

Е.А. Боровская

**НЕИЗВЕСТНЫЙ АВТОР
ИЗВЕСТНОГО ПАМЯТНИКА.
НЕМЕЦКИЙ СКУЛЬПТОР
А.-Ю. ШТРЕЙХЕНБЕРГ(1814–1878)**

В мае 1840 г. начала работу Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих. Попечителем Школы стал инициатор ее создания — действительный статский советник К.Х. Рейссиг. Имя этого выдающегося представителя русской культуры знакомо сегодня лишь узкому кругу специалистов. А в свое время Рейссиг был хорошо известен просвещенной России, ее научным, художественным, деловым кругам.

Выходец из Германии, профессор астрономии и математики Корнилий Христианович Рейссиг прибыл в Россию в 1810 г. и возглавил мастерскую Генерального штаба, где производились геодезические, астрономические, метеорологические и другие точные приборы и инструменты. Вскоре он был избран членом-корреспондентом Российской академии наук, стал членом многочисленных научных обществ в России и Германии. Занятия наукой и практическая работа привели его к пониманию необходимости подготовки квалифицированных мастеров в России, причем не только в области точной механики, но и в других направлениях, в том числе в художественной промышленности. Одним из новаторских начинаний Рейссига была организация воскресных рисовальных классов при Санкт-Петербургском Технологическом институте. Успех классов заставил задуматься над более масштабным начинанием — самостоятельной Рисовальной школой для вольноприходящих учеников с целью подготовки мастеров декоративно-прикладного искусства и художественных ремесел.

Проект Рейссига получил поддержку со стороны тогдашнего министра финансов графа Е.Ф. Канкрина, который нашел источник

финансирования и выделил для Школы помещение на стрелке Васильевского острова — на Бирже. Отсюда и обиходное название учебного заведения — «Школа на Бирже», которое в литературе можно встретить даже чаще, чем официальное.

Попечитель новой школы лично подбирал педагогический персонал. Интересно отметить, что Рейссиг, человек уже весьма зрелых лет (он родился в 1781 г.), отдавал предпочтение молодым художникам-педагогам. Школа была новаторским начинанием, и Рейссиг мог опасаться, что преподаватели со значительным стажем не сумеют уловить специфику задач и особенности организации работы художественно-промышленного учебного заведения.

Программой Школы предусматривались занятия по черчению, рисованию и «лепленю из глины и воска». Для преподавания «лепления» Рейссиг пригласил работавшего в то время в Петербурге молодого немецкого скульптора Штрейхенберга.

Август Юлиус Штрейхенберг не слишком широко известен в России, здесь он прожил лишь несколько лет. Прибытие скульптора для работы в Петербург связано с именами А.П. Брюллова и великого немецкого ученого А. Гумбольдта. Последний, как известно, побывал в России (по приглашению графа Канкрина) в 1829 г. Знакомство же ученого с братьями Брюлловыми — Карлом и Александром — могло произойти и раньше, во время их путешествия по Европе. В Германии Брюлловых весьма интересовали работы скульптора Х.-Д. Рауха и здание берлинского драматического театра (Schauspielhaus), построенное по проекту К.Ф. Шинкеля. И с Раухом, и с Шинкелем А. Брюллов мог познакомиться в Берлине; они были в дружеских отношениях с Гумбольдтом.

Нас не столько интересуют обстоятельства их знакомства, сколько то, что в 1838 г. Гумбольдт направляет А. Брюллову письмо с просьбой оказать содействие молодому скульптору Штрейхенбергу: «Я с полной уверенностью позволю себе рассчитывать на Вашу снисходительность как ко мне лично, так и к выдающемуся художнику, ученику известного скульптора Давида, которого я беру смелость рекомендовать Вашему вниманию от своего имени и от имени своих друзей Рауха и Шинкеля. Молодой Штрейхенберг (которого я рекомендую) — уроженец Берлина, с большим успехом, помимо скульптуры, отдавался занятиям архитектурной орнаментикой, занимался также выполнением капителей, фриз и разного рода резными работами; он также удачно выполняет тонкие работы из слоновой кости. Этот

молодой человек, обладая такими разнообразными способностями, наделен также и прекрасным мягким характером и, я думаю, вполне пригоден, чтобы найти какое-либо занятие в стране, где милости императора так щедро вознаграждают потери, причиненные общественными бедствиями. Я был бы Вам бесконечно признателен, если бы Вы были столь любезны помочь и Штрейхенбергу Вашими советами и покровительством»¹.

