

Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

*На правах рукописи*

**Клишевич Евгения Александровна**

**ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ  
МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Том I

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-  
прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
Кривдина Ольга Алексеевна,  
кандидат искусствоведения, доцент,  
профессор кафедры русского искусства  
Санкт-Петербургской академии  
художеств имени Ильи Репина

Санкт-Петербург  
2023 год

## Оглавление

<b>Том I</b>	
<b>Введение</b> .....	4
<b>ГЛАВА 1. Историография</b> .....	21
<b>ГЛАВА 2. Проблемы взаимодействия монументальной скульптуры и общества в первой половине XIX в.</b> .....	48
2.1. Понятие городской скульптуры и начало традиции городской скульптуры в отечественном искусстве.....	48
2.2. Концепция «народных памятников» в искусстве эпохи Николая I.....	57
<b>ГЛАВА 3. Эволюция системы жанров и типов композиций в монументальной скульптуре</b> .....	74
3.1. Жанровые особенности произведений городской скульптуры.....	74
3.2. Эволюция парных композиций .....	86
<b>ГЛАВА 4. Проблемы синтеза скульптуры и архитектуры в русском искусстве первой половины XIX в.</b> .....	102
4.1. Сотрудничество И. П. Витали и О. Р. Монферрана до конкурса на скульптурные фронтоны Исаакиевского собора.....	102
4.2. Экстерьер Исаакиевского собора.....	110
4.3. Постаменты в русской монументальной скульптуре первой половины XIX в. ....	123
<b>Заключение</b> .....	144
<b>Список сокращений</b> .....	155
<b>Список литературы и источников</b> .....	156
<b>Список иллюстраций</b> .....	180
<b>Приложение А. Выписка из журнала Комиссии о построении Исаакиевского собора. Мнения членов Императорской Академии художеств о том, статуе Ангела</b>	

или группе из двух Ангелов лучше короновать Александровскую колонну (фрагменты; перевод с французского).....190

**Приложение Б.** Варнек К. Старое время, сравнительно с деятельностью профессора (фрагменты).....198

**Приложение В.** Монферран О. Р. Условие на выполнение моделей для четырёх барельефов, восьми статуй и четырёх групп для фронтонов Исаакиевского собора (текст на французском и перевод) .....209

## **Том II**

**Оглавление**.....2

**Список иллюстраций**.....3

**Альбом иллюстраций**.....13

## **Введение**

Диссертационное исследование посвящено характеристике русской монументальной скульптуры периода первой половины XIX в. Внимание в работе сосредоточено на монументальных произведениях русских скульпторов, выполненных для украшения площадей и архитектурных построек Санкт-Петербурга, Москвы, Архангельска, Казани, Симбирска (Ульяновска), Таганрога. На основе художественного анализа композиций выделены и рассмотрены специфические проблемы скульптуры, отразившие угасание классицизма и влияние идей романтизма. Определено понятие городской скульптуры. Проведён обзор социокультурного и исторического контекста начального этапа развития жанра городского памятника.

### **Актуальность темы исследования**

Специфические проблемы скульптуры, в которых отразились упадок классицизма, влияние идеалов романтизма и зарождение реалистического художественного метода, специально рассматривалась в последний раз в советское время – сначала И. . Шмидтом в учебном издании Академии художеств СССР 1957 г., а затем В. Н. Петровым в VIII томе «Истории русского искусства» 1964 г. Согласно изложенной в этих трудах концепции, значение переходного периода в истории русской скульптуры имела вторая треть XIX в. В это время преобладали две тенденции: одна из них выражалась в кризисе классицизма и формировании академизма, а другая – в тенденции к большей непосредственности в передаче действительности. Отмечалось, что главные достижения скульптуры в это время были совершены в области малой пластики.

Данная двумя авторитетными исследователями характеристика до сих пор не дополнялась. При этом научный интерес к русской скульптуре первой половины XIX в. на протяжении последних двух десятилетий только растёт. Активно ведутся исследования, посвящённые творческим биографиям, отдельным произведениям или архитектурно-скульптурным ансамблям, публикуются ранее неизвестные документы, рисунки, графические и лепные эскизы. Новые

материалы знакомят нас с забытыми именами и произведениями и, в общем, - расширяют представление о явлениях в скульптуре XIX в.

Изучение малоизвестных, в том числе, неосуществлённых проектов в творчестве мастеров монументальной пластики позволило обратить внимание на факт интенсивного распространения жанра городского памятника. Благодаря работам Е. В. Карповой традиционная оценка И. П. Мартоса, как скульптора, чьи главные достижения были сделаны в области художественного надгробия, дополнена характеристикой его, как первого крупного русского мастера городской скульптуры. Исследование творческой биографии привело также к переоценке значения Н. С. Пименова. Распространённому взгляду о тяготении Пименова к приёмам декоративной скульптуры О. А. Кривдина противопоставила факты, убеждающие в значительности вклада скульптора в развитие монументальной пластики.

Не раз отмечалось, что картина развития скульптуры в России Николая I представляется сложной и противоречивой и что она согласуется с явлениями, происходившими в других видах искусства. При этом степень разработки вопросов «переходного периода» в русском искусстве в отношении разных видов искусства не равна. Формирование индивидуально-творческого типа художественного сознания, изменение общественного положения художника, появление новых концепций в искусстве 1830-40-х гг. осознаются историками живописи, графики и архитектуры отчётливее. В виду этого особенно очевидна недостаточность исследования данной проблематики в отношении русской скульптуры.

### **Степень изученности проблемы**

Интерес к осмыслению характера русской скульптуры периода правления Александра I и Николая I проявился с интенсивностью уже в 60-е гг. XIX в.<sup>1</sup>. В

---

<sup>1</sup> Оценки достижений русских ваятелей в отношении к наследию их предшественников содержались в сочинениях К. Варнека (Варнек К. Старое время, сравнительно с деятельностью профессора барона Клодта // Северное сияние : рус. худож. альбом : в 3 т. Т. I. СПб., 1864. С. 704-722), П. Н. Петрова (Петров П. Н. Русские скульпторы. СПб., 1863. 31 с.), Н. А. Рамазанова (Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М., 1863. 313 с.), В. В. Стасова (Стасов В. В. Наша скульптура // Избранные сочинения: в 3 т. Т. II. М., 1952. 448 с.).

дальнейшем в начале XX в.<sup>2</sup> и в раннее советское время<sup>3</sup> были выделены отдельные этапы и направления развития русской скульптуры, а также была предпринята попытка охарактеризовать русскую скульптуру в контексте движения романтизма. В 1957 и 1964 гг. в качестве глав двух академических изданий «Истории русского искусства» были опубликованы две обобщающие статьи И. М. Шмидта и В. Н. Петрова<sup>4</sup>, в которых вторая треть XIX в. в истории русской скульптуры получила характеристику «переходного периода» между классицизмом и реализмом. При обзоре произведений отмечались и черты романтизма, а именно предпочтение художниками драматических сюжетных мотивов, тяготение к выражению экспрессии. Однако эти выводы делались как бы в дополнение и во многом повторяли положения исследований романтизма в других видах искусства.

Последующий полувековой этап изучения русской скульптуры XIX в. отмечен преобладанием исследований, посвящённых отдельным мастерам, отдельным произведениям, иконографии отдельных сюжетов. Нельзя сказать, что, работая в этом направлении, авторы не касались проблематики художественной эпохи. В целом ряде книг и статей, помещённых в научные сборники, каталоги выставок, альбомы, приводятся наблюдения, побуждающие к пересмотру некоторых общих мест во взгляде на развитие скульптуры в России. Среди публикаций последних двух десятилетий следует выделить работы Е. В. Карповой и О. А. Кривдиной. Также характерно, что вопрос о явлениях романтизма в литературе по истории русской скульптуры постепенно отступил на дальний план.

---

<sup>2</sup> Врангель Н. Н. История скульптуры. М., 1913. 416 с.; Врангель Н. Н. Романтизм в живописи Александровской эпохи и отечественная война // Старые годы. 1908. Июль-сентябрь. С. 377-438.

<sup>3</sup> Терновец Б. Н. Русские скульпторы. М., 1924. 48 с.; Коваленская Н. Н. Иван Петрович Мартос. М.-Л., 1938. 140 с.; Преснов Г. М. Государственный русский музей. Скульптура : путеводитель. Л.-М., 1940. 116 с.

<sup>4</sup> Шмидт И. М. Скульптура второй трети XIX века // История русского искусства : учебник для худож. вузов: в 2 т. Т. I: X в. - 30-50-е гг. XIX в. М., 1957. С. 454-465; Петров В. Н. Скульптура // История русского искусства: в 13 т. Т. VIII. Кн. 2 : Русское искусство второй трети XIX века. М., 1964. С. 407-450.

В историографии русского искусства первой половины XIX в. сложилось представление о том, что скульптуре в силу её материальности и трудоёмкой техники были недоступны излюбленные художниками-романтиками сюжеты и что в творчестве мастеров пластики классицизм сохранял свои позиции особенно долго<sup>5</sup>. То обстоятельство, что романтизм в скульптуре был выражен менее определённо, чем в других сферах творчества, признаётся как отечественной наукой, так и зарубежной. В зарубежных исследованиях вопрос о сущности романтизма в искусстве ваяния всё же рассмотрен шире и решительнее звучат доводы, убеждающие в необходимости его изучения. Согласно взгляду автора фундаментальной монографии «Скульптура романтизма» Л. Бенуа, несмотря на краткость явления романтизма в скульптуре, понять развитие скульптуры в XIX в. в целом невозможно без взгляда на этот процесс «с точки зрения романтизма»<sup>6</sup>.

Об актуальности этих проблем в искусстве говорилось куратором выставки «Романтизм в России», прошедшей в Русском музее в 1995 г., Е. Н. Петровой. В каталог выставки вошла статья о творчестве мастеров русской скульптуры первой половины XIX в., написанная хранителем Е. В. Карповой. Эта работа имеет большую ценность, как обобщение представлений о присущих ваянию чертах романтизма, выражавшихся в разное время Н. Н. Врангелем, Г. М. Пресновым, Г. К. Леонтьевой, В. Н. Петровым, В. С. Турчиным. Актуализированная выставкой научная тема, тем не менее, не была продолжена.

Почти не затронута в трудах по истории пластики характеризующая художественную культуру «Николаевской эпохи» концепция народности, которая при этом подробно рассмотрена в трудах по истории архитектуры<sup>7</sup>. Не подвергнута анализу дискуссия 1830-х гг. о задачах городского памятника. В окончательном формировании традиции городского монумента в русском

<sup>5</sup> Эту мысль особенно убедительно обосновал В. С. Турчин (Турчин В. С. Эпоха романтизма в России : очерки. М., 1981. С. 150, 158).

<sup>6</sup> Benoist, L. La sculpture Romantique. Paris, 1978. P. 25.

<sup>7</sup> Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л., 1990. С. 49-54; Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830 – 1910-х гг. М., 1978. С. 58-60.

искусстве признаётся роль Н. С. Пименова<sup>8</sup>, однако высказывания искусствоведов на этот счёт всё же не дают полного представления о критериях зрелости жанра. Тенденция к использованию заимствованного из обихода XIX в. понятия «народного памятника» также до сих пор не привела к осмыслению этого явления.

В большой степени именно благодаря исследованиям вопросов истории русского зодчества сформировано представление об эволюции принципов синтеза скульптуры и архитектуры. В этой научной области показана значимость начатой в первые годы XIX в. традиции творческого сотрудничества скульпторов Академии при выполнении масштабных проектов<sup>9</sup>. Также в литературе по истории русской архитектуры прежде, чем в трудах по скульптуре, было оценено художественное достоинства архитектурно-скульптурных ансамблей, в которых виды искусства взаимодействуют, не подчиняясь друг другу, как в классицизме, а создавая контраст, способствующий драматическому эффекту. Различие между принципами синтеза обосновывались различиями исторических стилей; оба признавались как равнозначные. Так был преодолен взгляд на Исаакиевский собор, как на образец упадка искусства<sup>10</sup>.

В 2004 г. появилась статья Н. Ю. Толмачёвой, посвящённая наружной скульптуре Исаакиевского собора, в которой отмечались некоторые преимущества художественного решения фасадов собора над решением экстерьера Казанского собора<sup>11</sup>. Эта работа также имела большое значение. Однако после неё специальных исследований на тему синтеза скульптуры и архитектуры в постклассицистическом искусстве не проводилось.

В 1960 – 80-х гг. в связи с подъёмом в отечественной монументальной скульптуре была разработана теория видов и жанров в искусстве пластики. Появился целый ряд сочинений, излагающих общие понятия о различии видов

---

<sup>8</sup> Кривдина О. А. Профессор скульптуры Николай Степанович Пименов. СПб., 2007. С. 42-43; Шмидт И. М. Николай Степанович Пименов. М., 1953. С. 23.

<sup>9</sup> Гримм Г. Г. Архитектор Воронихин. Л.-М., 1963. С. 56.

<sup>10</sup> Чеканова О. А., Ротач А. Л. Огюст Монферран. Л., 1990. С. 72.

<sup>11</sup> Толмачёва Н. Ю. Экстерьер Исаакиевского собора // Проблемы художественного синтеза : сб. ст. СПб., 2004. С. 79-84.



монументальной и станковой пластики<sup>12</sup>. В продолжение этой работы проводились исследования, в которых рассматривалась иконография отдельных типов композиций<sup>13</sup>. Сделанные авторами этих сочинений выводы оказались существенными для характеристики эволюции искусства. Однако они имеют отношение либо к оценке, конкретно, наследия классицизма, либо к общей оценке монументальной скульптуры XIX в. в сравнении с искусством предшествующих или последующего столетий. В исследованиях скульптуры периода первой половины XIX в. такие задачи специально не ставились.

### **Цель исследования**

Автор научной работы ставит своей целью выявить и охарактеризовать явления в русской монументальной скульптуре, отразившие отход от нормативности классицизма, влияние идей романтизма и зарождение реализма.

