

# ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

## СКУЛЬПТУРЫ Н. А. ЛАВЕРЕЦКОГО И СЕМАНТИКА ОБРАЗА ЕВРЕЯ В РОССИЙСКОЙ ПЛАСТИКЕ 1860–1870-Х ГГ.

*Никита Аграновский*

Независимый исследователь

Выпускник аспирантуры

Школа искусств и культурного наследия ЕУ СПб

191187, Санкт-Петербург, Гагаринская ул., д. 6/1А

ORCID: 0000-0001-7868-0809

E-mail: nagranovsky@eu.spb.ru

*Аннотация:* В фокусе внимания статьи находятся три скульптуры работы Н. А. Лаверецкого, демонстрировавшиеся на выставках Императорской Академии художеств в 1870 и 1876 гг. — «Голова старика-еврея», «Голова еврея», а также «Мефистофель». Созданные с разницей всего в несколько лет автором, которого никогда не причисляли к новаторам, они, однако, представляются необычными и крайне важными для истории репрезентации еврейской темы в российской пластике эпохи реформ, поскольку отображают два принципиально разных подхода к трактовке образа еврея — от конвенционального и нейтрального до резко экспрессивного и оценочного. Через реконструкцию истории создания, контекстуального окружения и рецепции данных произведений в статье предпринимается попытка установить причины появления таких образов, а также определить границы поля смыслов (особенно ярких в случае с «Мефистофелем»), которые российская художественная культура и ее зрители вкладывали в облик еврея в конце 1860-х — середине 1870-х гг.

*Ключевые слова:* еврей, еврейский, русское искусство, искусство XIX века, скульптура, академизм, классицизм, реализм, Мефистофель, Лаверецкий

DOI: 10.62620/IKP.2025.22.44.012

Для цитирования: Аграновский Н. Скульптуры Н. А. Лаверецкого и семантика образа еврея в российской пластике 1860–1870-х гг. // *Newish. Молодежный журнал по истории и культуре евреев.* 2025. № 1. С. 82–109.

Статья поступила: 17.12.2024. Принята к публикации: 31.01.2025

# HISTORY OF ART

## THE SCULPTURES OF N. A. LAVERETSKY AND THE SEMANTICS OF THE IMAGE OF THE JEW IN RUSSIAN PLASTIC ART OF THE 1860–1870S

*Nikita Agranovskii*

Independent scholar (Alumnus of the Ph. D. Program of the School of Arts and Cultural Heritage of the European University at St. Petersburg)

ORCID: 0000-0001-7868-0809

E-mail: nagranovsky@eu.spb.ru

*Abstract:* This article focuses on three sculptures by N. A. Laveretsky that were displayed at the exhibitions of the Imperial Academy of Arts in 1870 and 1876: “The Head of an Old Jewish Man”, “The Head of a Jew”, and “Mephistopheles”. Created within a few years apart by an artist who has never been considered an innovator, these works nevertheless appear to be unusual and extremely important for the history of the representation of the Jewish theme in Russian plastic art at the time of the Great Reforms, since they reflect two fundamentally different approaches to the treatment of the image of the Jew – from conventional and neutral to sharply expressive and judgmental. By reconstructing the history of the creation, contextual environment, and reception of these works, the article aims to determine the reasons for the appearance of such images, as well as to define the boundaries of the field of meanings (especially vivid in the case of “Mephistopheles”) that Russian artistic culture and its viewers gave to the image of the Jew in the late 1860s and mid-1870s.

*Keywords:* Jew, Jewish, Russian art, 19th century art, sculpture, academism, classicism, realism, Mephistopheles, Laveretsky

*DOI:* 10.62620/IKP.2025.22.44.012

*To cite:* Agranovskii, N. The Sculptures of N. A. Laveretsky and the Semantics of the Image of the Jew in Russian Plastic Art of the 1860–1870s. *Newish. Young Scholars Journal of Jewish History and Culture*. 2025. 1. P. 82–109.

*Received:* 17.12.2024. *Accepted:* 31.01.2025

Количество иудеев среди российских художников в эпоху реформ было невелико [см. об этом: Земцова 2012], однако еврейская тема в отечественном искусстве этого времени появлялась отнюдь не так редко, как можно было бы ожидать. Наилучшим свидетельством этого служит тот факт, что с начала 1860-х гг. без еврейских сюжетов не обходится практически ни одна выставка Императорской Академии художеств (ИАХ) — главный смотр искусства Российской империи.

Характер этих работ и причины их появления именно в 1860–1870-х гг. требуют специального анализа, однако, как представляется, в целом обращаться к еврейской тематике российские художники (преимущественно — неевреи) в этот момент должны были из довольно утилитарных соображений. Современный еврей интересовал их, во-первых, как прототип героев библейских сцен<sup>1</sup>; во-вторых, как один из изводов популярного экзотического или ориентального колорита<sup>2</sup>; в-третьих, как тип — национальный<sup>3</sup> или социальный (бедняк, ростовщик, мелкий торговец и т. п.)<sup>4</sup>. Любая из этих функций могла смешиваться с другими и использоваться как в рамках академизма, так и художниками реалистической ориентации.

---

<sup>1</sup> Так, пенсионеры (от А. А. Иванова до В. Д. Поленова) искали типы для картин на библейские сюжеты среди евреев Рима (что особенно важно для интересующего нас сюжета). Необходимость такой природы осознавалась и в ИАХ: например, именно подготовкой эскизов для картины на ветхозаветный сюжет оправдал необходимость незапланированной поездки в «еврейские» Броды И. Л. Аскназий [Богдан 2010].

<sup>2</sup> Речь здесь идет скорее даже не о путевых зарисовках (бухарские евреи в рисунках В. В. Верещагина, ближневосточные — В. Д. Поленова), а о тех работах, где облик еврея — не часть этнографического травелога и его общей экзотики, а особый инаковый элемент более или менее привычного пространства (например «Еврей-коробейник» (1867) Л. И. Соломаткина, отдельные работы А. А. Рипцони; можно предположить, что такими были и некоторые работы, представленные на выставках ИАХ этих лет: «Еврей, настраивающий скрипку» (1864) П. И. Леви, «Мальчик-еврей твердит молитву» (1864) В. Т. Тимофеева и др.).

<sup>3</sup> Головки евреек, неоднократно появлявшиеся на выставках ИАХ конца 1860-х — начала 1870-х гг.

<sup>4</sup> Например, «Еврей-музыканты» (1872) М. И. Шохина, «У ростовщика» («Жид-ростовщик», 1864) А. А. Рипцони, «Ростовщик» (1859) Н. Г. Шильдера. Последний пример также показывает, что даже в качестве ростовщика еврей далеко не обязательно трактовался строго негативно.

Однако на выставках ИАХ эпохи реформ порой появлялись и такие произведения, в которых апелляция к еврейской тематике выходила за рамки этой схемы — подчас достаточно нетривиальным образом. Пример подобной ситуации демонстрируют три скульптуры Н. А. Лаврецкого, показанные в 1870 и 1876 гг. То, как эти произведения выглядели, как были созданы и как появились на выставках ИАХ, и, наконец, что они говорят о репрезентации в российском искусстве того времени еврейской тематики, — этим вопросам будет посвящена настоящая статья.

Внимания заслуживает сама фигура Николая Акимовича (Иоакимовича) Лаврецкого (1837–1907) — скульптора, сегодня мало интересного историкам искусства<sup>1</sup>, но в конце XIX в. считавшегося одним из крупнейших мастеров (см. рис. 1).