Разумеется, данное письмо можно рассматривать как обычную для своего времени рекомендацию, за которой не считалось зазорным обращаться к любому высокопоставленному лицу, но заметим, что, хотя в письме имеется ссылка на безусловно авторитетное для Брюллова мнение Шинкеля и Рауха, ученый и сам мог вполне оценить талант молодого скульптора — Гумбольдт был великолепным рисовальщиком.

«Общественными бедствиями», следует полагать, Гумбольдт называет пожар 1837 г. в Зимнем дворце. Работы по восстановлению пострадавших помещений велись под руководством В. Стасова и А. Брюллова. Брюллов не мог отказать Гумбольдту в просьбе, и Штрейхенберг был привлечен к участию в реставрации и реконструкции ряда интерьеров. Впрочем, молодой скульптор имел еще одно значимое рекомендательное письмо: Шинкель также рекомендовал его весьма влиятельному князю Волконскому как возможного исполнителя работ по части воссоздания скульптурного декора в Зимнем дворце².

Покровительство Брюллова, безусловно, благоприятно сказалось на судьбе скульптора в России. Возможно, именно Брюллов познакомил Штрейхенберга с Рейссигом. Но не менее вероятно, что аналогичную рекомендацию Гумбольдт направил и Канкрину и даже самому Рейссигу. Можно лишь констатировать, что знакомство Рейссига со Штрейхенбергом состоялось почти сразу по прибытии последнего в Россию, и Рейссиг сумел познакомиться также с работами молодого скульптора, оценить его творческий потенциал.

Штат Рисовальной школы был утвержден 4 мая 1840 г., и в списке учителей значится «профессор Штрейхенберг»³, который «будет обучать еженедельно 4 часа, по воскресеньям с 2-х до 4-х часов и по субботам с 6-ти до 8-ми в леплении из глины и воску, с жалованьем 285 рублей в год»⁴.

13 мая 1840 г. Штрейхенбергу было отправлено письмо, в котором Рейссиг уведомлял его о принятии «во вновь учрежденную Рисоваль-

ную школу для вольноприходящих учителей» и о том, что «открытие Школы последует 26 мая»⁵. Однако из тех же архивных источников становится ясно, что Штрейхенберг принимал участие в подготовке Школы к открытию задолго до своего официального утверждения в качестве педагога. В ноябре — декабре 1839 г. он занимается оснащением скульптурного класса (в частности, изготавливает слепки «с моделей и орнаментов всех времен»), даже участвует в приобретении и заказе необходимой мебели, передав в Школу имеющиеся у его «табуреты на винтах» в качестве образцов для последующего изготовления⁶.

Знакомство с Рейссигом предопределило появление одной из наиболее интересных и известных в России работ Штрейхенберга. Речь идет о надгробии сына Рейссига — Иоганна-Христиана, офицера Семеновского полка, скоропостижно скончавшегося в 1839 г. Надгробие было отлито из чугуна на Александровском заводе (1840). Этот памятник, условно называемый «Уснувший офицер», стал одной из достопримечательностей петербургского Некрополя и даже породил лишнюю всяких оснований, но по сей день известную легенду об офицере, заснувшем на посту в Зимнем дворце, разбуженном Николаем I и тут же умершем под взглядом императора-василиска... Впрочем, и городской фольклор, даже не самой высокой пробы, не стоит отменять при историко-художественном анализе, — это один из интересных аспектов реального бытования произведения искусства.