**Объект исследования** - монументальные произведения русских ваятелей, выполненные в первой половине XIX в. для украшения площадей и архитектурных построек Санкт-Петербурга, Москвы, Архангельска, Казани, Симбирска (Ульяновска), Таганрога.

**Предмет исследования** - проблемы развития монументальной скульптуры России первой половины XIX в.

### **Задачи исследования**

1. Обобщить характеристики классицизма, романтизма и реализма в искусстве скульптуры, данные в трудах отечественных и зарубежных исследователей.

2. Собрать имеющиеся сведения о конкурсах на создание произведений городской скульптуры в первой половине XIX в. и вывести положения о развитии

<sup>12</sup> Либман М. Я. О скульптуре. М., 1962. 53 с.; Шмидт И. М. Беседы о скульптуре. М., 1963. 95 с.; Ермонская В. В. Что такое скульптура. М., 1977. 95 с.

<sup>13</sup> Шмидт И. М. Архитектурно-скульптурный комплекс Казанского собора и его значение // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М., 1968. С. 18-37; Турчин В. С. Монументы и города. М., 1982. - 159 с.; Королёв Е. В. Скульптурное убранство в архитектуре русского классицизма // Скульптура в городе : сб. ст. М., 1990. С. 82 - 111.; Головин В. П. Статуя на колонне: от монумента Траяна до Александровского столпа // Страницы истории западноевропейской скульптуры: сб. ст. СПб., 1993. С. 43-60; Николаев Е. В. Классическая Москва : очерки. М., 2010. 261 с.

отношений между индивидуальным творчеством и руководством Академии художеств, а также отношений между художником, заказчиком и обществом.

3. Проанализировать понятие городской скульптуры, сложившееся в обиходе современной науки, выявить и изучить его социологический аспект.

4. С опорой на исследования о смысле «народности» в литературе охарактеризовать идеологическую основу явления «народных памятников».

5. Выявить жанровые особенности произведений отечественной городской скульптуры на этапе формирования городского статуарного памятника.

6. Изучить воздействие принципов декоративности и симметрии в парных скульптурных композициях позднего классицизма и постклассицистического периода.

7. В контексте исторического развития синтеза архитектуры и скульптуры охарактеризовать наружный декор Исаакиевского собора.

8. Рассмотреть принципы координации задач архитекторов и скульпторов в отражении формальных решений монументальных скульптурных композиций рубежа эпох.

### **Хронологические границы исследования**

Период первой половины XIX в. ознаменован такими масштабными событиями в художественной жизни страны, как проектировка и создание скульптурного декора двух главных соборов Петербурга – Казанского и Исаакиевского, постройка и украшение Аничкова моста, давшего образец нового типа городского архитектурно-скульптурного ансамбля. Тогда же, в связи с конкурсом на венчающую скульптуру Александровской колонны, состоялась первая развёрнутая дискуссия о задачах городского монумента, были созданы первые в отечественной монументальной скульптуре городские памятники, в которых принцип портретности взял верх над обобщением в духе аллегии, - статуи полководцев на Казанской площади.

Определение хронологических границ исследования исходит из представления о периодизации романтизма в истории русского искусства. Начальный этап развития романтизма относится к рубежу XVIII – XIX вв., второй

связывается с подъёмом национального самосознания, вызванного победой в Отечественной войне 1812 г., и, наконец, третий значительный этап - 1830 – 40-е гг., когда в философской эстетике была осмыслена идея народности, а в развитии искусства определилась тенденция к демократизации. Включение в обзор произведений 1850-х гг. обусловлено стремлением охватить период создания ансамбля наружной скульптуры Исаакиевского собора и годы активной деятельности одного из ведущих мастеров монументальной скульптуры Николаевской эпохи П. К. Клодта.

### **Источники исследования**

1. Материальные источники – монументальные произведения русских скульпторов, украсившие в первой половине XIX в. площади и архитектурные сооружения городов Российской империи, а также принадлежащие этим мастерам эскизы, прорисовки, самостоятельные графические композиции. В работе использованы чертежи архитекторов, связанные с проектировкой пристани у Академии художеств, Аничкова моста, Исаакиевского собора, московского водоразборного фонтана, Московских триумфальных ворот. Часть этих материалов представлена фондом архитектурной графики Научно-исследовательского музея Российской академии художеств (НИМ при РАХ) и сектором рисунка XVIII - начала XX вв. Государственного Русского музея (ГРМ), отделом хранения документированной информации Комитета по охране памятников в Санкт-Петербурге (КГИОП). Отдельную группу материальных источников составляют изображающие скульптуру рисунки в печатных изданиях XIX в.

2. Письменные источники – документы, хранящиеся в Российском государственном архиве (РГИА) и Центральном историческом Архиве Москвы (ЦИАМ). Особенно значимыми в отношении поставленных в диссертации задач явились личные дела мастеров искусства из фонда Академии художеств (Ф. 789), дело о памятниках фельдмаршалам на Казанской площади из фонда Канцелярии Министерства императорского двора (Ф. 472), дела о скульптуре Исаакиевского собора, Александровской колонны из фонда Комиссии о построении

Исаакиевского собора (Ф. 1311), дела о памятнике Н. М. Карамзину из фонда Журнала министерства народного просвещения (Ф. 1661).

### **Методы исследования**

Диссертационная работа представляет собой комплексное исследование проблем монументальной скульптуры.

Основополагающим является метод исторического исследования, направленный на рассмотрение явлений искусства в перспективе их эволюции. Большое значение в работе также имеет иконологический метод: произведения скульптуры анализируются в аспекте отражения эстетических идеалов эпохи.

Существующее представление о близости тенденций в искусстве первой половины XIX в. и Ренессанса<sup>14</sup> побудило принять во внимание положения исследований западноевропейского искусства XV-XVI вв. Усматривается, что сходство романтизма в России с ранним этапом Нового времени в Италии и Германии затрагивает глубинные пласты художественной культуры. Оно выражается в изменении производственного процесса, подъеме общественного статуса скульптора, признании ценности индивидуальной манеры в противоположность авторитету школы<sup>15</sup>.

В соответствии с этим на теорию цикличности развития художественных стилей опирается наблюдение синтеза скульптуры и архитектуры. В начале XX в. немецкий искусствовед Э. Кон-Винер<sup>16</sup>, а впоследствии в отечественной науке О. Ф. Вальдгауер и Б. Р. Виппер<sup>17</sup> развивали идею о закономерности перехода от

<sup>14</sup> Со ссылкой на Стендаля и сочинения ряда французских историков В. Н. Прокофьев писал: «Проблема ренессансных основ и ориентиров искусства романтической эпохи представляется фундаментальной и ныне» (Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствознании : статьи разных лет. М., 1985. С. 92). О сходстве процессов, происходивших в культуре Италии XVI столетия и в европейском романтизме XIX в., говорилось также Д. В. Сарабьяновым (Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 57) и Л. М. Баткиным (Баткин Л. М. Итальянское возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989. С. 3, 20-26).

<sup>15</sup> Наиболее полно это наблюдение изложено Б. Р. Виппером (Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956. 371 с.) На те же тенденции указывал в исследовании немецкого искусства XVI в. М. Я. Либман. Интересно его высказывание о том, что во взглядах на ценность творческой индивидуальности Ренессанс был сходен с Античностью (Либман М. Я. Очерки немецкого искусства позднего средневековья и эпохи Возрождения. М., 1991. - С. 44).

<sup>16</sup> Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств. М., 2001. С. 137.

<sup>17</sup> Вальдгауер О. Ф. Античная скульптура; Гос. Эрмитаж. Пг., 1923. С. 12; Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 2004. С. 177, 187.

конструктивного стиля к живописному в искусстве Древней Греции и в искусстве итальянского Ренессанса. Использованный при этом метод сравнительной характеристики был взят за основу при рассмотрении архитектурно-скульптурных ансамблей Казанского и Исаакиевского соборов.

При выявлении в скульптурных произведениях черт, характеризующих историческую эпоху, имели значение приёмы формально-стилистического художественного анализа.

**Научная новизна** диссертации состоит в дополнении характеристики русской скульптуры первой половины XIX в., данной в общих трудах по истории русского искусства.

В существующую научную гипотезу об эволюции русской скульптуры в период первой половины XIX в. сделаны следующие дополнения:

1. Обобщены данные в трудах исследователей характеристики явлений, знаменующих закат классицизма, воздействие идей романтизма и зарождение реализма в русской скульптуре.

2. С опорой на материалы истории городской скульптуры, введённые в научный оборот в последние два десятилетия, предпринята попытка опровергнуть утвердившийся взгляд об упадке монументальной скульптуры после классицизма и выдвинуть предположение о значительности и прогрессивности её достижений.

3. Сформирована теоретическая аргументация в обоснование высокого художественного значения наружной скульптуры Исаакиевского собора.

4. Впервые на материале монументальной скульптуры проведён анализ таких крупных явлений романтизма в русской художественной культуре как новый тип художественного мышления, новый тип художника, концепция народности в искусстве.

5. Сформулировано определение понятия городской скульптуры в широком и узком значениях.

6. Дополнено исследование системы типов скульптурных композиций в монументальной пластике и наружном декоре ордерной архитектуры.

7. Дополнено исследование эволюции форм постамента в монументальной скульптуре.

8. Выдвинуто предположение об авторстве И. Т. Тимофеева барельефа «Изгнание поляков» на постаменте монумента «Минин и Пожарский».

### **Положения, выносимые на защиту**

1. Воздействие романтизма в русской монументальной скульптуре определяется следующими основными факторами: признание ценности индивидуальной творческой личности; обращение к теме героического прошлого своей страны; проведение в жизнь идеи служения искусства народу, под которым понимаются все слои общества.

2. В плане взаимодействия искусства и общества идеи романтизма выразились в повышении статуса мастера скульптуры, в расширении круга его задач, в утверждении значимости его эстетических оценок. Примером этих изменений является деятельность И. П. Мартоса, его участие в работе Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, активная позиция в отстаивании своего проекта памятника Дмитрию Донскому. Докладные записки по конкурсу на венчающую скульптуру Александровской колонны дают важные свидетельства существования оживлённой дискуссии между мастерами искусства о задачах монументальной скульптуры и возникновения взгляда о предназначении городского памятника отвечать потребностям общества.

3. Наблюдение особенно тесной связи городских монументов с жизнью общества, выражающейся в настоящее время в направлениях деятельности Музея городской скульптуры в Санкт-Петербурге, заставляет признать необходимость обособления городской скульптуры в отдельную область монументальной пластики и дать этому понятию научное определение.

Городская скульптура в широком смысле – это совокупность произведений монументальной и монументально-декоративной пластики, которые участвуют в создании городской среды. В узком смысле – это область монументальной пластики, характерная специфическими традициями производственного процесса,

которые выражаются в общественной полемике, организации сбора пожертвований, проведении конкурса проектных эскизов и сопровождении установки памятника ритуалом торжественного открытия.

4. Традиция городской скульптуры, если иметь в виду узкое значение этого понятия, окончательно сложилась в XIX в. Её начало совпадает с началом правления Александра I и знаменуется выступлением Н. М. Карамзина в первом номере «Вестника Европы» с сообщением о проектировке в Англии «народного памятника» - статуи «Британии торжествующей». Редактор «Вестника Европы» стоял у истоков замысла монумента «Минин и Пожарский» и сыграл существенную роль в его осуществлении. Именно в его сочинениях утвердилось представление о просветительской и идеологической функциях монументальной скульптуры. Значительное влияние на направление развития отечественной монументальной скульптуры оказала поданная Карамзиным идея создания памятников для отдалённых городов империи.

5. Окончательное формирование жанра городского монумента отмечается произведениями П. К. Клодта, Н. С. Пименова и А. М. Опекушина 1850 – 70-х гг. Памятники, созданные в период первой половины XIX в., обладают чертами влияния смежных жанров и видов пластики – скульптурного надгробия, наружной декоративной скульптуры церквей, садово-парковой пластики.

6. Рассмотрение парных композиций в монументальной скульптуре позволяет сделать вывод о том, что искусство развивалось по пути ослабления декоративного начала и усиления начала драматического. Наиболее решительно этот переход осуществился в скульптурных группах Аничкова моста. История их создания, охватывающая период от 1832 до 1850 г., отчётливо делится на два этапа. Первый отмечен сотрудничеством П. К. Клодта с Академией художеств и его опорой на традицию парных декоративных композиций, а второй – освобождением от контроля Академии и нарушением принципа парности ради достижения в скульптурных группах большей образной выразительности.

Развитие парных композиций было обусловлено распространением в Академии художеств программ, предполагавших участие в работе над одним

заданием двух соревнующихся студентов. Также имела значение практика сотрудничества двух равных по своему профессиональному уровню мастеров, примерами чему может служить деятельность В. И. Демут-Малиновского и С. С. Пименова, М. Г. Крылова и С. И. Гальберга, Н. С. Пименова и А. В. Логановского. Традиция утверждала приоритет школы над творческой индивидуальностью. Отход от принципа симметрии в парных монументальных скульптурных композициях означал одновременный отход от формы сотрудничества на основе равенства. В этом отношении знаменательными представляются случаи создания скульптурных композиций для украшения Аничкова моста и Казанской площади, в каждом из которых работу выполнял только один скульптор, и суть задания соответствовала особенностям его индивидуальной манеры.

7. В основе произведений монументальной пластики классицизма лежит рисунок конструкции. Для определения высоты и линий силуэта скульптуры, так же как для определения высоты и формы пьедестала, мастера использовали чертёж из равных прямоугольников, расположенных на одной оси и разделённых диагоналями. Наблюдение эволюции форм пьедестала в монументальной скульптуре первой половины XIX в. приводит к выводу о постепенной утрате этой нормы. Важным явлением романтизма можно считать возникновение идеи скульптуры без пьедестала, которая получила выражение в рисунках Ф. П. Толстого и книжной графике. В формах постамента в скульптуре после классицизма отразились две тенденции: влияние живописи, проявленное в проектах памятника А. С. Пушкину, и возрастание роли архитектуры, проявленное в создании памятника Николаю I для Исаакиевской площади.