Николай Лаврецкий родился в Москве и был православного вероисповедания [РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «Л». Д. 5. Л. 123], оказавшись, таким образом, одним из художников-неевреев, в эпоху реформ актуализировавших еврейскую тему в российском искусстве. Сын скульптора, первые уроки он получил от отца, а после переезда семьи из Москвы в Петербург начал обучение в недавно учрежденной Рисовальной школе. В 1851 г. четырнадцатилетний Лаврецкий поступил в ИАХ, где стал учеником П. К. Клодта, а позже Н. С. Пименова. Молодой скульптор быстро делал успехи: уже в 1854 г. первая же его самостоятельная работа на выставке ИАХ была отмечена похвалой, в 1857 г. он получил 1-ю серебряную, а в 1859 г. — 2-ю золотую медаль. Наконец, выставка 1860 г. принесла Лаврецкому 1-ю золотую медаль, с получением которой он «приобрел по Уставу Академии право на звание классного художника 1-й степени с чином X класса» и был «по Высочайшему повелению назначен к отправлению за границу для усовершенствования в художествах» [РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «Л». Д. 5. Л. 123]. До отъезда скульптор успел поучаствовать еще в двух крупных проектах, выполнив в 1861–1862 гг. один из барельефов для монумента «Тысячелетие России», а также — по поручению императора — проект памятника Пушкину. В Европу Лаврецкий отправился осенью 1863 г. и, осмотрев по пути «музеи, галереи,

---

<sup>1</sup> О причинах общего забвения отечественной скульптуры этого времени см.: [Шмидт 1989, 7–10; Домогацкая 2014].

и замечательные здания <...> Берлина, местечка Шарлоттенбурга, Дрездена, Мюнхена, Вероны, Падуи, Венеции, Болоньи, Милана, Генуи, Пизы...» [РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «Л». Д. 5. Л. 29], не позднее 24 ноября оказался в Риме, где пробыл следующие шесть лет.

Именно с этим периодом связаны интересующие нас скульптуры. Первая из них — «Голова старика-еврея»<sup>1</sup> (1870, Государственный Русский музей) (рис. 2) — создавалась непосредственно в Вечном городе.

К началу 1860-х гг., когда Лаврецкий отправляется в свою поездку, Италия — все еще главное направление для пенсионеров ИАХ, особенно для архитекторов и скульпторов. При этом для многих из них «усовершенствование в художествах» омрачалось общей проблемой — нехваткой денег. Находившийся в Риме одновременно с Лаврецким П. П. Чистяков писал: «...скоро придется или работать перестать и жить так, гяуром, или, отказывая в пище, работать, корчить полу-Адама... Денежки, что мы получаем, никуда не годятся, если начать работать» [Чистяков 1953, 39]. Критичными для бюджета пенсионеров, следовательно, были именно профессиональные издержки. Их характер виден



**Рис. 1.** Н. А. Лаврецкий. Репродукция из книги: Булгаков Ф. И. Наши художники (живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры) на академических выставках последнего 25-летия: биографии, портреты художников и снимки с их произведений: в 2 т. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1889–1890. Т. 2: [Л–Я]. 1890. С. 1.

<sup>1</sup> Современникам скульптура была известна также под другими названиями (о чем будет сказано ниже). Мы используем название, под которым она сегодня находится в собрании Государственного Русского музея.

из других писем Чистякова: «...без носков хожу — в обрез приходится! Все лишние расходы сократил, а все мало. Очень много работал с натуры по приезде — не рассчитал...» [Чистяков 1953, 40]. И далее: «Другим художникам, напр[имер] пейзажистам, архитекторам, отлично: у них ни студии, ни модели. А ведь натурщику или натурщице нужно за полдня платить 50 байоков, что на наши деньги <...> значит в день 150 копеек на одних натурщиков...<sup>1</sup>» [Чистяков 1953, 49]. Таким образом, ядром критичных для бюджета пенсионеров профессиональных расходов была именно оплата моделей, и это, как кажется, может иметь прямое отношение и к созданию Лаврецким «Головы старика-еврея».

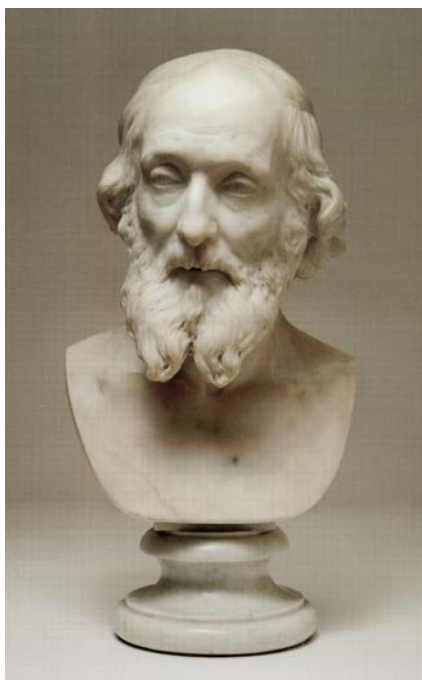
Средства, которых и так не хватало, не всегда поступали Лаврецкому в срок [РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «Л». Д. 5. Л. 41]<sup>2</sup>. При этом, как писал весной 1866 г. Чистяков, скульптор «работал много» [Чистяков 1953, 47], выполнив в том числе «несколько бюстов с натуры [курсив мой. — Н. А.]» [РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «Л». Д. 5. Л. 55], а значит, нес и значительные издержки — прежде всего, на модели.

Логичным выходом из этой ситуации для Лаврецкого кажется обращение к натурщикам, которые должны были обойтись дешевле: к беднякам и, возможно, к детям<sup>3</sup>. Подобных героев писал находившийся в схожем положении Чистяков, и Лаврецкий, судя по всему, последовал примеру товарища. Начав осенью 1864 г. с таких сюжетов, как «Моление Христа о чаше»

<sup>1</sup> Годовое содержание пенсионера ИАХ составляло 300 червонцев, выдававшихся тремя выплатами по 100 червонцев (350 рублей серебром) каждая. Таким образом, месячный бюджет пенсионера равнялся 87,5 рубля серебром. Ежедневная работа с натурщиком по указанным Чистяковым тарифам потребовала бы 45 рублей серебром, то есть более половины этой суммы.

<sup>2</sup> На это жаловались и другие пенсионеры тех лет, например: В. И. Якоби [Отчет 1867, 76–77], Г. Г. Мясоедов [Мясоедов 1972, 49], тот же Чистяков [Чистяков 1953, 51].

<sup>3</sup> Вопрос о том, сколько стоили услуги натурщиков-детей в Италии этого времени, требует отдельного исследования. Также необходимо учитывать, что сюжеты с детской бедностью, вызывающие жалость и сочувствие, регулярно использовались российскими художниками (в том числе работавшими в России), по крайней мере со времен успеха «Мальчика, просящего милостыню» (1844) Н. С. Пименова и, очевидно, выбирались ими не только из соображений расходов на натурщиков. Для пенсионеров фактор стоимости услуг, однако, мог, как кажется, иметь особенное значение.



**Рис. 2.** Портрет старика-еврея работы Н. А. Лаверецкого. 1870. Бюст. Мрамор. 53 x 28 x 25 см. Репродукция из книги: Генрих Семирадский и колония русских художников в Риме. СПб.: Palace Editions, 2017. С. 181.

и «Скупой и смерть», годом позже он работал уже над «Группой бедных», затем — над «Итальянкой с братьями, просящей подаяния» [РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «Л». Д. 5. Л. 32–34]<sup>1</sup>. Евреи же представляются третьим типом натуры, привлекательной для пенсионера, — причем как в экономическом, так и в художественном отноше-

нии. Встретить такие типажи в изобилии можно было в римском гетто.

Существовавшее с XVI в., именно во второй трети XIX в. оно переживало радикальные изменения. В 1847 г. папа Пий IX распорядился снести окружавшие гетто стены, а самим евреям разрешил жить за его пределами. Вскоре последовали частичные контрреформы, но в 1870 г. с переходом Рима под власть правительства объединенной Италии гетто было окончательно упразднено (хотя евреи и продолжили жить в тех же границах, а их быт мало изменился). Финальная стадия существования гетто, которую застал Лаверецкий, отражена в заметке Владимира Жаботинского, и этот текст выделяет то, что должно было заинтересовать и скульптора, — колорит и бедность. Пересказывая воспоминания своих еврейских провожатых о временах до 1870 г., Жаботинский писал: «...под властью пап в гетто жилось незавидно. <...> Евреи

<sup>1</sup> Заметим: практически в те же годы на схожие сюжеты выполняют работы и другие страдающие от недостатка средств пенсионеры ИАХ. Например, М. А. Чижов лепит «Нищую итальянку», М. П. Попов — «Нищих итальянских детей».