В образном отношении памятник не оригинален: образ смерти как сна или сна как смерти имеет весьма давнюю традицию. Пластическое решение также довольно традиционно: легко усмотреть в работе влияние, которое оказал на скульптора его учитель Давид д'Анже (Анжер). Пластическая трактовка фигуры несколько напоминает рельефы фронтона парижского Пантеона, но в еще большей мере восходит к ряду других работ Давида д'Анже и даже к пластическим мотивам А. Кановы, чье влияние на Давида д'Анже (последний учился у Кановы) было весьма значительным. И решение фигуры, развернутой в профиль, укрытой плащом, имеет ряд прототипов. Однако сама по себе связанность с определенными образно-пластическими первоисточниками не снижает творческого начала в работе, которая получила высокую оценку современников и до сих пор рассматривается как заметное явление в русской мемориальной скульптуре.

«Штрейхенберг изобразил на ложе-саркофаге спящего молодого офицера, укрывшегося, как на бивуаке, широким офицерским пла-

щом. Состояние крепко уснувшего человека хорошо передано положением фигуры, свесившейся во сне рукой, выражением лица. Форма памятника не нова, она была широко распространена в Западной Европе. Вместе с тем данное ее решение отличалось от западного образца особой внутренней сущностью: автор изобразил не мертвого, но спящего человека, элегически трактуя сон как аллегория смерти⁷.

Надо сказать, что аналогичные пространственно-пластические решения можно встретить в западно-европейском искусстве и более позднего времени. Так, известная работа Ф. Рюда «Наполеон, просыпающийся для бессмертия» («Наполеон, обретающий бессмертие»), которая во многих отношениях напоминает надгробие Рейссига, была исполнена в 1845–1847 гг. Поскольку указанная работа Рюда выполнялась по заказу бывших офицеров императорских гренадеров, а среди гвардейских офицеров Петербурга было немало французов, сохранивших живые связи со своим отечеством, можно даже предположить, что памятник работы Штрейхенберга был известен во Франции и заказчики «Наполеона» могли подсказать скульптору подобное решение. Вполне вероятно и то, что Штрейхенберг направил эскиз памятника или даже более-менее детальный рисунок (а возможно, была выполнена гравюра) для ознакомления своему учителю Давиду и оказавшим скульптору покровительство Рауху и Шинкелю, а также и Гумбольдту. И, покинув Россию (в конце 1842 или в начале 1843 г.), скульптор, можно полагать, демонстрировал своим европейским знакомым эскизы работ, выполненных в Петербурге. Таким образом, надгробие Рейссига могло оказаться известным далеко за пределами России. Но данные предположения лишены документальных оснований и высказаны лишь для того, чтобы показать, что работа Штрейхенберга вполне достойно вписывается в ряд пластических исканий европейской скульптуры своего времени, — и это, разумеется, существеннее.

В самом деле, привлечение Штрейхенберга для работы в Рисовальной школе представляется значительным и само по себе (в качестве преподавателя трудится получивший прекрасное европейское образование скульптор, выполнивший работы для царского дворца, автор сразу ставшего широко известным в Петербурге произведения, что было, безусловно, важным для авторитета нового учебного заведения), и тем, что деятельность Школы на Бирже, с первых же дней оказалась сопряженной не только с отечественным искусством, но и с искусством Западной Европы.

А сам факт работы крупного художника в учебном заведении — пусть и не очень долгосрочной работы — оказывает серьезное воздействие на педагогический процесс, на профессиональное самоощущение преподавателей, на учащихся (причем даже на тех, кто не учился у мастера непосредственно), распространяет свое влияние во времени, становясь элементом традиции школы, существенным слагаемым ее истории и мифологии.

В аттестате, данном Штрейхенбергу К.Х. Рейссигом, отмечается, что немецкий скульптор «состоял в Рисовальной школе для вольноприходящих преподавателем в лепном классе, прилежанием своим и искусством весьма много содействовал тому, что ученики не только в техническом леплении из глины, но и в образовании их вкуса в орнаментах и других предметах в весьма короткое время значительно усовершенствовались». Этот документ не только проливает свет на характер работы Штрейхенберга в Рисовальной школе, но и демонстрирует высокую оценку его педагогической деятельности со стороны руководства Школы⁸.