8. Архитектурные формы Исаакиевского собора и его наружный пластический декор связаны между собой по принципу художественного контраста. Первые представляют собой ясную конструкцию, второй же, с одной стороны, способствует выявлению членений, а с другой – стремится к большей самостоятельности, производит сильное реалистическое впечатление. Такой принцип взаимодействия архитектуры и скульптуры наблюдается в искусстве



прошлого, а именно в Античности и в итальянском Ренессансе. В каждую из этих эпох он знаменует отход от классицизма, однако при этом представляет значительные по силе драматической выразительности образцы искусства – фронтоны Парфенона и архитектурно-скульптурные ансамбли Микеланджело.

В характеристике синтеза скульптуры и архитектуры Исаакиевского собора есть основание говорить ещё об одной закономерности, созвучной эволюции искусства в Античности и в Ренессансе, а именно о влиянии идеи о ценности индивидуальной манеры художника. Таким значением для О. Р. Монфerrана обладал стиль И. П. Витали, в произведениях которого архитектор выделял отвечающую замыслу Исаакиевского собора свойственную лишь итальянцам по крови темпераментную лепку.

**Теоретическая значимость диссертации** заключается в опыте комплексного рассмотрения проблем русской монументальной скульптуры, характеризующих кризис классицизма, влияние идей романтизма и переход к реализму второй половины XIX в.

**Практическая значимость диссертации** состоит в возможности использования её материала для написания учебника по истории русского искусства. Кроме этого, она может служить основой при написании монографии о городской скульптуре в России или при разработке посвящённых этой теме выставочных проектов.

Диссертация содержит обоснование для включения в современный словарь терминов изобразительного искусства понятия «городская скульптура».

#### **Апробация результатов исследования**

Результаты научного исследования использованы при подготовке цикла лекций «Городская скульптура в России эпохи романтизма», прочитанного в Лектории Государственного Русского музея в октябре-декабре 2023 г. Структура цикла соотнесена с содержанием основной части диссертации. При изложении материала акцентированы наиболее значительные, перспективные для дальнейшей разработки, положения диссертации.

С начала учебного 2023-2024 года автор диссертации ведёт курс лекций для студентов факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета. Ряд лекций посвящён художественным проблемам.

Основные положения диссертационного исследования изложены и обсуждены на ежегодных конференциях аспирантов и преподавателей Художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (2006, 2007); на научно-практических конференциях: «Месмахеровские чтения» (СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, 2016, 2017), «Академия художеств в прошлом и настоящем: к 260-летию со дня основания» (Институт им. И. Е. Репина, 2017), «Научная конференция памяти М. В. Доброклонского» (Институт им. И. Е. Репина, 2016, 2017), «Исаакиевский собор – последний памятник классицизма в России и Европе» (ГМП «Исаакиевский собор», 2018), «Лаурикалловские чтения 2020: Церковь как пространство и пространство Церкви» (Теологический институт ЕЛЦИ, 2020).

Научные результаты исследования опубликованы в виде статей в научных изданиях: в сборниках статей «Альманах СПбГХПА им. А. Л. Штиглица» (Академия Штиглица, 2007, 2009)<sup>18</sup>, «Месмахеровские чтения» (Академия Штиглица, 2016, 2017)<sup>19</sup>, «Terra Artis» (Академия Штиглица, 2022)<sup>20</sup>, «Наука и образование в жизни современного общества» (Тамбов, 2015)<sup>21</sup>, «Кафедра» (ГМП

---

<sup>18</sup> Клишевич Е. А. Интерпретация мотива трёх граций в московских фонтанах И. П. Витали // Альманах СПбГХПА им. А. Л. Штиглица: сб. науч. трудов преподавателей и аспирантов за 2006 г. СПб., 2007. С. 32-37 (0,31 п. л.); Клишевич Е. А. О ритме в композициях И. П. Витали на фронтонах Исаакиевского собора // Альманах СПбГХПА им. А. Л. Штиглица : сб. науч. трудов преподавателей и аспирантов за 2007-2008 г. СПб., 2009. С. 36-43 (0,41 п. л.).

<sup>19</sup> Клишевич Е. А. Принцип зеркальной симметрии в композиционном решении парных горельефов Триумфальной арки в Москве // Месмахеровские чтения – 2016. СПб., 2016. С. 155 – 159 (0,25 п. л.); Клишевич Е. А. Проект скульптурного декора Триумфальной арки в Москве: концепция архитектора О. И. Бове и задание Императорской Академии художеств // Месмахеровские чтения – 2017. СПб., 2017. С. 81 – 85 (0,52 п. л.).

<sup>20</sup> Клишевич Е. А. Постамент в русской монументальной скульптуре 1800 – 1850-х гг. // Terra Artis. Искусство и дизайн. СПб., 2022. № 4 (Изобразительное искусство и архитектура). С. 55-68 (1,75 п. л.).

<sup>21</sup> Клишевич Е. А. О связи русской монументально-декоративной скульптуры раннего классицизма с проектами памятных медалей // Наука и образование в жизни современного общества. Тамбов, 2015. Т. 15. С. 64-69 (0,30 п. л.).

«Исаакиевский собор», 2018)<sup>22</sup>, «Петербургские искусствоведческие тетради» (АИС СПб, 2017, 2021, 2022)<sup>23</sup>, «Религия. Церковь. Общество» (ЕЛЦИ, 2020)<sup>24</sup>, «Академия художеств в прошлом и настоящем» (Институт им. И. Е. Репина, 2018)<sup>25</sup>, «Традиции и школы в мировом художественном пространстве» (Академия художеств им. Ильи Репина, 2021)<sup>26</sup>, а также в журналах, включённых Высшей аттестационной комиссией (ВАК) в составе Минобрнауки РФ в *Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий*, «Научные труды Института им. И. Е. Репина» (Институт им. И. Е. Репина, 2020)<sup>27</sup>, «Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств» (Академия художеств имени Ильи Репина, 2021, 2022)<sup>28</sup> и «Общество. Среда. Развитие»<sup>29</sup>. Всего: 18 публикаций, общий объём 12,77 печатных листа (из них 4 статьи вошли в издания, включённые в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, с общим объёмом 2,76 печатных листа).

<sup>22</sup> Клишевич Е. А. Фонтаны «Никольский» и «Петровский»: творческие контакты И. П. Витали и О. Монферрана до конкурса на скульптурный фронтон Исаакиевского собора // Кафедра. Выпуск XXI. 200 лет начала строительства Исаакиевского собора. СПб., 2018. Т. 1. С. 146-155 (0,58 п. л.).

<sup>23</sup> Клишевич Е. А. Новые материалы об Иване Тимофееве, скульпторе школы И. П. Мартоса // Петербургские искусствоведческие тетради. СПб., 2017. Вып. 43. С. 126 – 138 (0,76 п. л.); Клишевич Е. А. Городские памятники в России первой половины XIX в.: Зарождение традиции, проблемы формы и содержания // Петербургские искусствоведческие тетради. СПб., 2021. Вып. 66. С. 94-109 (0,97 п. л.); Клишевич Е. А. Парные композиции в русской скульптуре первой половины XIX века // Петербургские искусствоведческие тетради. СПб., 2022. Вып. 69. С. 150-161 (0,69 п. л.); Клишевич Е. А. Барельефы на постаменте памятника Минину и Пожарскому и вопрос об авторстве в монументальной скульптуре // Петербургские искусствоведческие тетради. СПб., 2023. Вып. 74. С. 84-94 (0,69 п. л.).

<sup>24</sup> Клишевич Е. А. Традиции античной скульптуры в наружном декоре русской православной церкви эпохи классицизма // Религия. Церковь. Общество. СПб., 2020. Вып. 9. С. 308–330 (1, 44 п. л.).

<sup>25</sup> Клишевич Е. А. «Кони Клодта» в проекте профессора архитектуры Императорской Академии художеств К. А. Тона // Академия художеств в прошлом и настоящем. Материалы международной научной конференции к 260-летию со дня основания. СПб., 2018. С. 48-54 (0,53 п. л.).

<sup>26</sup> Клишевич Е. А. О связи русской монументально-декоративной скульптуры 1770-1830-х годов с проектами памятных медалей // Традиции и школы в мировом художественном пространстве. СПб., 2021. С. 94-106 (0,81 п. л.).

<sup>27</sup> Клишевич Е. А. «Жена Россиянка» - образ военного времени, идеал эпохи романтизма // Проблемы развития отечественного искусства: научные труды Института им. И. Е. Репина. СПб., 2020. Вып. 52. С. 84-92 (0,53 п. л.).

<sup>28</sup> Клишевич Е. А. Николай Карамзин у истоков жанра городского памятника // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Художественное образование. Сохранение культурного наследия. СПб. : Академия художеств им. Ильи Репина, июль/сентябрь 2021. Вып. 58. С. 145-157 (0,75 п. л.); Клишевич Е. А. Концепция «народного памятника» в культуре эпохи Николая I // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Художественное образование и сохранение культурного наследия. СПб., 2022. Вып. 62. С. 126-142 (1,03 п. л.).

<sup>29</sup> Клишевич Е. А. Влияние Карла Брюллова на русскую скульптуру // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2023, № 3 (68). С. 77-82 (0,45 п. л.).

**Структура и объём диссертационного исследования** обусловлены целью и задачами работы, а также спецификой изучаемого материала. Исследование включает: «Введение»; четыре главы, посвящённые обзору литературы по предмету диссертации («Историография»), рассмотрению социологического аспекта проблемы («Проблемы взаимодействия монументальной скульптуры и общества в первой половине XIX в.»), специфических проблем вида искусства («Эволюция системы жанров и типов композиций в монументальной скульптуре первой половины XIX в.») и эволюции принципов синтеза пространственных искусств («Проблемы синтеза скульптуры и архитектуры в русском искусстве после классицизма»); «Заключение»; список использованной литературы (258 пунктов), включающий собственные публикации автора по теме диссертации (18 пунктов) и дела архивных фондов (23 пункта). Иллюстративная часть содержит 134 изображения. Общий объём работы – 319 страниц.

## ГЛАВА 1. Историография

Литература, послужившая основой при решении поставленных в диссертации задач, представляет собой обширный круг публикаций, в которых затрагиваются вопросы романтизма в русском искусстве и, специально, проблемы развития монументальной пластики. Основное внимание в исследовании уделяется обобщающим обзорным статьям, вошедшим в учебники по истории русского искусства.

Выделить сочинения, посвящённые проблематике периода первой половины XIX в. в истории русской скульптуры, из общего массива литературы по истории искусства довольно трудно. Часто общие закономерности эволюции искусства осмысливаются в работах, цель которых состоит в поиске и систематизации фактов. Противоположные, на первый взгляд, научные направления – теоретическое и историческое – оказываются неразрывно связанными между собой: открытие новых материалов побуждает уточнять оценку явлений, и наоборот, тезисы теоретических работ дают стимул к изучению истории.

В связи с этим литература по истории русской скульптуры в данной главе обзревается в целом, включая, помимо обзорных статей, монографии, посвящённые творчеству отдельных мастеров, а также атрибуционные исследования и статьи, написанные для каталогов выставок. Отдельно рассматриваются книги и статьи по теории видов и жанров скульптур, труды по истории русской архитектуры, в которых уделяется внимание синтезу архитектуры и пластики, и труды по проблемам романтизма в русской художественной культуре.

1. Первые *труды по истории русской скульптуры*, включавшие обзор произведений первой половины XIX в., были написаны Н. А. Рамазановым (1863), П. Н. Петровым (1863) и К. Варнеком (1864)<sup>30</sup>. «Материалы для истории художеств в России» Рамазанова представляют собой сборник собранных автором

---

<sup>30</sup> Рамазанов Н. А. *Материалы для истории художеств в России*. Кн. 1. М., 1863. 313 с.; Петров П. Н. *Русские скульпторы*. СПб., 1863. 31 с.; Варнек К. *Старое время, сравнительно с деятельностью профессора барона Клодта // Северное сияние : рус. худож. альбом : в 3 т. Т. I*. СПб., 1864. С. 704-722.

сведений о творчестве скульпторов и событиях художественной жизни России. Небольшая брошюра Петрова «Русские скульпторы» стала первым опытом характеристики направления в развитии русской скульптуры XIX в. В ряд ведущих скульпторов русской школы 1830 – 50-х гг. исследователь поставил Б. И. Орловского, П. К. Клодта, Н. А. Рамазанова, А. Н. Беляева, но также М. Г. Крылова, мало создавшего, но выразившего в своём «Бойце» тенденцию к национальной теме в искусстве.

Особое место в этом ряду занимает посвящённый творчеству П. К. Клодта очерк Варнека. В своём предисловии автор даёт историческое обоснование ослабления авторитета Академии художеств в 1830 – 40-е гг., а также бросает взгляд на время зарождения светского искусства при Петре I и на историю Академии. Заключая о мощном воздействии канонов академического образования и опоры на западноевропейские традиции в произведениях русских ваятелей, Варнек подчёркивает значение вклада Клодта, который выразился в освобождении творчества и обращении к изображению реальной действительности.

Мысль об отставании русской скульптуры по отношению к живописи, не раз высказывавшаяся историками искусства в связи с характеристикой эпохи романтизма, впервые была выражена в обзоре «Двадцать пять лет русского искусства» В. В. Стасова (1883)<sup>31</sup>. Причины инертности скульптуры критик видел в особенно сильной зависимости ваятелей от государственного заказа, которая лишала их творчество «здоровой мысли и смелой интеллектуальной инициативы»<sup>32</sup>. Направленная на борьбу с консерватизмом, критика Стасова занижает достижения скульпторов, связанных с Академией художеств. За тяготение к изображению приподнятых чувств и стилизацию в духе античного искусства Стасов подвергает критике И. П. Витали и Б. И. Орловского, зато превозносит реалистическое искусство П. К. Клодта, которое, на его взгляд, наилучшим образом выразилось в памятнике И. А. Крылову.