должны были обязательно украшать свои головы шапками (для женщин — повязки) желтого цвета. В девять часов вечера или около того все выходы гетто запирались цепями и железными воротами...» [Жаботинский 2008, 186–187]. Сам Жаботинский наблюдал бывшее гетто уже на рубеже XX в., но и тогда он не мог не отметить яркий тип еврея-старьевщика и неизменную нищету<sup>1</sup>. В 1875 г. облик гетто также зафиксировал Эмилио Кастеллар. Акценты в его описаниях показательны: на улицах играют чудовищно грязные дети, и «несколько старух с морщинистой и пожелтевшей кожей, седыми волосами, стеклянными глазами, жалким и нищенским видом, стоят, улыбаясь как привидения...» [Кастеллар 1878, 3]. Те же типы всего несколькими годами ранее видел и Лаврецкий, и вкуче с финансовыми резонами их колорит должен был подтолкнуть скульптора к созданию «Головы старика-еврея»<sup>2</sup>.

В отчетах Лаврецкого ИАХ произведения с подобным названием нет, однако значатся натурные бюсты и этюды, среди которых вполне могла быть и интересующая нас работа, известная позднее в том числе как «Этюд старика» и «Этюд»<sup>3</sup>.

Уверенно же история «Головы старика-еврея» начинает просматриваться к концу пенсионерской поездки Лаврецкого.

Весной 1870 г. скульптор обратился в ИАХ<sup>4</sup> с ходатайством: «...не признано ли будет во внимание к его трудам и совершен-

---

<sup>1</sup> Римское гетто и облик его жителей конца XIX в. можно представить по фотографиям, см.: [Barromi-Perlman 2024].

<sup>2</sup> В это время картины на еврейские сюжеты в Риме также писал Риццони, работавший с натуры в том числе в синагоге, что опять же могло облегчить обращение скульптора к этой теме.

<sup>3</sup> Помочь определить это могли бы фотографии, которые Лаврецкий прилагал к своим отчетам, но установить, сохранились ли они, не удалось.

<sup>4</sup> Письмо отправлено из Рима, хотя формально пенсионерство Лаврецкого должно было длиться с мая 1863 по май 1869 г. В апреле 1869 г. Лаврецкий действительно получил деньги на отъезд в Россию, а в начале августа 1869 г. ИАХ «препроводжает» в Министерство внутренних дел паспорт возвратившегося Лаврецкого и просит выдать ему новый. В мае 1870 г. скульптор вновь находится в Риме — в связи с отправкой своих работ в Петербург. Проезд до Рима обходился пенсионерам в сумму более 100 рублей серебром, и это заставляет недоумевать: почему жаловавшийся на нехватку средств Лаврецкий ездил в Петербург, обратно в Рим и вновь в Петербург, не попытавшись решить вопрос отправки скульптур в рамках своего пенсионерского срока. Окончательное возвращение скульптора в Россию состоялось в июле 1870 г.

ному недостатку в средствах принять пересылку его художественных произведений на выставку Императорской Академии на ее счет» [РГИА. Ф. 789. Оп. 7. 1870 г. Д. 145. Л. 3]. ИАХ согласилась, однако с условиями: либо все работы удерживались как залог вплоть до уплаты долга, либо скульптор мог «оставить в собственности Академии одно из произведений по выбору Совета» [РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «Л». Д. 5. Л. 79 об.]. Лаврецкий предпочел второй вариант. Из общей суммы за пересылку работ, составившей 1136 руб. 50 коп. серебром, скульптор первоначально внес 560 руб., ИАХ же покрыла остаток в 576 руб. 50 коп.<sup>1</sup> В сентябре 1870 г. 12 ящиков с гипсами и мраморами прибыли в Петербург, и вскоре все 14 присланных произведений появились на отчетной академической выставке. Ожидались они с большим интересом, заранее претендуя на статус «гвоздя» экспозиции.

Еще до открытия выставки «Новое время» обещало читателям, что среди готовящихся к показу работ «по скульптуре замечательны произведения Лаврецкого и Бродзкаго» [Внутренние известия 1870, 1]. Именно скульптуры Лаврецкого открывали собой каталог выставки [Указатель 1870, 3], причем «Голова старика-еврея» (обозначенная как «Этюд старика») была среди них одной из центральных, войдя также и в иллюстрированную версию каталога с избранными экспонатами — «Художественный автограф» (см. рис. 3).

После открытия экспозиции критик писал: «На нашей памяти мало кто из пансионеров [sic!] академических явился из Италии так блистательно, привеза с собой так много хороших работ, особенно из мрамора, как молодой скульптор Лаврецкий» [П. П. 1870, 857]. Похвалу Лаврецкий получил даже от авторов, в целом выставку раскритиковавших, и отмечалась при этом именно интересующая нас работа. «[В скульптурном отделении] очень немного мраморных статуй, да и те из рук вон плохи <...> Лучше других мне показались “Бюст г-жи Веймарн” и “Медальон графини Шуваловой” работы г. Опекушина, а также “Этюд старика”, бюст работы г. Лаврецкого [sic!]. На остальное можно

---

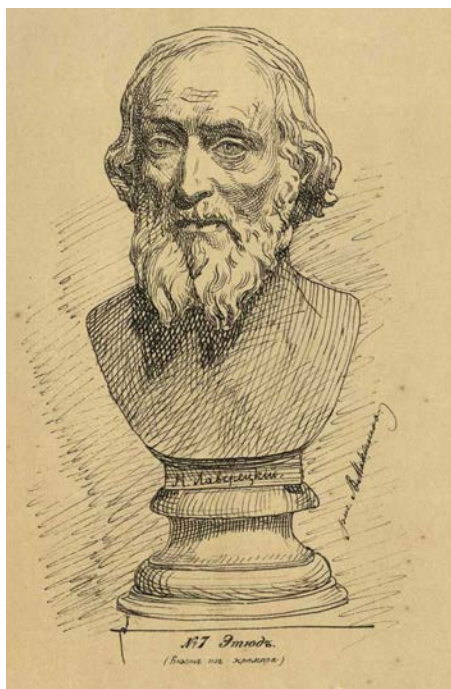
<sup>1</sup> Из другого сохранившегося документа при этом следует, что за доставку одной из статуй, отправка которых из Рима и была оплачена ИАХ, Лаврецкий также взял деньги и с будущего владельца произведения — П. М. Третьякова [Письма художников 1968, 19–21].

и не смотреть», — писал журналист «Голоса» [Нил Адмирари 1870, 2]. Выделили работу и другие критики. Так, «грациозные гипсы и мраморы г. Лаверецкого и превосходная голова старика, его же...» были отмечены в «Вестнике Европы» [Ковалевский 1870, 368]. Наконец, положительно отозвался о «Голове старика-еврея» и В. В. Стасов. Юдофил и противник академизма, критик оценил натурную природу произведения, назвав бюст одним из тех редких исключений, когда среди работ отечественных ваятелей появлялось «что-нибудь живое, принадлежащее к действительности» [Стасов 1906, 56–57]. Примечательно при этом то, как Стасов трактовал направление работы Лаверецкого в целом (апеллируя, опять же, и к «Голове старика-еврея»): «В своих собственных композициях он почти совершенный идеалист, т. е. скульптор на тот манер, каким всегда и везде прежде до сих пор бывали скульпторы. Но в подробностях он уже перешел на сторону требуемого нынче реализма: он не боится выделять все детали женской крестьянской рубашки с кружевами на своей итальянке, не боится придать своему “неаполитанцу” характерный итальянский тип, вместо прежнего идеального, а главное — не боится в своих бюстах-портретах передавать и уланские эполеты с гвардейским мундиром, <...> и всю правду современного типа в голове старика [курсив мой. — Н. А.]. Все это отречение от классных и академических деталей прежнего времени: еще один шаг, и наш скульптор станет делать из глины и мрамора не одни детали и портреты, но и целые группы, сцены в не лживом, не классном, а современном смысле» [Стасов 1937, 176–177].

