [Biographical dictionary of Italians], vol. 1, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, Italy.
18. Karchyova, E. (2000), "Il viaggio in Europa del granduca Aleksandr Nicolaevich e gli acquisti di scultura contemporanea" ["Grand Duke Aleksandr Nicolaevich' trip to Europe and contemporary sculpture acquisitions"], *Sotto il cielo di Roma*, Alsaba, Siena, Italy.
19. Le Pera, E. (2001), Arte di Calabria tra Otto e Novecento. Dizionario degli Artisti Calabresi nati nell'Ottocento [Art of Calabria between Otto and Novecento. Dictionary of Calabrian artists born in the 19th century], Rubbettino, Cosenza, Italy.
20. Panzetta, A. (1994), Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento [Dictionary of Italian sculptors of the 19th and early 20th centuries], vol. I, Allemandi, Torino, Italy.
21. Raggi, O. (1875), Opere di sculture di Pietro Tenerani, raccolte nella galleria del palazzo Tenerani in via Nazionale [Works of sculptures by Pietro Tenerani, collected in the gallery of the Tenerani palace in Via Nazionale], Roma, Italy.
22. Allgemeines Lexikon (1907–1950), Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler von der Antike bis zur Gegenwart [General lexicon of visual artists from antiquity to the present time], Ausgewählt und bearbeitet von Thieme U., Becker F. Engelmann, Leipzig, Germany.

*Информация об авторе*

Мария В. Щетина, Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева, Саратов, Россия; 410600, Россия, Саратов, ул. Радищева, 39; shchetinamv@radmuseumart.ru

*Author Info*

Maria V. Shchetina, Saratov State Art Museum named after A.N. Radishev, Saratov, Russia; 39 Radishev St, 410600 Saratov, Russia; shchetinamv@radmuseumart.ru