---

<sup>31</sup> Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства // Избранные сочинения. Живопись. Скульптура. Музыка. В 3 т. Т. II. М., 1952. С. 391 - 568.

<sup>32</sup> Там же, с. 477.

Русской скульптуре посвящён отдельный том издававшейся И. Кнебелем под редакцией И. Э. Грабаря «Истории русского искусства». Том вышел из печати в 1911 г., а его автором стал известный искусствовед Н. Н. Врангель. Обширный круг интересов учёного включал вопросы русской портретной живописи, в частности, проблемы романтизма в изобразительном искусстве. Это оказало влияние на направление Врангеля, как историка русской скульптуры. Характеризуя русскую скульптуру 1830 – 50-х гг., он ввёл понятие «романтический идеализм»<sup>33</sup>, которое употреблял в отношении к лирической линии в творчестве С. И. Гальберга и Б. И. Орловского. В скульптуре середины столетия он выделял роль И. П. Витали, который, по его словам, был «бесконечно выше всех своих современников»<sup>34</sup>. Характерно, что поводом для такой оценки послужили Врангелю произведения, созданные Витали до сотрудничества с комиссией Исаакиевского собора, а значит, свободные от влияния норм академического искусства.

Литература о творчестве мастеров скульптуры романтической эпохи в раннее советское время пополнилась монографиями Б. Н. Терновца (1924) и А. П. Мюллер (1925)<sup>35</sup>. Первая посвящена наиболее заметным явлениям в истории скульптуры в России, вторая – «Иностранные живописцы и скульпторы в России» – заостряет проблему взаимодействия национальных художественных школ.

Многоаспектное изучение русской скульптуры, опирающееся на анализ эстетических концепций и дающее представление об историческом развитии скульптуры первых трёх десятилетий XIX в., было начато Н. Н. Коваленской и изложено в книге о И. П. Мартосе (1938)<sup>36</sup>. Автор особенным образом рассматривает период 1820-х гг. Наблюдая тенденцию к реализму Мартоса, Коваленская протягивает линию от его поздних произведений к искусству 1840-х, а говоря о перегруженности деталями поздних монументальных композиций мастера, отмечает тенденцию, ведущую к памятникам П. К. Клодта и

---

<sup>33</sup> Там же, с. 277-278.

<sup>34</sup> Там же, с. 230.

<sup>35</sup> Терновец Б. Н. Русские скульпторы. М., 1924. 48 с.; Мюллер А. П. Иностранные живописцы и скульпторы в России. М., 1925. 96 с.

<sup>36</sup> Коваленская Н. Н. Иван Петрович Мартос. М.-Л., 1938. 140 с.

М. О. Микешина. Стремление скульптуры выйти за пределы декоративной функции, заключающее в себе опасность упадка синтеза скульптуры и архитектуры, характеризуется ею как одно из проявлений романтизма.

В обзоре русской скульптуры, написанном для путеводителя по Государственному Русскому музею Г. М. Пресновым (1940)<sup>37</sup>, проводится мысль о том, что связанные с распространением романтизма явления в искусстве ваяния имели положительное значение. Склонный к рассмотрению романтизма в плане художественной формы, Преснов обращает внимание на признаки восприятия скульптурой элементов языка живописи. Стремление к подражанию живописи рассматривается автором как необходимое условие освобождения творчества скульпторов от сковывающих норм классицизма.

Большой материал для изучения русской скульптуры был собран в середине XX в. В послевоенное время вышла в свет серия брошюр с очерками творчества скульпторов таких крупных исследователей, как Е. К. Мроз (1946, 1948), Е. В. Нагаевская (1950), А. Г. Ромм (1948) и И. М. Шмидт (1953)<sup>38</sup>. Впервые полная характеристика национальной школы скульптуры сложилась благодаря статьям, опубликованным в томах «Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников» (1954-1958). Кроме авторов, названных выше в связи с первыми публикациями послевоенного времени, в этой масштабной работе принял участие А. Н. Самойлов<sup>39</sup>. В тот же период свои статьи начал публиковать в альбомах по искусству известный историк русской скульптуры А. Л. Каганович. В качестве автора и составителя Каганович участвовал, в частности, в подготовке альбомов «Иван Мартос» (1960) и «Русская скульптура» (1966).

Значительным этапом изучения и популяризации творчества мастеров монументальной скульптуры второй трети XIX в. было издание в короткий период начала 1960-х гг. ряда основанных на изучении архивов фундаментальных

<sup>37</sup> Преснов Г. М. Государственный русский музей : Скульптура : путеводитель. Л.-М., 1940. 116 с.

<sup>38</sup> Мроз Е. К. Самуил Иванович Гальберг. М.-Л., 1948. 27 с.; Мроз Е. К. Василий Иванович Демут-Малиновский. М.-Л., 1948. 32 с.; Мроз Е. К. Федор Петрович Толстой. М.-Л., 1946. 39 с.; Нагаевская Е. В. Иван Петрович Витали. М., 1950. 28 с.; Ромм А. Г. Пётр Карлович Клодт. М.-Л., 1948. 32 с.; Шмидт И. М. Николай Степанович Пименов. М., 1953. 28 с.

<sup>39</sup> Самойлов. А. Н. Роберт Карлович Залеман // Русское искусство : Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века. М., 1958. С. 323-332;



творческих биографий. Были опубликованы посвящённые творчеству И. П. Витали, В. И. Демута-Малиновского и Б. И. Орловского монографии Т. В. Якириной и Н. В. Одноралова (1960), И. М. Шмидта (1960) и Я. И. Шурыгина (1962)<sup>40</sup>.

В книге «Василий Иванович Демут-Малиновский» Шмидта большое внимание уделено истории создания декоративной скульптуры арки Главного штаба. Пример сотрудничества двух скульпторов – В. И. Демута-Малиновского и С. С. Пименова - под руководством архитектора К. И. Росси используется искусствоведом как материал для развития ключевой темы большинства своих публикаций, а именно темы синтеза архитектуры и скульптуры в искусстве классицизма. В статьях и, прежде всего, в своей диссертации (1951), Шмидт обосновывает тезис о том, что период строительства Казанского собора, зданий Главного штаба и Адмиралтейства был взлётом в искусстве монументальной скульптуры, тогда как последующий период был упадком<sup>41</sup>.

Другой тезис Шмидта, оказавший влияние в науке, прозвучал в двух очерках творчества Н. С. Пименова, опубликованных отдельной книгой (1953) и в томе «Русское искусство. Первая половина XIX века» (1954)<sup>42</sup>. Согласно суждению учёного, процесс формирования типа городского монумента завершился на рубеже 1850 – 60-х гг.; первым же произведением, которое имело «все качества настоящего городского монумента», был памятник М. П. Лазареву работы Пименова<sup>43</sup>.

В 1962 г. был издан альбом «Укротители коней» о скульптуре Аничкова моста<sup>44</sup>. Его вступительная статья стала первой в ряду публикаций В. Н. Петрова

<sup>40</sup> Якирина Т. В., Одноралов Н. В. Витали. Л.-М., 1960. 123 с.; Шмидт И. М. Василий Иванович Демут-Малиновский. М., 1960. 210 с.; Шурыгин Я. И. Борис Иванович Орловский. Л.-М., 1962. - 97 с.

<sup>41</sup> Шмидт И. М. Синтез монументальной скульптуры и архитектуры в крупнейших общественных сооружениях Петербурга первой трети XIX века : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствовед. наук / НИИ ТИИИ АХ СССР. М., 1951. 24 с.; Шмидт И. М. Архитектурно-скульптурный комплекс Казанского собора и его значение // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М., 1968. С. 18-37.

<sup>42</sup> Шмидт И. М. Николай Степанович Пименов. М., 1953. 28 с.; Шмидт И. М. Николай Степанович Пименов // Русское искусство : Очерки о жизни и творчестве художников : Первая половина девятнадцатого века. М., 1954. С. 435-452.

<sup>43</sup> Шмидт И. М. Николай Степанович Пименов. М., 1953. С. 23.

<sup>44</sup> Клодт П. К. Укротители коней : Скульптурные группы П. К. Клодта : альбом. – Л., 1962. 14 с.

о П. К. Клодте. Анализируя замысел четырёх конных скульптурных групп, автор делает вывод о трансформации жанра парных композиций в скульптуре романтизма и появлении скульптурного ансамбля нового типа, отличающегося чертами многоплановости и многоаспектности.

Оригинальные замечания об отражении в русской скульптуре присущих движению романтизма тенденций побуждают выделить работы Петрова особо. Он отмечает стилистическую близость между группами «Укротителей коней» Клодта и картиной К. П. Брюллова «Последний день Помпеи», вызванных интересом к мотивам борьбы. Тезис о появлении во второй четверти XIX в. художника «нового культурно-психологического типа»<sup>45</sup> в области исторического изучения скульптуры впервые был вынесен именно Петровым.

Итогом отмеченного особой интенсивностью этапа исследовательской работы 1946 – 1964 гг. явились две обобщающих статьи о русской скульптуре второй трети XIX в.. Одна из них, принадлежащая И. М. Шмидту, вошла в учебник для художественных вузов под редакцией Н. Г. Машковцева (1957), а другая, написанная В. Н. Петровым, помещена во вторую книгу VIII-го тома академического издания «Истории русского искусства» (1964)<sup>46</sup>. Эпоха в искусстве охарактеризована двумя авторитетными искусствоведами как переход от классицизма к реализму. До сих пор принимается за основу в науке картина развития русской скульптуры, представленная Петровым. Суждения учёного об отражении идеалов романтизма в произведениях скульптуры – в тенденции к изображению аффектов, мотивов борьбы, к экспрессивной лепке – оказали влияние на авторов, писавших о русской скульптуре в последующее время.

Исследование городской скульптуры в России первой половины XIX в. опирается на характеристику существовавшей в тот же период мемориальной пластики. Значением фундаментального труда, посвящённого такой характеристике, обладает обзор Г. Д. Нетунахиной «Памятники XVIII в. и первой

<sup>45</sup> Петров В. Н. Пётр Карлович Клодт. 1805-1867. Л., 1985. С. 7.

<sup>46</sup> Шмидт И. М. Скульптура второй трети XIX века // История русского искусства : учебник для худож. вузов: в 2 т. Т. I: X в. - 30-50-е гг. XIX в. М., 1957. С. 454-465; Петров В. Н. Скульптура // История русского искусства. В 13 т. Т. VIII. Кн. 2 : Русское искусство второй трети XIX века. М., 1964. С. 407-450.

половины XIX в.», опубликованный в книге «Русская мемориальная скульптура» (1978)<sup>47</sup>. Исследование Нетунахиной характерно вниманием к вопросам эволюции форм надгробия. Автор определяет этапы этого процесса и отмечает, в особенности, появление в надгробии второй половины XVIII в. реалистического изображения человека и, как продолжение этой тенденции, появление в 1803 г. решения надгробия в виде «портретной статуи»<sup>48</sup>.

Особый раздел библиографии представляют собой посвящённые отдельным постройкам, городским площадям и памятникам путеводители статьи в альбомах, распространившиеся благодаря развитию туризма в 1970 – 80-е гг. Здесь упрочилось сформулированное В. Н. Петровым положение о ведущей роли Б. И. Орловского, П. К. Клодта и И. П. Витали среди мастеров скульптуры второй трети XIX в. Это послужило условием для новой волны научного интереса к их творчеству.

В 1986 г. была издана монография Г. Г. Таракановского о творчестве Б. И. Орловского<sup>49</sup>, и в тот же год в Ленинграде состоялась защита диссертации Е. З. Церели «Творчество П. К. Клодта и некоторые вопросы развития русской скульптуры первой половины и середины XIX века»<sup>50</sup>. В 1984 г. появился оригинальный очерк московской городской скульптуры XIX в., сочинённый скульптором и теоретиком искусства В. Н. Домогацким. В рассуждениях автора И. П. Витали, известный, в первую очередь, благодаря своему участию в украшении Исаакиевского собора, представляется как первый скульптор Москвы, «на котором почил её “особый отпечаток”». В 1990 г. другим московским исследователем Т. Ю. Семёновой с опорой на архивные материалы было изучено раннее творчество этого мастера.

Художественная жизнь Москвы, с которой связан период профессионального становления И. П. Витали, послужила темой для ряда публикаций С. М. Царёвой,

<sup>47</sup> Нетунахина Г. Д. Памятники XVIII в. и первой половины XIX в. // Русская мемориальная скульптура. М., 1978. С. 49-105.

<sup>48</sup> Там же, с. 80.

<sup>49</sup> Таракановский Г. Г. Скульптор Б. И. Орловский. Тула, 1986. 128 с.

<sup>50</sup> Церетели Е. З. Творчество П. К. Клодта и некоторые вопросы развития русской скульптуры первой половины и середины XIX века : дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения / ИЖСА им. И. Е. Репина. Л., 1986. (НБА РАХ Ф. 11. Оп. 1. Д. 1179).

связанных с диссертацией 2018 г. «Скульптурный декор в гражданской архитектуре Москвы конца XVIII - первой половины XIX в.»<sup>51</sup>. Царёва осветила историю скульптурных мастерских, успешных и влиятельных в Москве XIX в. и ныне забытых. В частности, она рассмотрела деятельность С. Кампиони, в мастерской которого обучался Б. И. Орловский, и сделала предположение о контактах с мраморными мастерскими работавшего в Москве мартосовского ученика И. Т. Тимофеева.