Впечатлив Стасова как реалистическая (традиционно классицистскую наготу плеч критик предпочел не заметить), работа одновременно была высоко оценена и руководством ИАХ — очевидно, расставившим акценты в ее интерпретации иначе. Решение о ее выборе<sup>1</sup> в качестве компенсации и о включении в музей принимал при этом не Совет, а лично товарищ президента Академии великий князь Владимир Александрович, сделавший на докладной записке лаконичную резолюцию: «Оставить голову Еврея» [РГИА. Ф. 789. Оп. 7. 1870 г. Д. 145. Л. 3]<sup>2</sup>. Интересны резоны,

<sup>1</sup> В каталоге выставки работа имела отметку «Продается», так что ее выбор не был предопределен и делался уже по итогам экспозиции.

<sup>2</sup> При этом работа не просто принималась в счет издержек на перевозку,



**Рис. 3.** «Этюд» Н. А. Лаврецкого. Бюст из мрамора. Репродукция из книги: Художественный автограф: выставка Императорской Академии художеств в 1870 г. СПб., 1870. С. 8.

которыми великий князь, не замеченный в юдофилии, руководствовался в своем выборе. Сам факт поощрения Лаврецкого обосновывался (помимо указаний на его мастерство и стесненные средства) тем, что «его произведения особенно привлекли посетителей на выставку» [РГИА. Ф. 789. Оп. 7. 1870 г. Д. 145. Л.

14–14 об.]. Об определении же конкретной работы говорилось: «Я... выбрал из его произведений голову старика из мрамора [курсив мой. — Н. А.] как лучшее и во всех смыслах превосходное произведение художника...; оно тем более полезно для Академии, что на нем ученики могут изучать необыкновенно тонкую работу...» [РГИА. Ф. 789. Оп. 7. 1870 г. Д. 145. Л. 14 об.] (рис. 4).

Сюжет произведения в причинах его выбора никак не отражен, и это кажется показательным. Насколько видно в том числе из неустойчивости обозначения работы («Голова еврея», «Голова старика-еврея», «Голова старика», «Этюд старика», «Этюд»), она воспринималась и получила признание не столько как изображение человека конкретной национальности, сколько как произведение с «рамочным» содержанием, включившим в себя сразу несколько мотивов и не акцентировавшим ни один из них: это в равной степени и некий (пропущенный

---

а была оценена в 750 руб., и разница между этой суммой и оплаченными ИАХ транспортными расходами (576 руб. 50 коп.), то есть 173 руб. 50 коп., была дополнительно выплачена художнику.

через фильтр итальянского «сентиментального реализма» [Карпова 2017, 180]) еврей, и старик (со всеми возможными социальными и опять же сентиментальными коннотациями), и отвлеченное исследование природы *per se*. Нарратив мог бы появиться на уровне экспрессии, и тогда сюжетом бюста стал бы, например, страдающий старик, ухмыляющийся еврей. Но мимика выполнена очень сдержанно. Это выделил и Стасов, в сопоставлении Лаверецкого с Ф. Ф. Каменским отметивший, что если последний «вводит в свои сюжеты более чувство и душевное выражение», то Лаверецкий «редко ищет подобных мотивов» [Стасов 1937, 176]. Локальный колорит также дан не настолько явно, чтобы темой произведения стал «этнографизм» (и даже Стасов, всегда искавший такие черты, применительно к «Голове старика-еврея» их не отметил).

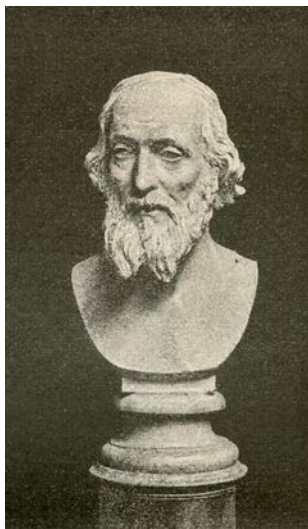
Как представляется, именно поэтому великий князь Владимир Александрович в качестве критериев выбора скульптуры привел только ее полезность для учеников ИАХ — прекрасно исполненная<sup>1</sup>, она могла быть образцом для самых разных тем и стилистических решений. Универсальность или отсутствие акцента (в том числе на национальных чертах) при этом оказались парадоксальным образом выгодными и для еврейского компонента семантики образа, поскольку и в этом качестве он становился единым ответом на все те запросы, которые официальное искусство имело по отношению к облику еврея: библейский персонаж, экзотика, социальный/национальный тип. В итоге в музей ИАХ скульптура вошла именно как «Мраморная голова Еврея» [Отчет 1872, 30] и стала первым (и единственным) изображением еврея в его собрании [Русская скульптура 1915]<sup>2</sup>.

Таким образом, скульптурой «Голова старика-еврея» Лаверецкий сделал попытку заполнить всю ту нишу для изображения еврейского, которая существовала в российском пластическом искусстве рубежа 1860–1870-х гг., предложив конвенциональный образ-заготовку. Однако, будучи таковым, этот образ трактовки собственно еврейской тематики практически не предлагал.

---

<sup>1</sup> «Одним из лучших» произведений скульптора «Голову старика-еврея» называли в том числе позднейшие исследователи [Самойлов 1958, 361].

<sup>2</sup> Было бы очень интересно установить, для каких именно образов эта работа в дальнейшем использовалась учениками ИАХ.



**Рис. 4.** Голова старика-еврея работы Н. А. Лаверецкого. Репродукция из книги: Булгаков Ф. И. Наши художники (живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры) на академических выставках последнего 25-летия: биографии, портреты художников и снимки с их произведений: в 2 т. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1889–1890. Т. 2: [Л–Я]. 1890. С. 2.

Две следующие «еврейские» работы Лаверецкого оказались иными. Обе они были предъявлены публике в 1876 г. на 1-й выставке Общества выставок художественных произведений — несколько неуклюжего (что отразилось даже в названии) ответа ИАХ на

успех Товарищества передвижных художественных выставок. Четкой художественной программы новое общество не имело, и выбор между ним и Товариществом лежал прежде всего в сфере «партийности». Лаверецкий, как всякий скульптор, зависевший от поддержки ИАХ гораздо сильнее живописцев<sup>1</sup>, не только выказал лояльность новому предприятию, но и вошел в число его учредителей и напрямую выступил против передвижников<sup>2</sup>. В этом качестве на дебютную экспозицию Общества выставок он дал сразу семь произведений — больше, чем кто-либо<sup>3</sup>. Из этих скульптур для нас важны две.

Первая представляет собой гипсовую статую, озаглавленную «Мефистофель» (рис. 5). Само обращение Лаверецкого к персонажу «Фауста» очень симптоматично: драма Гёте в этот момент находится в «активном словаре» российской культуры. Критическая дискуссия о ней (с участием В. Г. Белинского, И. С. Тургенева, Н. Г. Чернышевского и др.) не прерывается уже несколько десятилетий, в 1838, 1844, 1856 и 1859 гг. предпринимается череда

<sup>1</sup> В силу требований к мастерской, дорогих материалов, а главное — из-за отсутствия сколько-то регулярных частных заказов на скульптуру.

<sup>2</sup> См. письмо И. Н. Крамского К. А. Савицкому от 16 ноября 1874 г. [Крамской 1954, 462–465].

<sup>3</sup> Не считая М. Г. Сухоровского, показавшего группу из 8 анонимных пастельных портретов, см.: [Указатель 1876].

попыток перевода произведения на русский (и в 1870-е гг. эти попытки только продолжатся) [Жирмунский 1937, 528]. Именем Фауста подписываются даже газетные фельетонисты<sup>1</sup>.

Как источник сюжетов «Фауст» активно воспринимается и живописью, что можно видеть по годичным выставкам ИАХ: 1861 г. — «Фауст перед домом Маргариты» (В. В. Шереметьев); 1864 г. — «Маргарита в Церкви (из Фауста Гете)» (Н. М. Быковский); 1869 г. — «Сюжет из Фауста» (Eugène Lami); 1870 г. — «Фауст на Гарце, из трагедии Гёте “Фауст”» (В. М. Лесли).