Уехав из России, Штрейхенберг продолжал преподавательскую деятельность, а с конца 1850-х годов занимал должность профессора скульптуры в Берлинской академии художеств. Педагогическое поприще, таким образом, оказалось весьма важным в судьбе скульптора, и нельзя не напомнить, что первый педагогический опыт был приобретен Штрейхенбергом под руководством Рейссига в Школе на Бирже.

А.П. Брюллов привлек молодого немецкого скульптора к участию в реставрации Зимнего дворца уже осенью 1838 г., первоначально намереваясь поручить Штрейхенбергу скульптурное оформление золотой гостиной — «плафон из папье-маше, карнизы же и арабески во фризах из алебаstra»⁹. Но, приняв во внимание, что в украшениях гостиной нет фигур, передал задание мастерам-лепщикам — братьям Дылевым, а немецкому скульптору поручил работы для нового в ансамбле Эрмитажа Гербового зала (проект В. Стасова).

Гербовый зал был создан на месте Белой галереи, увеличенной на шесть саженей, и стал вторым по величине залом Дворца, функционально превратившись в одно из главных помещений для официальных приемов. Для нового зала Штрейхенберг выполнил работы по размещению гербов российских губерний (вначале они должны были располагаться по периметру зала, на фризе, впоследствии 32 герба были размещены на люстрах, остальные не нашли себе места). Эти изделия, безусловно, воспроизводили официально установленные

образцы, поэтому потребовали от мастера не столько собственно творческого решения, сколько понимания стилистических особенностей архитектуры и весьма тонкой, кропотливой работы.

Кроме того, Штрейхенбергу было доверено воссоздать четыре скульптурных группы работы В. Демут-Малиновского и Н. Токарева, выполненных по эскизам Росси. Они изображали средневековых русских воинов. Одежда и доспехи для оригиналов выполнялись по эскизам А. Оленина, под руководством которого в свое время были выполнены «вернейшие чертежи с оригиналов Оружейной палаты»¹⁰; вероятно, эти эскизы могли использоваться и при реставрации. Данные скульптурные группы считаются не имеющими особого художественного значения, что, наверное, объясняется их расположением и сугубо эмблематическим назначением. Скульптуры фланкируют выходы из зала и не предназначены для подробного рассмотрения. Но как элемент пространственного решения и в общем решении интерьера они более чем уместны, поскольку визуально несколько сокращают перспективу, отчего сильно вытянутое помещение обретает пропорциональность. А при обзоре от противоположного входа, на что, собственно, и рассчитаны группы, в них особо подчеркивается силуэт, который нельзя не признать довольно интересным, экспрессивным, пластически выразительным.

Необходимо отметить весьма значительный объем работы, выполненной Штрейхенбергом в сжатые сроки, с необходимой тщательностью и безусловным мастерством, в соответствии с полученным заданием: «Сделать из гипса и установить в Белой зале по данным ему рисункам, чертежам и мерам четыре группы с трофеями, у коих должны быть деревки из выбивного железа с позолоченными копиями, венками и орлами, а пьедесталы из фальшивого мрамора с позолоченными украшениями. Равномерно установить на показанных местах губернские гербы приготовленные — с уплатой за все работы 14 тыс. руб.»¹¹ В мае 1840 г. работу приняла «Комиссия для возобновления Зимнего Дворца», а окончательный расчет со скульптором был произведен в сентябре¹².

Насколько Штрейхенберг был удовлетворен содержанием и результатом своего труда, судить сложно. Впрочем, для своего времени работа копииста считалась вполне достойным художника занятием. Если же учесть, что Штрейхенберг был еще весьма молодым человеком (он родился в 1814 г.), то, разумеется, успешное участие в работах по реставрации помещений императорского дворца было важным для дальнейшей творческой судьбы скульптора. Помимо названных

выше, для дворца Штрейхенбергом были выполнены и иные работы — фигуры и головки (8 фигур и 12 головок) в куполе Большой церкви дворца, мраморные каминь в кабинете императрицы, два каминь в Малиновой гостиной, лепные украшения из папье-маше к внутренним дверям Большой церкви.