Произведениям И. П. Витали уделялось большое внимание также в трудах, посвящённых Исаакиевскому собору, но исследование, охватывающее всё скульптурное наследие мастера в целом, после 1960 г. было вновь предпринято лишь в конце 1990-х и первой половине 2000-х гг. О. А. Кривдиной. Результатом этой работы стала книга «Иван Петрович Витали. Летопись жизни и творчества скульптора» (2006)<sup>52</sup>. Содержавшая статью из «Материалов для истории художеств в России» Н. А. Рамазанова, книга заявляла о необходимости распространения важного для историографии источника середины XIX в. и предваряла его полное факсимильное издание в 2014 г.

В последующем Кривдина обратилась к творчеству П. К. Клодта и Н. С. Пименова. В двух книгах (2005, 2007)<sup>53</sup> она собрала редкие документальные биографические свидетельства, оценки современной художественной критики, в анализе произведений использовала ранее не публиковавшиеся подготовительные эскизы. Внимание к различным аспектам истории творчества Клодта и Пименова позволили впервые отметить как одну из тенденций эпохи усложнение процесса создания произведений монументальной скульптуры. Кривдина показала плодотворность изучения вопросов, касающихся художественной практики, а именно особенностей проведения конкурсов, взаимодействия строительных комиссий, Совета Академии художеств и скульпторов, а также последних с

---

<sup>51</sup> Царёва С. М. Итальянец Сантино Кампиони и его скульптурная мастерская в Москве // Архитектурное наследие. М., 2012. Вып. 56. С. 168-182.

<sup>52</sup> Кривдина О. А. Иван Петрович Витали. Летопись жизни и творчества скульптора. СПб., 2006. 175 с.

<sup>53</sup> Кривдина О. А. Скульптор Пётр Карлович Клодт : Новые материалы : 200-летию со дня рождения знаменитого русского скульптора посвящается. СПб., 2005. 265 с.; Кривдина О. А. Профессор скульптуры Николай Степанович Пименов. СПб., 2007. 421 с.

авторами программ, художниками графических эскизов, помощниками и учениками, бронзолитейщиками и мастерами рубки из камня.

В обеих книгах также развивалась тема преемственности традиций от поколения скульпторов, чьи главные произведения были созданы в 1830 – 50-е гг., к творчеству мастеров реализма второй половины XIX в. Так, в монографии о Пименове Кривдина обращает внимание на заслугу скульптора в распространении народно-бытовой тематики, которую он развивал в собственной академической программе, а затем - в задачах, которые в качестве профессора ставил своим ученикам.

Необходимо подчеркнуть новизну характеристики Кривдиной роли Пименова в развитии русской скульптуры. Не вступая в противоречие с распространённым взглядом о даровании скульптора как мастера декоративной композиции, главной заслугой скульптора Кривдина всё же называет его проекты городских памятников. К такому выводу привело изучение новых материалов о несохранившихся или неосуществлённых проектах Пименова.

В дальнейшем статьи разных лет Кривдиной были собраны и изданы в сборнике «Размышления о скульптуре» (2010)<sup>54</sup>. Очерки русской скульптуры 1830 – 40-х гг. сопровождаются публикацией номеров «Художественной газеты». Впервые материал периодической печати стал предметом анализа в виде взятого в целом массива новостных заметок, статей по вопросам теории и истории скульптуры, публиковавшихся в течение 15-ти лет. Опыт имел цель реконструкции художественной жизни, в частности, преобладавших в эпоху Николая I представлений о направлении современного искусства. Различия между взглядами художественной общественности 1830 – 40-х гг. и картиной развития русского искусства, представленной в современной науке, побуждает обратить внимание на малоизвестные факты, имена и произведения.

Вошедший в «Размышления о скульптуре» обзор творчества учеников Пименова послужил началом для исследования истории скульптурного класса Академии художеств. Публикации Кривдиной на эту тему включают недавно

---

<sup>54</sup> Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Размышления о скульптуре. СПб., 2010. 604 с.

изданную книгу «Вложите дыхание в мрамор» (2018)<sup>55</sup>, в которой границы рассматриваемого периода деятельности скульптурного класса были расширены и вобрали, в том числе, те десятилетия, которые обозначены в теме данной диссертации.

Тема скульптурного класса в Академии художеств XIX в. поднята Кривдиной после долгого периода, в течение которого она оставалась за границами внимания историков русского искусства. В советское время ей тем не менее посвящались обширные сочинения авторитетных исследователей. Это, например, книга Н. М. Молевой и Э. М. Белютина «Русская художественная школа первой половины XIX века» (1963)<sup>56</sup>, содержащая характеристику принципов образования и методов, которые в соответствии с направлением своего творчества вырабатывали профессора Академии художеств. Это также обзор А. Л. Кагановича и В. М. Рогачевского (1973) и диссертация Е. Н. Масловой «Скульптурный класс Академии художеств конца XVIII – I половины XIX веков» (1974)<sup>57</sup>. Последняя, опубликованная фрагментарно в виде отдельных статей, в обзоре истории класса содержит факты сотрудничества профессоров и учеников в выполнении работ по градостроительным проектам и выводы о регламенте и традициях этого сотрудничества<sup>58</sup>.

Направление работы Кривдиной по изучению спроектированных мастерами Академии художеств, но неосуществлённых или несохранившихся памятников для городов, поддерживалось исследованием позднего Мартоса, которое проводилось другим известным историком русской скульптуры – Е. В. Карповой. Обращение к материалу графических и пластических эскизов к памятникам Дмитрию Донскому и Г. А. Потёмкину дало возможность отметить связь между

<sup>55</sup> Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. «Вложите дыхание в мрамор...». СПб., 2018. 132 с.

<sup>56</sup> Молева Н. М., Белютин Э. М. Русская художественная школа первой половины XIX века. М., 1963. 409 с.

<sup>57</sup> Каганович А. Л., Рогачевский В. М. Скульптурный класс Академии художеств в первой половине XIX в. // Вопросы художественного образования. Л. Вып. 7. 1973. С. 37-46; Маслова Е. Н. Скульптурный класс Академии художеств конца XVIII – I половины XIX веков (1795-1840): дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения / ИЖСА им. И. Е. Репина. – Л., 1974. (НБА РАХ Ф. 11, оп. 1, д. 938)

<sup>58</sup> Маслова Е. Н. Рельефы : Академические программы русских скульпторов в собрании Науч.-исслед. музея Акад. художеств СССР : каталог. М., 1962. 57 с.; Маслова Е. Н. Новые данные о работе И. П. Мартоса над памятником Минину и Пожарскому в Москве // Искусство. 1985. №4. С. 61.

творчеством Мартоса и основными в городской скульптуре первой половины XIX в. тенденциями<sup>59</sup>. Так, открытые Карповой материалы подтверждают закономерность развития городских памятников от решений в виде ярусных многофигурных композиций к портретным статуям. Они также показывают характерный для 1790 – 1820-х гг. отход от принципа компоновки монументальной скульптуры фронтально на фоне архитектурного фасада и утверждение принципа взаимосвязи скульптуры с открытым пространством площади. На взгляд автора, в своём позднем творчестве Мартос приблизился к выработке «нового типа городского монумента», но сохранил связь с идеализирующим искусством классицизма<sup>60</sup>.

Исследование творчества Мартоса изложено Карповой в книге «Иван Мартос. Известный и неизвестный» (2005) и в авторском сборнике (2009)<sup>61</sup>, посвящённом, как содержится в названии, «новым материалам, находкам и атрибуциям». В своих работах Карпова ставит своей целью открытие забытых имён в русской скульптуре, введение в научный оборот новых документов и произведений искусства и в итоге - характеристику исторических периодов в искусстве. В отношении характеристики периода 1820-40-х годов оригинален и значителен написанный ею очерк творчества скульпторов «русской колонии» в Риме, в котором даётся характеристика принципов академической школы, а также проводится исследование произведений Гальберга в аспекте развития эстетики романтизма<sup>62</sup>.

Как хранитель Русского музея Карпова участвовала в целом ряде выставочных проектов, которые способствовали популяризации скульптурной

---

<sup>59</sup> Карпова Е. В. Новое произведение И. П. Мартоса. К истории создания памятника Г. А. Потёмкину-Таврическому в Херсоне // Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века. СПб., 2009. С. 326-341; Карпова Е. В. Работа И. П. Мартоса над проектом памятника Дмитрию Донскому // Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века. СПб., 2009. С. 342-351.

<sup>60</sup> Карпова Е. В. Новое произведение И. П. Мартоса. К истории создания памятника Г. А. Потёмкину-Таврическому в Херсоне // Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века. СПб., 2009. С. 334.

<sup>61</sup> Карпова Е. В. Иван Мартос известный и неизвестный. СПб., 2005. 47 с.; Карпова Е. В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII - начала XX века. СПб., 2009. 606 с.

<sup>62</sup> Карпова Е. В. Русские скульпторы в Италии в 1840-е годы // Карпова Е. В. Скульптура в России: Неизвестное наследие : XVIII – начало XX века. СПб., 2015. С. 143-194.

коллекции музея. В 1995 г. она курировала раздел выставки «Романтизм в России» и вошла в коллектив авторов каталога (1995)<sup>63</sup>. Значительным событием было также проведение выставки и издание каталога «Забытая Россия» (2006)<sup>64</sup>. Статьи, включённые в каталог, посвящены утраченным и неосуществлённым городским памятникам. Их новизна состоит в использовании неизученных материалов из отдела рукописей, ранее не публиковавшихся фотографий, рисунков, а также небольших подготовительных моделей из терракоты и гипса, поступивших в фонд музея в разное время из Общества поощрения художеств и Академии художеств.

Также в период 2000-х гг. Русский музей предпринял выпуск серии альбомов, посвящённых наследию мастеров русской скульптуры. В альбоме к юбилею Ф. П. Толстого (2008) под новым углом освещена история проектировки медальонов на события военных побед 1812-14 гг.<sup>65</sup>. Хранитель коллекции рисунков Н. Н. Соломатина впервые сделала предположение о конфронтации Толстова и А. С. Шишкова, призванного к сочинению программ и исторических описаний для медальонов. Описанный Соломатиной эпизод сотрудничества художника и инвентора свидетельствует о возникновении в художественной среде потенциала к борьбе за свободу творчества, то есть характеризует одну из основных проблем романтизма в искусстве.

Обобщением современных знаний о развитии русской скульптуры может быть признан тематический раздел «Истории русского искусства», издающейся Государственным институтом искусствознания с 2007 г. до сих пор. Издание реализует замысел собрания новейших достижений науки о русском искусстве. В 2011 г. под редакцией Стернина был издан том, посвящённый периоду первой трети XIX в. В коллектив авторов тома вошёл крупный знаток в области русской

---

<sup>63</sup> Карпова Е. В. Скульптура // Романтизм в России : каталог выставки / ГРМ. СПб., 1995. С. 352-355.

<sup>64</sup> Забытая Россия : проекты памятников и монументальная скульптура XVIII - начала XX века : каталог выставки / ГРМ. СПб., 2006. 118 с.

<sup>65</sup> Соломатина Н. Н. К истории создания медальонов, посвящённых событиям Отечественной войны 1812 года и Заграничных походов 1813-1814 годов // Фёдор Толстой: каталог выставки / ГРМ. СПб., 2008. С. 38-47.



скульптуры классицизма И. В. Рязанцев. В написанной им главе о скульптуре<sup>66</sup> изложены гипотезы, которые звучали также в его книгах «Русская скульптура второй половины XVIII-начала XIX века: Проблемы содержания» (1994) и «Скульптура в России XVIII - начало XIX века» (2003)<sup>67</sup>.

Отправной точкой рассуждений Рязанцева служит положение о характерной для русского искусства XVIII и начала XIX века традиции научного инвентирования художественных произведений, обусловившей расчленённость творческого процесса на «сочинение» и «исполнение». Внимание исследователя сосредотачивается, с одной стороны, на формальные приёмы скульптуры, с другой – на характеристику тенденций в тематике произведений.

Основываясь на факте влияния трактата Г. Э. Лессинга «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» на русское искусство, Рязанцев выводит теорию о трёх приёмах образной трактовки тем в скульптуре классицизма. Сюжет-повествование, сюжет-эпизод и сюжет-мотивировка<sup>68</sup>, которые он различает, получают значение общих понятий, на основе которых проводится анализ произведений пластики. Заимствованное из классицистической теории И. Ф. Уварова о трёх «штилях» понятие интонационного строя Рязанцев прилагает к сравнительной характеристике свойств монументальной и мемориальной скульптуры<sup>69</sup>. Рассуждения автора помогают точнее представить проблему границ между двумя видами пластики, особенно актуальную в том отношении, что в период своего становления городская скульптура ещё содержала в себе черты скульптурного надгробия, от которого брала своё начало.

Оригинально и ново звучит мысль Рязанцева о том, что в классицистической иерархии видов искусств монументальная скульптура занимала второстепенное место по отношению к скульптуре медальерной, выполнявшей роль проводника идей из области науки в художественную практику. В обзоре «программ»

<sup>66</sup> Рязанцев И. В. Скульптура // История русского искусства. В 22 т. Т. XIV: Искусство первой трети XIX века. М., 2011. С. 262-307.

<sup>67</sup> Рязанцев И. В. Русская скульптура второй половины XVIII - начала XIX века. М., 1994. 327 с.; Рязанцев И. В. Скульптура в России. XVIII – начало XIX века: очерки. М., 2003. 544 с.

<sup>68</sup> Рязанцев И. В. Скульптура // История русского искусства. В 22 т. Т. XIV: Искусство первой трети XIX века. М., 2011. С. 268-270.

<sup>69</sup> Там же, с. 278-279.

скульптурных произведений, содержащихся в сочинениях А. А. Писарева, Н. М. Карамзина, П. Ю. Львова, А. Ф. Малиновского, Рязанцев показывает отчётливость роли скульптора эпохи классицизма от задачи поиска образного решения замысла художественного произведения и традиционное подчинение искусства литературе. Таким образом, несмотря на то, что исследование Рязанцева посвящено скульптуре классицизма, его выводы чрезвычайно важны для формирования представления о проблемах русской скульптуры последующей эпохи, а именно, для понимания смысла того перелома в художественном мышлении, который произошёл под влиянием идеи о художнике-творце в искусстве романтизма.