Лаврецкий же начинает создавать свою скульптуру в 1871 г. [Отчет 1872, 59], и в тот момент для обращения к Мефистофелю есть еще более конкретные причины, связанные, однако, не с литературой, а с музыкой, а именно с российским успехом оперы Шарля Гуно «Фауст». В январе 1869 г. Н. С. Лесков пишет о невероятных аншлагах, причем двух исполнительниц партии Маргариты — знаменитых Аделину Патти и Паулину Лукку — писатель сравнивает безо всяких преамбул и пояснений: это злоба дня, известная всем [Лесков 1958, 273]. Не оставались в стороне и художники. В том же январе 1869 г. мать В. Д. Поленова писала о петербургских новостях: «Здесьняя моя молодежь находится под очарованием оперы <...> Вчера они все в первый раз слышали Патти, и в восторге... Лукка под конец явилась на сцену, и на наш абонемент достался “Фауст”, где Лукка, точно, очень хороша. Вася столь был ею поражен, что, возвратясь домой, по памяти нарисовал ее в роли Гретхен» [Василий Дмитриевич Поленов 1964, 58].

Лаврецкий также опирался на оперу и, очевидно, прежде всего на постановку Мариинского театра, премьера которой состоялась в сентябре 1869 г. Указанием на это служит свидетельство, выданное скульптору ИАХ летом 1871 г.: «Предъявитель сего Академик Импер. Акад. Худож. Николай Лаврецкий, которому для исполнения картины необходимы театральные костюмы, из оперы Фауст, почему и предоставлено ему, г. Лаврецкому, для получения означенных костюмов обратиться в гардероб Импер. Театров...» [РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «Л». Д. 5. Л. 101]

---

<sup>1</sup> См., например: [Фауст Щигровского уезда 1876] — псевдоним, бывший, очевидно, аллюзией на «Гамлета Щигровского уезда» (1848) И. С. Тургенева.



**Рис. 5.** В студии Н. А. Лаверецкого. Репродукция из книги: Булгаков Ф. И. Наши художники (живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры) на академических выставках последнего 25-летия: биографии, портреты художников и снимки с их произведений: в 2 т. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1889–1890. Т. 2: [Л–Я]. 1890. С. 5.

Сохранившиеся фотографии О. О. Палечка в роли Мефистофеля дают представление о том, как именно выглядели эти костюмы (рис. 6)<sup>1</sup>. Впрочем, неполнота сходства (как одежды, так и лица) заставляет думать, что, хотя Лаверецкий и отталкивался от оперы, изображал он все же не конкретного актера и постановку, а более отвлеченный образ. Подтверждением этому служит и сама композиция скульптуры — сидящая фигура никак не характерна для оперного действия. Объяснение такому решению искала и критика (для которой Мефистофель в этот момент — герой прежде всего Гуно, а не Гёте): «В статуе Лаверецкого, если угодно, Мефистофель может быть узнаваем под условием единичного эпизода: представления его наедине, самого с собою,

<sup>1</sup> Фотографии Палечка в роли Мефистофеля были достаточно разнообразными и многочисленными. См., например: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=51944698>; <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=52978154>; <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=52978188>

подслушивающего влюбленный лепет губимой им пары. Но, допуская и это толкование, поза его скорее проявляет затруднение не таким поворотом дела, как он рассчитал, и оттого-то тянет он себя за жидкую бороду, в неудовольствии» [Выставка общества выставок 1876, 418].

Работа была закончена Лаврецким не позднее 1874 г., автор получил за нее премию от ИАХ в размере 500 руб. [РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «Л». Д. 5. Л. 120, 121].

Какое отношение, однако, эта скульптура имеет к еврейской теме?

На интересующей нас выставке Общества выставок художественных произведений (1876) «Мефистофель» завоевал не слишком много симпатий. Стасов работы Лавреццкого проигнорировал (очевидно, и из-за его выступления против передвижников, и потому, что ожидавшегося критиком выбора в пользу локальных сюжетов он явно не сделал). Лучшей из немногих показанных статуй «Мефистофеля» назвала газета «Нева» [Петербургские письма 1876, 87], но в целом большого внимания критики произведение не привлекло.

Один из отзывов, однако, представляет существенный интерес. Он обнаруживается в журнале «Всемирная иллюстрация», который дал не только общий обзор выставки, но и ряд специальных статей о работах и их авторах. В случае с Лаврецким было воспроизведено две скульптуры: «Мефистофель» (гравюра по рисунку Н. И. Танкова<sup>1</sup>) (рис. 7) и «Голова еврея» (гравюра по рисунку М. Верещагина<sup>2</sup>) (рис. 8). До нашего времени обе эти работы, судя по всему, не дошли, а потому уже их изображение представляет определенную ценность, однако еще более интересна сопровождавшая их аналитика.

Базовый постулат, на котором она строилась, состоял в том, что эти два произведения находятся в отношениях преемственности: «По нашему мнению, голова “еврея” должна была служить художнику первою идеею его мотива выраже-

---

<sup>1</sup> Возможно, Николай Иванович Танков (даты жизни неизвестны), на 1876 г. — учащийся ИАХ.

<sup>2</sup> Видимо, Митрофан Петрович Верещагин (1842–1892). Обучался в ИАХ, получил ряд медалей, в том числе малую золотую медаль на академической выставке 1870 г., где демонстрировал итоги своего пенсионерства Лаврецкий.



Рис. 6. О. О. Палечек в роли Мефистофеля в опере Ш. Гуно «Фауст» (Мариинский театр, режиссер-постановщик Н. П. Савицкий, 1869 г.). Фотограф К. Бергамаско. 1870 г.

ния лица Мефистофеля» [Выставка общества выставок 1876, 418]. Указав на это, свои дальнейшие рассуждения о «Мефистофеле» критик построил через соотнесение его с «Головой еврея».

«...Если бы творец [«Мефистофеля»] не увлекся излишеством в искании сухого

и холодного типа искуителя-спутника Фауста, большое оживление, ближе напоминающее модель, было бы несравненно выгоднее для статуи. Мы не хотим этим сказать, чтобы в настоящем виде Мефистофель не давал идеи о своем сверхъестественном амплуа и не заставлял догадываться о своей двойственной натуре. Но он бы получил большую неотвратимость *осетивания* [sic!], если бы злость, написанная на лице, несколько замаскировалась еще привлекательностью; если бы холодность трупа оживил признак возможности самоувлечения, ярко выступающий на лице еврея. Относясь собственно к типу его, — в формах молодых снабженному привлекательностью, — мы должны невольно признать в нем силу обаяния, на которое в статуе только слабый намек» [Выставка общества выставок 1876, 418].

Так еврей оказывается поставщиком «типа» для Мефистофеля, и чем облик последнего ближе к оригиналу этого типа (то есть чем более он похож на исходный облик еврея), тем лучше он, по мнению рецензента, отвечает сущности героя Гуно и Гёте. Сущность эта понимается как двойкая<sup>1</sup>, причем строго

<sup>1</sup> Представление об этой двойкости Мефистофеля было подготовлено обширной историей его рецепции в российской культуре, где он трактовался в том числе и как сугубо положительный герой (см.: [Жирмунский 1937, 504–



**Рис. 7.** Мефистофель. Статуя работы Н. А. Лаверецкого (рис. на дереве Н. Танкова, грав. К. Кейермана). Всемирная иллюстрация. 1876. Т. 15. № 32 (387). С. 416.

негативные черты («злость», «холодность трупа») усматриваются у «старшего» варианта образа (у самого Мефистофеля), тогда как «младший» вариант (еврей) таковых лишен — номинально он почти что положителен. Это важно, и рецензент тут же добавляет комментарий:

«Нам могут заметить, что тип выражения головы “еврея” напоминает античного “Фавна” и, стало быть, определяет грани увлекательности чисто чувственным возбуждением. Это — правда! Но задираание чувственности и есть конек Мефистофеля, на эту удочку поймавшего мудреца, каким был гордый Фауст до своей земной страсти, погубившей Маргариту» [Выставка общества выставок 1876, 418].