Параллельно с работой во дворце Штрейхенберг занимался уже упоминавшимся надгробием Иоганна Рейссига. Этот памятник был заказан петербургской лютеранской общиной, что в значительной мере, разумеется, определялось вероисповеданием самого скульптора, но не в меньшей степени и быстро завоеванной им в России высокой профессиональной репутацией. Безусловно, заказ никак не мог состояться без одобрения Рейссига-отца, а возможно, именно последний настоял на том, чтобы памятник выполнил Штрейхенберг. Выше мы уже дали характеристику данной работе. Добавим лишь, что она отличается очень высоким уровнем исполнения как самой фигуры, так и декоративных элементов постамента. К сожалению, некоторые из них утрачены, несмотря на то что надгробье является экспонатом Музея городской скульптуры. Памятник был перенесен в советское время без перезахоронения (довольно характерный и печальный пример пренебрежительного отношения к прошлому, надругательства над естественным чувством «любви к отеческим гробам») с Волкового лютеранского кладбища в Некрополье Александро-Невской лавры.

Работы для Зимнего дворца и надгробие Рейссига выказывают в Штрейхенберге художника с тонким вкусом, органичным чувством стиля, весьма профессионального мастера, с огромным вниманием относящегося к технической стороне выполняемых им произведений, что, безусловно, было важно и для Рисовальной школы. Напомним, что Школа должна была готовить «ремесленных художников», а в своей педагогической концепции Рейссиг особое внимание уделял как развитию вкуса у учащихся, так и аккуратности, тщательности, точности выполнения учебных работ — всему тому, что продемонстрировал Штрейхенберг в период его деятельности в Петербурге. Несомненна и приверженность скульптора если не к классицизму как большому историческому стилю¹³ (впрочем, сотрудничество скульптора по работе в Зимнем дворце со Стасовым, считающимся последним крупным архитектором русского классицизма, говорит о том, что Штрейхенберг вполне органично существовал и в таких стилистических «предлагаемых обстоятельствах»), то к классицистическому пониманию пластической формы.

Как мы уже указывали, Штрейхенберг был связан со Школой с 1839 по 1842 г. Последним же годом датируется и последняя работа скульптора в России — медальоны-рельефы для обелиска в Симферополе в честь князя В.М. Долгорукова, генерала, под командованием которого русская армия в 1771 г. взяла штурмом Перекоп и завладела Крымом. Ряд источников называет Штрейхенберга и автором архитектурного проекта. Памятник был сооружен по инициативе и на средства внука военачальника и установлен на месте, где располагался штаб русских войск. По-своему интересное, хотя и традиционное по архитектонике и пространственно-композиционному решению сооружение — 18-метровый обелиск из диабазы, квадратный в сечении, с медальонами из каррарского мрамора на четырехгранном двухъярусном пьедестале, замкнутом цепями, — стало первым памятником в Симферополе. Что, впрочем, не убергло его от вандализма советских времен. В 1919 г. мраморные медальоны Штрейхенберга были выломаны, со временем их заменили цементными копиями, которые дают лишь отдаленное представление об оригинале. Изменена также надпись на постаменте. Судьба этого памятника вызывает тревогу и сегодня: радикальные организации крымских татар находят в нем символ национального порабощения и требуют его сноса.