Литература, которая в данной диссертационной работе служит источником по истории русской скульптуры, представлена справочниками, словарями искусств и энциклопедиями. В первую очередь, необходимо назвать словарь художественных терминов и понятий Российской академии художеств, опубликованный в виде электронной базы на сайте академии<sup>70</sup>. Среди изданий, содержащих персоналии, выделяется энциклопедия Л. Н. Дорониной «Мастера русской скульптуры XVIII-XX вв.» (2008) и книга О. А. Кривдиной «Ваятели и их судьбы» (2006)<sup>71</sup>. Значением сборника сведений о произведениях городской скульптуры в Санкт-Петербурге обладает книга В. Г. Исаченко (2005), а также энциклопедия О. А. Кривдиной и Б. Б. Тычинина «Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703 – 2007» (2007)<sup>72</sup>.

2. Подъём советской монументальной скульптуры в 1960 – 80-е гг., выразившийся в создании большого числа памятников и мемориалов в честь победы в Великой Отечественной войне, дал импульс к *развитию теории видов и жанров скульптуры*. В короткий срок вышли из печати две книги крупных

<sup>70</sup> Словарь терминов Российской академии художеств. 2008-2022. URL: <https://www.rah.ru/science/glossary> (дата обращения: 14.09.2022)

<sup>71</sup> Доронина Л. Н. Мастера русской скульптуры XVIII-XX веков : в 2 т. Т. I: Скульптура XVIII-XIX вв. М., 2008. 440 с.; Кривдина О. А. Ваятели и их судьбы. СПб. : Сударыня, 2006. 655 с.

<sup>72</sup> Исаченко В. Г. Монументальная и декоративная скульптура Санкт-Петербурга : справочник. СПб., 2005. 364 с.; Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга, 1703-2007 : иллюстрированная энциклопедия. СПб., 2007. 764 с.

историков скульптуры М. Я. Либмана (1962) и И. М. Шмидта (1963)<sup>73</sup>. Вскоре была издана написанная в жанре «бесед об искусстве» брошюра В. В. Ермонской «Что такое скульптура» (1977), а на страницах журнала «Творчество» появилась статья В. Н. Прокофьева «Монументальное и станковое» (1972), вошедшая затем в авторский сборник «Об искусстве и искусствоведении» (1985)<sup>74</sup>. В этих работах утвердился принцип дифференциации произведений скульптуры по функции на станковые, монументально-декоративные и монументальные произведения. Впоследствии теория разрабатывалась Б. Р. Виппером, который изложил её во «Введении в историческое изучение искусства» (1985)<sup>75</sup>. Описание видов и жанров скульптуры, а также её материалов, технических приёмов, характерных изобразительных мотивов обогащено анализом закономерностей развития искусства от Античности до XX в.

Изучению генезиса городского статуарного памятника в русском искусстве посвящались работы Р. Ф. Кожевникова (1976, 1983), Л. Г. Бадаляна (1983, 1994), К. Г. Сокола (1999, 2001, 2006), А. В. Святославского (2004) и Ю. Р. Савельева (2011)<sup>76</sup>. В них сформировалась концепция, по которой традиция «архитектурных памятников» в русском искусстве на протяжении XVIII – первой половины XIX в. постепенно утратила силу и уступила ведущую роль пришедшей с Запада традиции памятников в виде скульптурных групп и статуй, которые устанавливались на городских площадях.

Исследования в этой области выявили необходимость дифференциации жанров городской скульптуры. Об актуальности проблемы в своей книге

<sup>73</sup> Либман М. Я. О скульптуре. М., 1962. 53 с.

<sup>74</sup> Ермонская В. В. Что такое скульптура. М., 1977. 95 с.; Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствоведении : статьи разных лет. М., 1985. С. 252 - 259.

<sup>75</sup> Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. 283 с.

<sup>76</sup> Кожевников Р. Ф. Памятники и монументы Москвы. М., 1976. 167 с. (Книга переиздавалась с названием «Скульптурные памятники Москвы» в 1983 г.); Бадалян Л. Г. Памятники и мемориальные ансамбли Русской воинской славы. XVIII – начала XX в. : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. архитектуры / СПбГАИЖСиА им. И. Е. Репина. СПб., 1994. 26 с.; Святославский А. В. Память города. Москва мемориальная. М., 2004. 88 с.; Сокол К. Г. Монументы империи : описание двухсот наиболее интересных памятников императорской России. М., 1999. 234 с. (Книга переиздавалась в 2006 г.); Савельев Ю. Р. Власть и монумент. СПб., 2011. 295 с.

«Монументы и города» (1982)<sup>77</sup> писал В. С. Турчин. Во вступлении к обзору городской скульптуры он заявил о необходимости выработать научное понятие памятника, «очистить» его от смыслов, которые вкладывает в него «общежитийский язык»<sup>78</sup>. Определение выводится Турчиным из следующих рассуждений: памятник «мыслим только в изобразительной форме», а значит, не может быть решён исключительно в формах архитектуры; он запечатлевает для истории общезначимые «события и образы»<sup>79</sup>, а значит, не может иметь, как надгробие, частный характер. В основе теории исследователя – система «трёх типов пластических образов»<sup>80</sup>. Три родственные по своей мемориальной функции формы - памятник, монумент и мемориал – берут начало в традиции художественного надгробия. По мнению Турчина, процесс их формирования, как самостоятельных жанров, протекал в XIX в. и был связан с «концентрацией политических и государственных идей в обществе, с ростом гражданского пафоса в культуре, с развитием больших городов»<sup>81</sup>.

Идеи Турчина о различиях в специфике между памятником и монументом развивал в последующем В. П. Головин. Исследование Головина изложено в книге «От амулета до монумента: об умении видеть и понимать скульптуру», изданной Московским государственным университетом в 1999 г.<sup>82</sup>.

Одновременно Турчин занимался другими вопросами морфологии скульптуры. В журнале «Творчество» были опубликованы его исследования, посвящённые такому аспекту скульптурной композиции, как соотношение внутреннего, изображаемого, и внешнего, реального, пространства, и связанному с ним вопросу о функции постамента<sup>83</sup>. Наряду со статьями Турчина на страницах этого журнала, а также в журналах «Искусство», «Декоративное искусство СССР»

<sup>77</sup> Турчин В. С. Монументы и города : Взаимосвязь худож. форм монументов и гор. среды. М., 1982. 159 с.

<sup>78</sup> Там же, с. 4-5.

<sup>79</sup> Там же, с. 22.

<sup>80</sup> Там же, с. 5.

<sup>81</sup> Там же, с. 4.

<sup>82</sup> Головин В. П. От амулета до монумента. М., 1999. 122 с.

<sup>83</sup> Турчин В. С. Композиция круглой скульптуры // Творчество. 1968. № 9. С. 14-18; Турчин В. С. Внутреннее пространство в скульптуре // Творчество. 1971. № 5. С. 12-14.

и сборниках «Советская скульптура», печатались близкие по проблематике статьи Р. Я. Аболиной, Н. В. Воронова, А. Добровольского, В. И. Перфильева, Н. И. Поляковой<sup>84</sup>.

3. Проблем развития монументальной скульптуры касаются *труды по истории русской архитектуры*. На стыке двух научных областей – истории архитектуры и истории скульптуры в России XIX в. – проводил свои исследования И. М. Шмидт. Его диссертационная работа, посвящённая синтезу пространственных искусств в постройках Петербурга первой трети XIX в. (1951)<sup>85</sup>, содержит заключение о значении Казанского собора как образца гармонического взаимодействия форм пластики и архитектуры. Критерием высокой оценки построек ампира служило для искусствоведа соответствие скульптуры предназначению подчёркивать границы и ритм членений архитектуры. Такой принцип взаимосвязи искусств представлялся как единственный, отвечающий требованию художественности. В дальнейшем этот взгляд сыграл роль в формировании оценки Исаакиевского собора как образца упадка синтеза искусств<sup>86</sup>.

Положение о превосходстве наружного декора Казанского собора над декором Исаакиевского было поставлено под сомнение авторами, писавшими об архитектуре в 1970 - 80-х гг. Особенность синтеза скульптуры и архитектуры в Исаакиевском соборе раскрыта в посвящённой Монферрану монографии А. Л. Ротача и О. А. Чекановой (1979, 1990)<sup>87</sup>. Отступая от повествования о

<sup>84</sup> Аболина Р. Я. Символ и аллегория в скульптуре // Искусство. 1962. № 12. С. 12-22; Воронов Н. В. Некоторые вопросы монументального искусства // Искусство. 1962. № 1. С. 18-22; Добровольский А. Пространственная среда скульптуры // Творчество. 1977. № 6. С. 12-13; Перфильев В. И. О жанрах в скульптуре // Творчество. 1980. № 11. С. 8-12; Полякова Н. И. Постамент в скульптуре // Советская скульптура '9 : сб. ст. М., 1985. С. 195-207; Полякова Н. И. Объём и пространство в пластике // Декоративное искусство СССР. 1982 № 5. С. 31-35.

<sup>85</sup> Шмидт И. М. Синтез монументальной скульптуры и архитектуры в крупнейших общественных сооружениях Петербурга первой трети XIX века : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствовед. наук / НИИ ТИИИ АХ СССР. М., 1951. 24 с.

<sup>86</sup> О чрезмерной тяжеловесности и избыточности скульптурного декора в экстерьере Исаакиевского собора можно прочесть у следующих авторов: Якирина Т.В., Одноралов Н.В. Витали. Л.-М., 1960. С. 45; Петров В. Н. Скульптура // История русского искусства: в 13 т. Т. VIII. Кн. 2 : Русское искусство второй трети XIX века. М., 1964. С. 428, 430; Леонтьева Г. К. Питомцы муз. Л., 1968. С. 30; Ракова М. М. Русское искусство первой половины XIX века. М., 1975. С. 164.

<sup>87</sup> Чеканова О. А., Ротач А. Л. Огюст Монферран. Л., 1990. С. 221 с. (Переиздание книги 1979 г.).

творчестве архитектора, авторы обозревают существовавшие в искусстве разных эпох различные принципы взаимосвязи скульптуры и архитектуры. Присущее классицизму стремление подчинить пластический декор конструктивной логике архитектурных форм, охарактеризовано без опоры на оценочное суждение об «образце», но в равноправном сопоставлении с тенденциями иных исторических стилей. Сравнение в этом отношении стилей барокко и классицизма было продолжено характеристикой периода 1830 – 40-х гг. Пример ансамбля Исаакиевского собора, в котором скульптура «уже не принадлежит только зданию» и тяготеет к контакту со зрителем, связывается с особенностью искусства эпохи романтизма<sup>88</sup>.

Противодействие традиции идеализировать наследие русского классицизма выразилось ещё решительнее в книгах Е. И. Кириченко «Русская архитектура 1830 – 1910-х гг.» и А. Л. Пунина «Архитектура Петербурга середины XIX в.»<sup>89</sup>. Исследования двух авторов заострили дискуссию об оценке русской архитектуры периода эклектики, показали необоснованность взгляда о её упадке. Данный автором многоаспектный анализ материала русской архитектуры послужил в дальнейшем примером метода изучения постклассицистического периода в монументальных видах изобразительного искусства.

Современное научное представление об эволюции синтеза скульптуры и архитектуры после классицизма с полнотой выражено в теоретическом труде Б. Р. Виппера «Введение в историческое изучение искусства» (1985)<sup>90</sup>. Учёный исследовал цикличность перехода от эпох, в которых преобладал принцип субординации скульптуры архитектуре, к эпохам, в которые оба искусства тяготели к взаимосвязи с окружением.

Рассуждения о трансформации художественных традиций на пути искусства от классицизма к реализму встречаются в публикациях, в которых специально

---

<sup>88</sup> Там же, с. 70

<sup>89</sup> Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830 – 1910-х гг. М., 1978. 399 с.; Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л., 1990. 349 с.

<sup>90</sup> Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 2004. 366 с.

рассматриваются отдельные темы и мотивы изображения, виды и композиционные типы скульптуры<sup>91</sup>.

4. Вопрос о переходном, отмеченном влиянием романтизма, периоде в русской монументальной скульптуре не рассматривался специально. Тем не менее *литература по проблемам романтизма в русской художественной культуре*, в которой затрагивается этот вопрос или формируется подход для его решения, чрезвычайно обширна.

Как было отмечено выше, высказывания о чертах романтизма в русской скульптуре распространены был уже у авторов первой половины XX в. – Н. Н. Врангеля, Н. Н. Коваленской, А. Г. Ромма, Г. М. Преснова. Однако первые значительные обобщающие исследования на эту тему, охватывающие историко-культурные аспекты проблемы, возникли только в 1960 – 80-е гг. Это, в первую очередь, вводная статья Г. Ю. Стернина ко 2-й книге VIII-го тома «Истории русского искусства» (1964)<sup>92</sup>. В ней обосновывается мысль о своеобразии романтизма 1830 – 40-х гг., который характеризуется, в противоположность романтизму начала столетия, тенденцией к демократизации искусства и влиянием идеи народности<sup>93</sup>. Учёный пишет об изменении социального статуса художника, о возникновении взгляда на него как на «пророка» и добавляет, что «исходным пунктом новой романтической концепции было представление о ведущей роли искусства в “народном развитии”, в общественном самосознании эпохи»<sup>94</sup>.

Выдвинутые автором положения дают ключ к пониманию таких важных завоеваний скульптуры первой половины XIX в., как появление памятников деятелям культуры, расширение круга задач скульптора-монументалиста, изменение роли скульптора в сотрудничестве с архитектором и

<sup>91</sup> Головин В. П. Статуя на колонне: от монумента Траяна до Александровского столпа // Страницы истории западноевропейской скульптуры: сб ст. СПб., 1993. С. 43-60; Королёв Е. В. Эволюция видов скульптурного рельефа в интерьере русского классицизма // Проблемы развития русского искусства : сб ст. Л. 1981. Вып. 14. С. 48-58; Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Обнажённая натура в российской скульптуре середины XIX в. // Петербургские искусствоведческие тетради. СПб., 2018. Вып. 48. С. 76-82.