Действительно, фавн — божество доброе, что отражено в самой этимологии этого слова<sup>1</sup>. Он может пугать, насылать кошмары, но его позитивная «программа» гораздо шире, и единственный наносимый им урон — соблазнение. Критик, однако, подчеркивает, что в руках Мефистофеля это фавновское начало<sup>2</sup> служит инструментом для реализации уже куда менее безобидных планов, а потому

527)). В опере, на которую опирался Лаверецкий, образ Мефистофеля был еще менее негативным, чем в тексте Гёте.

<sup>1</sup> От *lat. faveo* — ‘благодарный, добрый’; заметим, к этому же корню восходит имя *Faustus*.

<sup>2</sup> Необходимо отметить, что подобные ассоциации возникали не только у этого автора. Так, критик петербургской газеты «Пчела», комментируя скульптуру Лаверецкого, охарактеризовал лицо Мефистофеля как «сатирическое» [К рисункам 1876, 14].



**Рис. 8.** Голова еврея работы Н. А. Лаверецкого (рис. на дереве М. Верещагина, грав. К. Кейермана). Всемирная иллюстрация. 1876. Т. 15. № 32 (387). С. 417.

и как будто бы позитивный облик несет в себе скрытую угрозу.

Таким образом, в сознании рецензента современный ему еврей обладал такими свойствами, что мог служить основой для образа Мефистофеля и фавна, то есть для сущностей в диапа-

зоне от соблазнителя, плута и гедониста до скептика, искусителя, обманщика, губителя (не говоря о том, что речь идет о языческом божестве и дьяволе — антитезах христианскому). Еврей обладает привлекательностью, обаянием, он энергичен и «самоувлечен», но за всем этим стоят обман, соблазн (и в конечном счете — гибель). Мы не знаем, вкладывал ли что-то подобное в «Мефистофеля» и «Голову еврея» сам скульптор, но уже то, что такую проекцию на основе его работ построил критик, представляется нетривиальным свидетельством, показывающим, какую семантику в этот момент образ еврея имел в глазах российского зрителя. Далеко ходить за ее источником не требуется. В своем классическом труде «Дьявол и евреи» Дж. Трахтенберг писал о представлениях, восходящих к Средневековью: «Внешность Сатаны неизменно имеет гротескно преувеличенные семитские черты. Мефистофеля обычно изображают смуглым, крючконосым и с вьющимися волосами, а когда на его плаще еще присутствует и еврейская нашивка, аллюзия становится совершенно очевидной» [Трахтенберг 1998, 28].

«Голова еврея» при этом остается примечательной и в том случае, если рассматривать ее вне связки с Мефистофелем. Осо-

бренный интерес она представляет в сопоставлении с обсуждавшейся выше «Головой старика-еврея».

Эта скульптура, созданная Лаверецким не позднее 1870 г., успешна тем, что «свободна от всякой аффектации» (как писал критик о другой работе Лаверецкого тех лет [П. П. 1870, 858]). Подобной сглаженности экспрессии мы вправе ожидать и от российской академической пластики этого времени в целом, в том числе — от скульптур на еврейские сюжеты, присутствовавших на выставках ИАХ 1850–1860-х гг., но до нас, судя по всему, не дошедших<sup>1</sup>. На этом фоне «Голова еврея» (1876) (и, если мы согласимся с критиком в их родстве, то и «Мефистофель») Лаверецкого приобретают особое значение: либо именно в них скульптор резко отказался от нормативной сглаженности образов классицизма, либо в случае еврейских сюжетов норма в принципе была другой (и тогда исключение составляет уже «Голова старика-еврея» (1870)). Особенно это касается «Головы еврея» (1876), где образ не просто наделяется сильной (и скорее отталкивающей) экспрессией, но эта экспрессия еще и направлена строго на зрителя, вынуждая того к диалогу (чего нет даже в еврейских образах М. М. Антокольского, за исключением, пожалуй, лишь этюдов к «Спору о Талмуде»<sup>2</sup>). Герой Лаверецкого здесь не объект, а субъект действия, причем это действие активное (и едва ли не вызывающее) — такого еврея в российском «высоком» искусстве до сих пор, насколько нам известно, не фиксировалось.

Как Лаверецкий мог прийти к такому решению, и почему его образы евреев 1870 и 1876 гг. отличаются так радикально?

Первая из этих скульптур создавалась в Италии, вторую же Лаверецкий, судя по всему, исполнял уже по возвращении в Петербург, где после почти 7 лет отсутствия должен был обнаружить ряд перемен<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Не особенно много экспрессивных образов евреев нам известно и в синхронной живописи (редкое исключение — эскизы Н. Н. Ге начала 1860-х гг., но и там остается открытым вопрос, не идет ли речь исключительно об экспрессии конкретного персонажа, если эскиз делался в рамках работы над сюжетным полотном).

<sup>2</sup> См. открытку с изображением скульптур: <https://union.lenoblmus.ru/entity/ОБЪЕКТ/74389> (дата обращения: 01.03.2025).

<sup>3</sup> Мы благодарим В. А. Дымшица, обратившего наше внимание на ряд обсуждаемых ниже факторов и стоящую за ними проблематику.

С одной стороны, введение в 1860-х — начале 1870-х гг. послаблений к проживанию евреев в черте оседлости увеличило их число в российских столицах. Если до отъезда Лаврецкий едва ли сталкивался с большим количеством евреев, то теперь он должен был встречать их гораздо чаще, и, соответственно, должен был наблюдать и встречный рост юдофобии (что в том числе может объяснять смену интонации его еврейских образов).

С другой стороны, в это время классицистический канон в российской пластике начинает уступать место «характерно-психологической школе»<sup>1</sup>, и это совпадает с новым витком интереса к физиогномике и изучению эмоций<sup>2</sup>. В 1868 г. в ИАХ анатомию начинает преподавать К. Ф. Гепнер, вводя в курс в том числе сведения об исследованиях Г. Дюшена, что сделало физиогномику широко известной среди учеников Академии<sup>3</sup>. Став по возвращении в Петербург (в 1870 г.) свидетелем этой новации, Лаврецкий вполне мог построить «Голову еврея» (1876) через экспрессию именно затем, чтобы соответствовать «тренду». Если же «Голова еврея» действительно была эскизом к «Мефистофелю», то та же физиогномика могла и прямо определить конкретные черты внешности, то есть сделать их такими, чтобы они служили верным (с точки зрения физиогномики) отражением характера Мефистофеля<sup>4</sup>. Следовал ли Лаврецкий этим принципам созна-

---

<sup>1</sup> К такой «новейшей» школе в 1871 г. И. С. Тургенев отнес «Ивана Грозного» М. М. Антокольского [Тургенев 1979, 250].

<sup>2</sup> В это время публикуется ряд сочинений, например: «Механизм человеческой физиогномики» (1862) Г. Дюшена, «Гениальность и помешательство» (1864) Ч. Ломброзо, «Выражение эмоций у человека и животных» (1872) Ч. Дарвина и др.

<sup>3</sup> Дюшеновские таблицы соответствия лицевых мышц и эмоций были опубликованы в России в 1866 г.; увлекался физиогномикой И. Е. Репин (см.: [Чукчеева 2022]). Знал Репин и Дарвина, который в 1860-х также входил в круг чтения Антокольского («Выражение эмоций у человека и животных» в русском переводе вышло уже в 1872 г.) и т. д.

<sup>4</sup> Даже если Лаврецкий не читал актуальных книг по физиогномике, он вполне мог знать вульгаризированную версию тех же принципов, бытовавшую в России еще с начала XIX в. благодаря книге «Новейший полный и любопытный способ, как узнавать каждого человека свойства, нравы и участь, по его сложению, или Опытный физиогном и хиромантик». Отдельные черты и их толкования, предложенные в этом тексте, соотносятся с чертами «Головы еврея» и «Мефистофеля». Например, «Вострая голова значит смелого, разбойника, лживого, бесстыдного, болтуна, также и непостоянного, нетерпеливого, гордо-

тельно — неизвестно, однако его скульптура им в итоге прекрасно соответствовала: именно она впоследствии станет иллюстрацией мефистофелевского типа во «Всеобщей психологии с физиогномикой» И. А. Сикорского<sup>1</sup> [Сикорский 1904, 379]<sup>2</sup>. Поиск соответствующих черт у евреев прекрасно отвечал и распространявшейся тогда же расовой теории, даже в своих самых умеренных изводах называвшей главными качествами евреев ум и хитрость — центральные свойства Мефистофеля.