Что касается дальнейшего творческого пути Штрейхенберга, то он представляется весьма благополучным: скульптор некоторое время работал в Греции, затем в Италии, в Риме, после чего возвратился в Берлин, где выполнил ряд интересных работ (в том числе надгробие Фердинанда Штрейхенберга-Шармера, видимо своего племянника, молодого скульптора; архитектоника памятника несколько напоминает монумент в Симферополе, а скульптурные элементы в известной мере восходят к декоративным группам на постаменте надгробия Рейсигу, хотя более откровенно стилизованы под средневековые). Немецкие источники называют Штрейхенберга близким сотрудником Рауха¹⁴; можно полагать, что Раух поручал Штрейхенбергу выполнение декоративных элементов своих работ, в чем последний был особенно силен. В 1850 г. Штрейхенберг был награжден королем Фридрихом-Вильгельмом IV Большой золотой медалью искусств. Ряд работ он выполнил для королевского дворца и парка Сан-Суи в Потсдаме. Умер Штрейхенберг в Берлине в 1878 г.

Завершил свою карьеру скульптор, как уже отмечалось, профессором Берлинской Академии художеств. Следует заметить, что педагогическая судьба Штрейхенберга, пролеглая от должности преподава-

теля скромного класса лепления до профессорской кафедры ведущей европейской художественной академии, не столь уж необычна для преподавателей Санкт-Петербургской Рисовальной школы. Достаточно, наверное, указать, что в стенах Школы делали первые шаги на педагогическом поприще, например, Б. Виллевалде и П. Чистяков, здесь раскрылся педагогический талант И. Крамского, Л. Серякова, Н. Рериха. Что же касается класса лепления, то будет небезынтересным заметить, что именно ему суждено было стать тем звеном, где особо выразительно пересеклись пути европейской и русской художественной школы. С 1843 по 1847 гг. в классе преподавал Давид (Павлович) Йенсен, выпускник Королевской академии художеств в Копенгагене, ученик Б. Торвальдсена. Дальнейшая история Рисовальной школы также демонстрирует глубокие связи русского и европейского искусства, в том числе в сфере художественной педагогики. В этом отношении фигура немецкого скульптора-педагога Штрейхенберга представляется особо интересной и по-своему символичной.

1. См.: Архив Брюлловых. СПб., 1901. С. 149.
2. Macht und Freundschaft. Berlin – St.-Petersburg 1800–1860. Berlin, 2008. S. 278.
3. Нам не удалось найти подтверждение тому, что Штрейхенберг обладал в то время официальным академическим званием. Возможно, «профессором» молодой скульптор назван в соответствии с европейской традицией обращения к преподавателям.
4. РГИА. Ф. 18. Оп. 7. Ед.хр. 216. Л. 6.
5. РГИА, Ф. 18. Оп. 9. Ед.хр. 519. Л. 16.
6. РГИА. Ф. 18. Оп. 2. Ед.хр. 1900. Л. 69.
7. См.: Ермонская В.В., Нетунахина Г.Д., Попова Т.Ф. Русская мемориальная скульптура. М., 1978. С. 104.
8. РГИА. Ф. 18. Оп. 9. Ед.хр. 519. Л. 25.
9. РГИА. Ф. 468. Оп. 35. Ед.хр. 220. Л. 98.
10. Тыжненко Т.Е. Василий Стасов. Л., 1990. С. 151.
11. РГИА. Ф. 468. Оп. 35. Ед.хр. 220. Л. 231.
12. Там же. Л. 242, 248.
13. Работы Штрейхенберга, выполненные по возвращении его в Германию, несут на себе не только печать классицизма, но и вполне определенно выраженные черты эклектики, хотя иногда выполнялись даже на античные сюжеты (например, «Антиной со змеей» в парке Сан-Суси).
14. Thieme U., Becker F. Allgemeines Kunstlexikon. Leipzig, 1938. Bd. 32. S. 149.



А.-Ю.Штрейхенберг. Надгробие И.-Х.Рейссига. 1840. Некрополь
Александров-Невской лавры. Санкт-Петербург



А.-Ю.Штрейхенберг. Памятник князю В.Долгорукому-Крымскому. 1842.
Симферополь. Фрагменты – мраморные барельефы памятника



А.-Ю.Штрейхенберг. Скульптурная группа русских воинов. 1840.
Гербовый зал Зимнего дворца. Санкт-Петербург



А.-Ю.Штрейхенберг. Антиной со змеем. 1860. Парк Сан-Суси, Потсдам.
Германия