<sup>92</sup> Стернин Г. Ю. Введение // История русского искусства. В 13 т. Т. VIII. Кн. 2 : Русское искусство второй трети XIX века. М., 1964. С. 7–40.

<sup>93</sup> Там же, с. 12-13.

<sup>94</sup> Там же, с. 14.

градостроительными комиссиями. Стернин специально отмечает, что успехи монументальной скульптуры во второй трети XIX в. были более значительными, чем результаты эволюции традиционной для творчества Академии художеств статуарной пластики, представляющей античные сюжеты. Однако, выделенные им, в качестве подтверждения этой мысли, комплексы декоративной пластики триумфальных ворот Москвы и Петербурга и памятники Б. И. Орловского характеризуются им не в аспекте зарождающихся прогрессивных тенденций, а как свидетельства продолжения классицизма<sup>95</sup>. Свой же взгляд на романтизм в русском искусстве автор излагает на примерах произведений живописи.

Выражение идеалов романтизма характеризуется преимущественно на примерах живописи и графики также и А. М. Эфросом<sup>96</sup>. В своей книге «Два века русского искусства» (1969) Эфрос, пожалуй, решительнее остальных искусствоведов выразил мысль о чуждости монументальной пластики основам романтизма. Он писал: «Вот где наиболее явно сказалось раннее захирение романтизма и слабосилие ещё не окрепшего реализма: в русской скульптуре так и не будет совсем ни одного романтика, и лишь за пределами николаевского времени, значительно отставая от живописи, появятся реалисты – следствие давления правительственных заказов на монументальное ваение, с одной стороны, и отсутствие собственной интимной работы – с другой»<sup>97</sup>.

О чертах романтизма в русской скульптуре в согласии с понятиями, выработанными в теории романтизма, высказывалась Г. К. Леонтьева. В книге «Питомцы муз» (1968)<sup>98</sup>, посвящённой искусству первой половины XIX в., к явлениям романтизма она относит различные художественные течения, которые разделяет на два русла («активный и пассивный» романтизм) и связывает их между собой по общему стимулу к развитию, состоявшему в «реакции на вырождающийся классицизм»<sup>99</sup>. Автор обосновывает идею о том, что влияние романтизма в искусстве XIX в. выразилось в появлении художника «свободной

---

<sup>95</sup> Там же, с. 26.

<sup>96</sup> Эфрос А. М. Два века русского искусства. М., 1969. С. 159.

<sup>97</sup> Там же, с. 182.

<sup>98</sup> Леонтьева Г. К. Питомцы муз. Л., 1968. 158 с.

<sup>99</sup> Там же, с. 56-57.



профессии»<sup>100</sup>. Она даёт характеристику этого типа художника с показом его общественного статуса, образа поведения, метода творчества. В отношении стиля скульптуры влияние эстетики романтизма Леонтьева находит в трактовке героя в исторических сюжетах, в непосредственной передаче натуральных впечатлений и подвижности лепки. Исследователь отмечает, что станковая скульптура была в большей степени чувствительна к влиянию романтизма, чем скульптура монументальная, и в качестве ярких примеров этого явления приводит произведения Б. И. Орловского и Ф. П. Толстого.

Сочинение Леонтьевой возникло на фоне актуализации вопросов романтизма в литературе и философии. Интерес к теме романтизма в смежных науках побуждал к специальному исследованию этого явления в русском искусстве. В 1969 г. с диссертацией на тему «Русский портрет эпохи романтизма» выступил на защиту В. С. Турчин, а спустя три года появилась диссертация А. П. Валицкой «Проблемы романтизма русской живописи первой трети XIX в.»<sup>101</sup>.

Исследование Валицкой направлено, в частности, на решение вопросов теории. Понятие романтизма анализируется в разборе целого ряда значений, вошедших в научный оборот (романтизм как эмоциональный настрой, как мировоззрение, как тип творчества, как стиль, как художественное направление и как творческий метод). Валицкая приходит к заключению, что романтизм – это художественное движение, особенно значительное в отношении изменения типа художественного мышления. Основываясь на том, что формирование этого типа было обусловлено событиями общественно-политической и экономической жизни страны, в зависимости от этих событий она определяет три периода романтизма в истории русского искусства: предромантический (конец XVIII и первое десятилетие XIX в.), «героический» (1810-е и первая половина 1820-х гг.) и «трагический» (вторая половина 1820-х – 1830-е гг.)<sup>102</sup>.

<sup>100</sup> Там же, с. 138.

<sup>101</sup> Валицкая А. П. Проблемы романтизма русской живописи : дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения / ИЖСА им. И.Е. Репина. Л., 1972. (НА РАХ. Ф. 11. Оп. 1. Д. 884. 261 л.).

<sup>102</sup> Там же, л. 6-9.

Характерен взгляд на взаимоотношение русской скульптуры и эстетики романтизма у В. С. Турчина. Как отмечалось выше, в своей книге «Монументы и города» (1981) он показал связь между развитием городских памятников и ростом национального самосознания в обществе<sup>103</sup>. Нетрудно увидеть, что это явление довольно точно отвечало пафосу гражданских идей романтизма. Тем не менее, в написанной одновременно книге «Эпоха романтизма в России» (1981) Турчин совершенно обходит его вниманием, характеризуя романтизм как направление в живописи и графике. В «системе романтических искусств» Турчин ставит маяние на периферию, основываясь на том, что этот вид творчества в большой степени связан с механическим трудом, и в нём невозможно выразить вдохновенный порыв. По близости к движению романтизма из ряда мастеров русской скульптуры он, вслед за своими предшественниками, выделяет Ф. П. Толстого<sup>104</sup>.

Высказывания Стернина, Эфроса, Леонтьевой и Турчина, как очевидно, отражали концепцию «романтической формы» в искусстве, возникшую под влиянием немецкой эстетики в русской философии 1820 – 30-х гг. и ставшую предметом пристального внимания в советской науке. Согласно ей, скульптура с присущими для неё вещественностью, осязательностью, завершённой являлась «типичной формой классицистического, а живопись и музыка романтического искусства»<sup>105</sup>.

Несколько иной взгляд можно отметить в оценках, которые высказывались при обзоре русской скульптуры второй трети XIX в. И. М. Шмидтом и В. Н. Петровым. Для первого романтическая тенденция состояла в выражении сильных чувств – смятения и беспокойства, и её ярким примером являлось творчество И. П. Витали<sup>106</sup>. Второй так же склонен был видеть воплощение романтизма в творчестве Витали и трактовал его в тяготении скульптора к

<sup>103</sup> Турчин В. С. Монументы и города : Взаимосвязь худож. форм монументов и гор. среды. М., 1982. С. 4.

<sup>104</sup> Турчин В. С. Эпоха романтизма в России : очерки. М., 1981. С. 150-158.

<sup>105</sup> Манн Ю. В. Русская философская эстетика. (1820-1830-е гг.). М., 1969. С. 20.

<sup>106</sup> Шмидт И. М. Скульптура второй трети XIX века // История русского искусства : учебник для худож. вузов: в 2 т. Т. I: X в. - 30-50-е гг. XIX в. М., 1957. С. 459-460.

образам, исполненным экспрессии и динамики<sup>107</sup>. Ценно суждение Петрова о борьбе за свободу творчества, которую историк искусства усматривал в истории создания Б. И. Орловским памятников М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю-де-Толли. Он отмечал, как важное завоевание романтизма в монументальной пластике, не только свободу от «абстрактных эстетических категорий»<sup>108</sup>, которую Орловский сумел достичь, но также его активную позицию в сотрудничестве с архитектором, открытое выступление в защиту собственного замысла<sup>109</sup>.

Проводя различия между двумя взглядами на сущность романтизма, необходимо также упомянуть работы Д. В. Сарабьянова. Занимаясь исследованием русской живописи, искусствовед определил особенности русского романтизма в соотношении с искусством европейских стран. Он выявил усвоенное русскими мастерами влияние немецкого романтизма, с которым ассоциируется «поэзия частного», то есть бидермайер, и противопоставил ему героический пафос романтизма французского<sup>110</sup>. Сарабьянов дал ясное понятие о роли, которую романтизм сыграл в становлении национальной художественной школы в России. Идея историка искусства о том, что «творящее начало» присуще как отдельному художнику, так и общности, например, нации<sup>111</sup>, создаёт основу для изучения вопросов романтизма в монументальных видах искусства, а также вопроса о «народности» в художественной культуре.

Значительное внимание французскому варианту романтизма уделил В. Н. Прокофьев<sup>112</sup>. Он писал об усилении индивидуального начала в портрете и исторической картине, при этом подчёркивал, что наиболее ярко романтический идеал претворялся в единении этого начала с выражением «господствующей страсти» эпохи<sup>113</sup>. Согласно Прокофьеву, в наивысших творениях романтической живописи изображение частного человека восходит до значения «национально-

<sup>107</sup> Петров В. Н. Скульптура // История русского искусства: в 13 т. Т. VIII. Кн. 2 : Русское искусство второй трети XIX века. М., 1964. С. 424-426.

<sup>108</sup> Петров В. Н. Очерки и исследования. М., 1978. С. 133.

<sup>109</sup> Там же, с. 129.

<sup>110</sup> Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 79-80.

<sup>111</sup> Там же, с. 58.

<sup>112</sup> Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствоведении: статьи разных лет. М., 1985. 301 с.

<sup>113</sup> Там же, с. 82.

исторического символа»<sup>114</sup>. Основание своей концепции искусствовед находит в суждениях одного из теоретиков французского романтизма, страстного последователя революционно-освободительного движения Стендаля. Под влиянием Стендаля смысл романтического искусства связывался им с выражением сильных чувств, энтузиазма и «духовного порыва»<sup>115</sup>. Характерно, что из плеяды французских скульпторов Прокофьева привлёк именно А. Бурдель. Он характеризовал его творчество в связи с возрождением романтической героики, созвучной времени революций, и, в целом, с усилением монументального начала в пластике<sup>116</sup>.

Важный этап по осмыслению проблем романтизма в русской скульптуре ознаменовала собой статья Е. В. Карповой, опубликованная в каталоге выставки Государственного Русского музея «Романтизм в России» (1995)<sup>117</sup>. В этой работе хранитель и куратор выставки обобщила суждения о сущности романтизма в скульптуре, высказывавшиеся искусствоведами в разное время. Кроме этого, она выразила мысль о воплощении в произведениях скульпторов 1810 – 1830-х гг. «романтического образа национального героя», а также о значительности общественного резонанса, который был вызван проектированием памятников для Казанской площади<sup>118</sup>. Эти высказывания подводят к выводу о том, что монументальная пластика наравне с остальными видами искусства получила в романтизме мощный импульс к развитию.

Новые теоретические основы для изучения вопросов романтизма в скульптуре формируют труды Г. Ю. Стернина на тему художественной жизни. Итогом исследования им культуры «Николаевской России» стали две книги (1991, 2005)<sup>119</sup>. В первой учёный сосредотачивает внимание на периоде 1830 – 40-х гг., который, на его взгляд, отличался концентрацией оказывавших влияние на искусство философских идей. Он доказывает, что в монументальных видах

<sup>114</sup> Там же, с. 85.

<sup>115</sup> Там же, с. 89.

<sup>116</sup> Там же, с. 183

<sup>117</sup> Карпова Е. В. Скульптура // Романтизм в России : каталог выставки / ГРМ. СПб., 1995. С. 352-355.

<sup>118</sup> Там же, с. 352.

<sup>119</sup> Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 30-40-х годов XIX века. М., 2005. 240 с.; Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. М., 1991. 207 с.

искусства 30 – 40-е имели большое значение, а 50-е характеризует как время замирания процессов исторического развития перед их активной фазой в следующем десятилетии.

Метод Стернина отстраняется от принципа изложения истории искусства в соответствии с представлением о трёх последовательно сменявших друг друга стилях – классицизме, романтизме и реализме. Не отрицая традиционного подхода к изучению искусства, учёный заявляет о продуктивности исследования таких малоизученных аспектов, как бытование и функции произведений искусства в культуре, взаимодействие художника и зрителя, художественных традиций и требований времени. В таком ключе автором был написан очерк Александровской колонны. Впервые, памятник триумфальной архитектуры и созданный Б. И. Орловским образ Ангела были рассмотрены не как образцовое для классицизма произведение синтеза искусств, а как явление культуры, вобравшее в себя уникальные черты романтической эпохи<sup>120</sup>.

К приведённому ряду публикаций примыкает книга С. А. Еремеевой «Памяти памятников» (2015)<sup>121</sup>, в которой вопрос о распространении жанра городского скульптурного памятника рассматривается с позиции социологии искусства. Исходя из утверждения о том, что расцвет городской скульптуры был отражением исторического самосознания русского общества, автор обращается к практике постановки памятников в городах по местной инициативе и на общественные пожертвования. По мнению Еремеевой, возникновение во втором десятилетии XIX в. «гражданской скульптуры»<sup>122</sup> и её развитие с веками в 1830-е и 1880-е гг. – одно из наиболее значительных явлений в русской художественной культуре XIX в.

В недавнее время эпоха романтизма вновь стала привлекать к себе научный интерес. В 2021 г. Третьяковская галерея в сотрудничестве с Государственными художественными собраниями Дрездена провела выставку «Мечты о свободе». Одновременно вышел в свет альбом, содержащий каталог представленных на

---

<sup>120</sup> Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 30-40-х годов XIX века. М., 2005. С. 46-64.

<sup>121</sup> Еремеева С. А. Памяти памятников. М., 2015. 530 с.