Отдельный ракурс к мотивации Лаверецкого в создании его «еврейских» работ добавляет параллель с Антокольским, поскольку в их произведениях, выполненных в близкие годы, заметен ряд сходств. Так, у «Головы старика-еврея» (1870) Лаверецкого нетрудно найти общие черты с бюстом «Натан Мудрый» Антокольского (не позднее 1868 г.)<sup>3</sup>. «Голова еврея» (1876) Лаверецкого, которую критик посчитал эскизом к «Мефистофелю» (1871–1874), в свою очередь не так далека от эскизов (1877–1881)<sup>4</sup>, которые уже Антокольский выполнял для своего «Мефистофеля» (1874–1883)<sup>5</sup>.

Такое совпадение мотивов и сюжетов может быть отголоском заочного противостояния скульпторов. Их сравнивали современники [Чистяков 1953, 256], Антокольский сам себя сопоставлял с Лаверецким, выражая к старшему коллеге сильную неприязнь [Марк Матвеевич Антокольский 1905, 213, 216]. Существовало ли такое соперничество в буквальном смысле (и могли ли скульпторы, например, «подсматривать» друг у друга сюжеты

---

го, славолюбивого и тщеславного человека»; «Весьма великий нос значит насмешника, который о всех людях рассуждает»; «Вострой нос показывает сердитого и злую мысль» [Новейший полный и любопытный способ 1808, 31, 61].

<sup>1</sup> Заметим, Сикорский описывает Мефистофеля как пример дегенеративного облика, и именно так — как нацию, несущую на себе следы вырождения, — даже вполне юдофильские тексты времен Лаверецкого определяли и евреев (см., напр.: [Народы России 1878, 383]).

<sup>2</sup> Мы благодарим В. А. Кукушкину за указание на этот ценный источник.

<sup>3</sup> Версия в мраморе 1873 г. (версии в бронзе датируются уже 1868 г.), см.: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/21845> (дата обращения: 01.03.2025).

<sup>4</sup> См.: <https://gallery.tverreg.ru/news/4125/> (дата обращения: 01.03.2025).

<sup>5</sup> См.: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/60717> (дата обращения: 01.03.2025). Заметим также, что в одном из ранних эскизов (1882) «Мефистофель» Антокольского был изображен сидящим в кресле — как и у Лаверецкого [Кривдина 2020, 408].

или делать работы «в пику» друг другу) — неизвестно, однако благодаря сходству их произведений мы получаем интересные пары в трактовке образа еврея в эти годы: 1) с позиции нееврея и академиста (Лаврецкий); 2) с позиции еврея и неакадемиста (Антокольский). Суммарно это существенно дополняет общую картину отображения облика евреев в российской пластике эпохи реформ и открывает новые возможности для ее общей характеристики.

## Заключение

Лаврецкий, о котором до сих пор никогда не говорилось в контексте репрезентации евреев, оказывается, таким образом, автором существенного вклада в разработку этой темы в российской скульптуре 1860-х — 1870-х гг. (о самом наличии в которой такой темы за пределами творчества Антокольского ранее, как кажется, также не сообщалось).

Работы Лаврецкого при этом демонстрируют два практически полярных подхода к трактовке еврейского, за которыми обнаруживаются синхронные им художественные, идейные и социальные реалии.

В «Голове старика-еврея» (1870), фактической основой для которой должны были послужить обитатели римского гетто, скульптор пошел по пути нейтральности и создал едва ли не образцовый конвенциональный образ. В меру реальный и идеальный, он устроил равно и Стасова, поборника реализма, и представителей академизма, в рамках которого работа могла служить и прототипом библейского персонажа, и носителем экзотического, и национальным или социальным типом. Классицистская сдержанность интонации при этом не сообщала образцу никакой трактовки еврейской темы.

В «Голове еврея» (1876) же Лаврецкий, видимо, реагируя на изменение условий и стремясь не отстать от тенденций к использованию новейших исследований мимики, наоборот, сделал ставку на экспрессию — не просто явную, но и отталкивающую, — и критика, усмотрев в бюсте эскиз к «Мефистофелю», обнажила тот диапазон смыслов и коннотаций, которые российский зри-

тель середины 1870-х гг. был готов увидеть в еврее — в плоть до дьявола.

### Источники

Василий Дмитриевич Поленов 1964 — Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников / общ. ред. А. И. Леонова. М.: Искусство, 1964. 838 с.

Внутренние известия 1870 — Внутренние известия. Хроника // Новое время. 1870. № 263 (25 сентября). С. 1.

Выставка общества выставок 1876 — Выставка общества выставок в Императорской Академии Художеств. Скульптура Н. А. Лаврецкого // Всемирная иллюстрация. 1876. Т. 15. № 32(387). С. 418.

Жаботинский 2008 — *Жаботинский В. Е.* Полное собрание сочинений. В 9 тт. Минск: МЕТ, 2007. Т. 2, кн. 1: Проза. Публицистика. Корреспонденции, 1897–1901. 2008. 807 с.

К рисункам 1876 — К рисункам // Пчела. Русская иллюстрация. 1876. Т. 2. № 20. С. 14–15.

Кастеляр 1878 — *Кастеляр Э. IV.* Римское Гетто: Из «Воспоминаний об Италии» Э. Кастеляра // Еврейская библиотека: историко-литературный сборник. 1878. Т. 6. С. 1–14.

Ковалевский 1870 — *Ковалевский П. М.* Годичная выставка в Академии художеств // Вестник Европы. 1870. Кн. 11 (ноябрь). С. 356–371.

Крамской 1954 — *Крамской И. Н.* Переписка И. Н. Крамского. В 2-х тт. М.: Искусство, 1953–1954. Т. 2: Переписка с художниками: Ф. А. Васильевым, И. Е. Репиным, В. Д. Поленовым и К. А. Савицким. 1954. 668 с.

Лесков 1958 — *Лесков Н. С.* Собрание сочинений. В 11-ти тт. М.: ГИХЛ, 1956–1958. Т. 10: Воспоминания, статьи, очерки. 1958. 598 с.

Марк Матвеевич Антокольский 1905 — Марк Матвеевич Антокольский. 1843–1909. Его жизнь, творения, письма и статьи. СПб., М.: Т-во М. О. Вольф, 1905. 1047 с.

Мясоедов 1972 — *Мясоедов Г. Г.* Письма. Документы. Воспоминания. М.: Изобразительное искусство, 1972. 327 с.

Народы России 1878 — Народы России: Этнографические очерки. Т. 1: Великоруссы. Малороссы. Белоруссы. Поляки. Латыши. Литовцы. Финны. Эсты. Ливы. Мордва. Черемисы. Зыряне. Вотяки. Евреи. Молдаване. Цыгане. Болгары. СПб., 1878. 498 с.

Нил Адмирари 1870 — *Нил Адмирари.* На выставке в академии художеств // Голос. 1870. № 274 (4 (16) октября). С. 1–2.

Новейший полный и любопытный способ 1808 — Новейший полный и любопытный способ, как узнавать каждого человека свойства, нравы и участь, по его сложению, или Опытный физиогном и хиромантик. СПб., 1808. 184 с.

Отчет 1867 — Отчет Императорской Академии художеств: С 12 сентября 1865 по 4 сентября 1866 г. СПб., 1867. 41 с.

Отчет 1872 — Отчет Императорской Академии художеств: С 4-го ноября 1870 по 4-е ноября 1871 года. СПб., 1872. 100 с.

П. П. 1870 — Выставка в академии художеств 1870 г. VIII. Николай Екимович Лаврецкой и его произведения // Всемирная иллюстрация. 1870. Т. 4. № 103. С. 857–858.

Петербургские письма 1876 — Петербургские письма. Академическая выставка: пейзажи, жанр, портреты, историческая живопись // Нева. 1876. № 11 (14 марта). С. 86–87.

Письма художников 1968 — Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1870–1879. М.: Искусство, 1968. 558 с.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

Ф. 789. Оп. 14. Литера «Л». Д. 5 «Академия художеств Министерства императорского двора. Личные дела. Лаврецкий Николай Иоакимович (Акимович)»;

Ф. 789. Оп. 7. 1870 г. Д. 145 «Академия художеств Министерства императорского двора. Об уплате комиссионеру Беггрову 576 рублей 50 копеек за перевозку из Рима в Санкт-Петербург художественных произведений академика Лаврецкого и о приобретении у него для Академии выполненной из мрамора головы еврея».

Русская скульптура 1915 — Русская скульптура: Каталог. Императорская Академия художеств. Музей. Пг., 1915. 156 с.

Сикорский 1904 — Сикорский И. А. Всеобщая психология с физиогномикой, в иллюстрированном изложении. Киев, 1904. 576 с.

Стасов 1937 — Стасов В. В. Избранные сочинения. В 2-х тт. М.; Л.: Искусство, 1937–1938. Т. 1: Выставки. Полемика. Статьи М. Горького о Стасове. 1937. 862 с.

Стасов 1906 — Стасов В. В. Собрание сочинений Владимира Васильевича Стасова. 1847–1886. В 4-х тт. СПб., 1894–1906. Т. 4: Искусство XIX века. 1906. 422 с.

Тургенев 1979 — Тургенев И. С. Собрание сочинений. В 12-ти тт. М.: Художественная литература, 1976–1979. Т. 12: Статьи, предисловия, речи, заметки. 1979. 479 с.

Указатель 1870 — Указатель Выставки художественных произведений в Академии художеств в 1870 году. СПб., 1870. 45 с.

Указатель 1876 — Указатель Первой годичной выставки «Общества выставок художественных произведений» в Академии художеств в 1876 году. СПб., 1876. 24 с.

Фауст Шигровского уезда 1876 — Фауст Шигровского уезда. Литературные очерки. Народность и национальность // Новое время. 1876. № 52 (22 апреля). С. 1–2.

Чистяков 1953 — *Чистяков П. П.* Письма, записные книжки, воспоминания. М.: Искусство, 1953. 590 с.

### Литература

Богдан, Шмелькин 2010 — *Богдан В., Шмелькин А.* Академик живописи из Витебской губернии // Наше Наследие. № 96. 2010. [www.nasledie-rus.ru/podshivka/9619.php](http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9619.php) (дата обращения: 01.12.2024).

Домогацкая 2014 — *Домогацкая С. П.* Судьба русской скульптуры второй половины XIX — начала XX века // Искусствознание. 2014. № 3–4. С. 217–234.

Жирмунский 1937 — *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л.: Гослитиздат, 1937. 674 с.

Земцова 2012 — *Земцова И. В.* Влияние процентной нормы на количество студентов-евреев в Академии художеств // Научные труды по иудаике. Материалы 19-й ежегодной Международной конференции по иудаике. Т. 2. «Сефер», Академическая серия, Вып. 35. М.: Сефер, 2012. С. 337–346.

Карпова 2017 — *Карпова Е. В.* Италия в творчестве русских скульпторов // Генрих Семирадский и колония русских художников в Риме. СПб.: Palace Editions, 2017. С. 177–191.

Кривдина 2020 — *Кривдина О. А.* Эпоха Марка Антокольского: от классицизма до модерна. М.: БуксАрт, 2020. 598 с.

Самойлов 1958 — *Самойлов А. Н.* Николай Акимович Лаврецкий // Русское искусство середины XIX в.: очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века. М.: Искусство, 1958. С. 357–368.

Трахтенберг 1998 — *Трахтенберг Дж.* Дьявол и евреи: Средневековые представления о евреях и их связь с современным антисемитизмом. М., Иерусалим: Гешарим, 1998. 293 с.

Чукчеева, Картина 2022 — *Чукчеева М. А.* Картина И. Е. Репина Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году: «деформация» исторической живописи и реакция современников // *Canadian-American Slavic Studies*. 2022. № 56(3). С. 271–323. <https://doi.org/10.30965/22102396-05603002>.

Шмидт 1989 — *Шмидт И. М.* Русская скульптура второй половины XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1989. 301 с.

Barromi-Perlman 2024 — *Barromi-Perlman E.* Images of Italian Jewish Emancipation: An Analysis of Family Photographs after the Opening of the Roman Ghetto in 1870 // *Jewish Social Studies*. 2024. № 29 (1). P. 120–160. <https://dx-doi-org.elib.eusp.org/10.2979/jss.00005>.

## References

Barromi-Perlman, E., 2024, Images of Italian Jewish Emancipation: An Analysis of Family Photographs after the Opening of the Roman Ghetto in 1870. *Jewish Social Studies*, 29(1), 120–160. <https://dx-doi-org.elib.eusp.org/10.2979/jss.00005>.

Bogdan, V., and A. Shmel'kin, 2010, Akademik zhivopisi iz Vitebskoi gubernii [Academic of Painting from Vitebsk Governorate]. *Nashe Nasledie*, 96. URL: [www.nasledie-rus.ru/podshivka/9619.php](http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9619.php).

Chukcheeva, M. A., 2022, Kartina I. E. Repina Tsarevna Sof'ia Alekseevna cherez god posle zakliucheniia ee v Novodevich'em monastyre, vo vremia kazni strel'tsov i pytki vsei ee prislugi v 1698 godu: "deformatsiia" istoricheskoi zhivopisi i reaktsiia sovremennikov [I. E. Repin's Tsarevna Sof'ia Alekseevna a Year After her Imprisonment in the Novodevichii Convent, during the Execution of the Strel'tsy and Torture of all her Servants in 1698: Its Reception by Contemporaries and the "Deformation" of History Painting]. *Canadian-American Slavic Studies*, 56.3, 271–323. <https://doi.org/10.30965/22102396-05603002>.

Domogatskaya, S. P., 2014, Sud'ba russkoi skul'ptury vtoroi poloviny XIX — nachala XX veka [Russian Sculpture of the Second Half of the 19th — Early 20th cc.]. *Iskusstvoznanie*, 3–4, 217–234.

Karpova, E. V., 2017, Italiia v tvorchestve russkikh skul'ptorov [Italy in the Works of Russian Sculptors]. *Henryk Siemiradzki i koloniia russkikh khudozhnikov v Rime* [Henryk Siemiradzki and the Colony of Russian Artists in Rome], ed. P. Klimov, 177–191. St. Petersburg, Palace Editions, 215.

Krivdina, O. A., 2020, *Epokha Marka Antokol'skogo: ot klassitsizma do moderna* [Mark Antokolsky's Epoch: from Classicism to Art Nouveau]. Moscow, BooksMART, 598.

Samoilov, A. N., 1958, Nikolai Akimovich Laveretskii [Nikolai Akimovich Laveretsky]. *Russkoe iskusstvo serediny XIX v.: ocherki o zhizni i tvorchestve khudozhnikov. Seredina deviatnadsatogo veka* [Russian Art: Essays on the Life and Work of Artists. The Middle of the 19th c.], ed. A. I. Leonov, 357–368. Moscow, Iskusstvo, 779.

Shmidt, I. M., 1989, *Russkaia skul'ptura vtoroi poloviny XIX — nachala XX veka* [Russian Sculpture of the Second Half of the 19th — early 20th c.]. Moscow, Iskusstvo, 301.

Trachtenberg, J., 1998, *D'iavol i evrei: Srednevekovye predstavleniia o evreikh i ikh sviaz' s sovremennym antisemitizmom* [The Devil and the Jews: The medieval Conception of the Jew and its Relation to Modern Antisemitism]. Moscow, Jerusalem, Gesharim, 293.

Zemtsova, I. V., 2012, Vliianie protsentnoi normy na kolichestvo studentov-evreev v Akademii khudozhestv [The Influence of Percentage on the Jewish Students Numbers at the Academy of Fine Arts]. *Materialy 19-i ezhegodnoi Mezhdunarodnoi konferentsii po iudaike*, 2 (35), Moscow, Sefer, 337–346.

Zhirmunsky, V. M., 1937, *Gete v russkoi literature* [Goethe in Russian Literature]. Leningrad, Goslitizdat, 1937, 674.