<sup>122</sup> Там же, с. 23.

экспозиции произведений и статьи, авторами которых явились кураторы – Л. А. Маркина, З. И. Трегулова, С. Фофанов (ГТГ), М. Аккерман (Государственные художественные собрания Дрездена) Х. Биркхольц и Х. Вагнер (Альбертинум)<sup>123</sup>. Предметом их выступлений, главным образом, служили живопись, философия, художественная жизнь. При этом в поле внимания оказались также и некоторые русские скульпторы – С. И. Гальберг и Н. А. Рамазанов.

Выдвинутый в диссертационном исследовании вопрос об отражении идеала народности в русской монументальной скульптуре эпохи романтизма решается в соответствии с трактовкой понятия народности в литературоведении. Круг исследований по русской литературе, послуживший опорой в данном отношении, представлен такими авторами, как М. К. Азадовский (1958, 2014), Д. А. Бадалян (2006), А. И. Герцен (1870, 2003), Ю. М. Лотман (1987, 2015), Н. Н. Мазур (1999), В. А. Мартынов (2011), Н. А. Полевой (1825, 1990), А. С. Хомяков (1988)<sup>124</sup>.

Выводы: 1. В области изучения русской монументальной скульптуры в последние 60 лет доминируют исследования, посвящённые творчеству отдельных мастеров или отдельным произведениям. Помимо открытий новых материалов, они содержат ценные наблюдения закономерностей эволюции искусства. При этом работы по систематизации и обобщению результатов этих наблюдений не ведётся. 2. Также недостаёт исследований на тему эволюции синтеза скульптуры и архитектуры в искусстве после классицизма. Основные положения по данному вопросу содержатся в книгах по архитектуре эклектики и до сих пор не получают обоснования в анализе произведений скульптуры. 3. Для уточнения понятия о

<sup>123</sup> Мечты о свободе. Романтизм в России и Германии : каталог выставки / ГТГ. М., 2021. 359 с.

<sup>124</sup> Азадовский М. К. История русской фольклористики. М., 2014. 1045 с.; Бадалян Д. А. Понятие «народность» в русской культуре XIX века // Исторические понятия и политические идеи в России XVI-XIX веков: сб. ст. СПб., 2006. С. 108-122; Герцен А. И. Былое и думы : Исповедь. М., 2003. 969 с.; Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. СПб., 2015. 445 с.; Мазур Н. Н. Пушкин и «Московские юноши»: вокруг проблемы гения // Пушкинская конференция в Стенфорде, 1999: сб. ст. М., 2001. С. 54-105; Мартынов В. А. Эпизод из жизни «русской идеи». С. П. Шевырев. Омск, 2011. 331 с.; Полевой Н. А. «Евгений Онегин», роман в стихах // Полевой Н. А., Полевой К. А. Литературная критика. Л., 1990. С. 17-22; Хомяков А. С. О возможности русской художественной школы // О старом и новом. М., 1988. С.135-159.

романтизме в монументальной пластике продуктивным представляется исследование аспекта взаимодействия искусства и общества.

## ГЛАВА 2. Проблемы взаимодействия монументальной скульптуры и общества в первой половине XIX в.

### 2.1. Понятие городской скульптуры и начало традиции городской скульптуры в отечественном искусстве

Несмотря на то, что понятие городской скульптуры вот уже более полувека всё решительнее входит в научный оборот, оно до сих пор не включено в российские словари терминов изобразительного искусства. В книгах, посвящённых достопримечательностям Петербурга, подчёркивается роль монументальной пластики в создании городской среды. Памятники на площадях и в скверах, маскароны на фасадах, сторожевые львы на лестницах, «колесницы» на триумфальных арках характеризуются, в целом, как особый одухотворённый мир, в котором «сосредоточена жизненная энергия города»<sup>125</sup>. Их называют «“вечными” жителями города», «хранителями *genius loci* (гения места)»<sup>126</sup> и в некотором отношении участниками исторических событий, неотделимыми от жизни граждан<sup>127</sup>.

В этом смысле понятие городской скульптуры включает всё многообразие произведений монументальной и монументально-декоративной пластики, предназначенных украшать городское пространство и архитектуру, и определяется единством этих произведений в их свойстве запечатлеть неповторимый характер города.

Существует также тенденция трактовать городскую скульптуру как явление взаимодействия искусства и идеологии. Считается, что помимо творческой индивидуальности создателя в монументальном скульптурном произведении выражается нечто всеобщее: «ёмкая идея, выработанная в ходе развития

---

<sup>125</sup> Базазьянц С. Б. Художник, пространство, среда : Монум. искусство и его роль в формировании духов.-мастер. окружения человека : Художник и город. М., 1983. С. 132.

<sup>126</sup> См. аннотацию альбома: Антощенко В. С. Жизнь скульптуры в городе. СПб., 2008. 127 с.

<sup>127</sup> Каганович А.Л. «Медный всадник». Л., 1975. С. 5.



общества, принятая обществом и пропагандируемая обществом»<sup>128</sup>. Появление на городских площадях памятников деятелям российской государственности и культуры рассматривается как тенденция, созвучная важным процессам в общественной жизни - «росту гражданского пафоса», «концентрации политических и государственных идей в обществе»<sup>129</sup>. В области социологии искусства предпринята попытка ввести определение «гражданской скульптуры», феномена, который состоит во взаимосвязи произведения монументальной скульптуры с содержанием заказа, настроениями эпохи, публичной критикой<sup>130</sup>.

Вехами истории городских монументов в этом аспекте служат памятник К. М. Минину и Д. М. Пожарскому, как первый сооружённый на пожертвования, собранных от всех сословий по всей стране, и установленный в центре Москвы памятник А. С. Пушкину, создание которого – от разработки проекта, проведения конкурса до принятия решения о месте установки – было результатом общественной инициативы<sup>131</sup>. Характерно, что открытие памятника на московской Страстной (ныне Пушкинской) площади в 1880 г. в отзывах современников оценивалось, главным образом, как знак пробуждения гражданского самосознания, проявление «свободной общественной мысли» и «свободного народного чувства»<sup>132</sup>.

Специфика изучаемой области монументального искусства может быть охарактеризована функциями, которые выполняет Государственный музей городской скульптуры. В соответствии с уставными документами 1938 и 1947 гг.<sup>133</sup>, решает задачи хранения и экспонирования материалов, связанных с историей городских монументов, но также даёт консультации при проектировании памятников, поднимает вопросы об установке мемориальных

<sup>128</sup> Турчин В. С. Монументы и города : Взаимосвязь худож. форм монументов и гор. среды. М., 1982. С. 113.

<sup>129</sup> Там же, с. 4.

<sup>130</sup> Еремеева С. А. Памяти памятников. М., 2015. С. 23.

<sup>131</sup> Там же, с. 23, 85.

<sup>132</sup> Там же, с. 94.

<sup>133</sup> В те годы музей носил название Ленинградского музея городской скульптуры.

досок, организует конкурсы, участвует в деятельности художественно-экспертных советов<sup>134</sup>.

Если понимать под термином городской скульптуры любые произведения ваяния и пластики, которые можно видеть в городе, то попытки исследовать генезис художественного явления неизбежно наталкиваются на необходимость включать в обзор произведения средних веков<sup>135</sup>, брать во внимание разнообразные виды и жанры скульптуры, при этом рассматривая их в соотношении с развитием некоторых форм триумфальной и культовой архитектуры<sup>136</sup>. Однако если ограничить определение совокупностью произведений пластики, которые создаются в условиях конкурса, при взаимодействии автора с различными институтами и общественностью, то рамки понятия окажутся более определёнными. Станет ясной граница, отмечающая начало традиции городской скульптуры в отечественной художественной культуре.

Актуальность проблемы понятийного аппарата, служащего для изучения монументальной скульптуры, представлялась очевидной для автора книги «Монументы и города» В. С. Турчина. Он писал: «расширяя произвольно историю существования и развития монументов, можно легко утратить чистоту содержания понятия и о них самих». Искусствовед полагал необходимым очистить научное определение от «вольностей общежитийского языка», исключить из понятий «монумент» и «памятник» те значения, которые позволяют относить к ним «объекты религиозного ритуала»<sup>137</sup>.

Важным условием для развития городской скульптуры является готовность широкой общественности отзываться на события художественной жизни и понимать язык монументальной скульптуры. Это заставляет вывести за рамки данного исследования наследие XVIII в. Безусловно, невозможно обойти

---

<sup>134</sup> Скульптура XIX-XXI веков : каталог / ГМГС. СПб., 2014. С. 5.

<sup>135</sup> См. напр.: Соболевский Н. Д. Скульптурные памятники и монументы в Москве. М., 1947. С. 5.

<sup>136</sup> См. напр.: Сокол К. Г. Монументальные памятники Российской империи : каталог. М., 2006. 429 с.; Бадалян Л. Г. Памятники и мемориальные ансамбли Русской воинской славы. XVIII – начала XX в. : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. архитектуры / СПбГАИЖСиА им. И. Е. Репина. СПб., 1994. 26 с.

<sup>137</sup> Турчин В. С. Монументы и города : Взаимосвязь худож. форм монументов и гор. среды. М., 1982. С. 4-5.

вниманием тот факт, что первое столетие Российской империи оставило нам две монументальные статуи Петра I, созданные для северной столицы Б. К. Растрелли и Э. М. Фальконе. «Медный всадник» - не только один из главных символов Петербурга, но также в определённом смысле явление городской скульптуры. По словам А. Л. Кагановича, созданный по заказу Екатерины II в память о её великом предшественнике монумент – «коллективное творчество, это событие в художественной жизни эпохи»<sup>138</sup>. Такую характеристику подтверждает насыщенная дискуссия Фальконе и Д. Дидро о содержании памятника, а также возникший в художественной среде Петербурга спор о костюме для изображения героя<sup>139</sup>.

Однако справедливо сделать и ряд оговорок. Украшающие Сенатскую площадь и сквер перед Михайловским замком памятники отстоят от пути развития национальной художественной школы. Их невозможно представить, как результат последовательных поисков в русском искусстве и как отправную точку в развитии жанра городского памятника в творчестве скульпторов петербургской Академии. Очевидно, именно по этой причине в анализе монументальных произведений первых русских мастеров городской скульптуры – М. И. Козловского, И. П. Мартоса, В. И. Демута-Малиновского - аспект влияния Растрелли или Фальконе оказывается вне поля внимания специалистов.

В XVIII в. долгое время оставалась забытой завершённая в царствование Елизаветы Петровны конная статуя Петра I работы Растрелли. Когда в Сенате возникла идея увековечить событие коронации Екатерины II, И. И. Бецкому, предложившему создать для этой цели монументальную статую, в защиту своей идеи пришлось прибегнуть к упоминанию опыта Античности и доводу о современном положении скульптуры в культуре Западной Европы. Обширность его аргументации, так же как рассуждения о роли монументальных памятников в жизни государства, говорят о том, что идеи, которые он отстаивал, в то время ещё

---

<sup>138</sup> Каганович А.Л. «Медный всадник». Л., 1975. С. 6.

<sup>139</sup> Верещагина А. Г. Критики и искусство. М., 2004. С. 124-125.

были чужды русскому обществу<sup>140</sup>. Характерен и тот факт, что как Фальконе, так и Растрелли Старший не получили в России заслуженного всеобщего признания. Достоинства их произведений отмечались немногими деятелями культуры, высказывания которых всё же недостаточны для того, чтобы представить их как доминирующее общественное мнение.

В начале XIX в., а точнее в первые годы царствования Александра I, происходит ряд важных событий в истории монументальной скульптуры. В мае 1801 г. был поставлен перед Марсовым полем «первый памятник в России, созданный русским художником»<sup>141</sup> - статуя А. В. Суворова работы М. И. Козловского (илл. 1). В 1802 г. в Устав Академии художеств было внесено добавление о программах конкурсных работ академистов старшего возраста. Сюжеты для произведений полагалось задавать «сообразуясь с истинной и благороднейшею целию искусств, которая состоит в том, чтобы <...> предать бессмертию славу великих людей, заслуживающих благодарность отечества»<sup>142</sup>. На академический Совет возлагалось наблюдение за «украшением столиц и городов», проектирование «памятников славы отечественной»<sup>143</sup>.

Добавление к правилам Устава было поддержано публикациями Н. М. Карамзина в «Вестнике Европы» (илл. 3; 4). Историк развивал мысль о пользе городских памятников в поддержании престижа государства и в воспитании у людей «чувства народного». Он выразил убеждение в необходимости ставить памятники героям древности и средних веков, защищавших отечество и прославивших свой народ, в разных городах страны. Эти идеи прозвучали в статьях 1802 г. - «О любви к отечеству и народной гордости» и «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств».

Большое значение имеет также опубликованное в дебютном номере журнала сообщение Карамзина «Народный британский памятник» о проекте колоссальной

<sup>140</sup> Каганович А.Л. «Медный всадник». Л., 1975. С. 12.

<sup>141</sup> Петров В. Н. Михаил Иванович Козловский. М., 1977. С. 190.

<sup>142</sup> Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764-1914. Ч. 1 : Часть историческая. СПб., 1914. С. 167.

<sup>143</sup> Там же, с. 166.

статуи «Британии» для Лондона (илл. 5; 6; 7). Основное внимание в этой статье публицист уделил аргументам, которые в защиту идеи скульптурного монумента предъявил её автор скульптор Дж. Флакман. Отвечая своим оппонентам, которые считали наилучшим создать памятник в виде триумфальной колонны, художник напомнил об античной традиции ставить на площадях и в храмах колоссальные статуи божеств, государственных мужей, прославленных воинов и атлетов. Особенное значение Карамзин придал словам Флакмана о том, что «древние не щадили ни денег, ни трудов, чтобы представить достойным образом благодетельное божество или Гения отечества»<sup>144</sup>.

Итак, Карамзин сформировал представление о «народном памятнике». Такое определение он дал монументу, который призван утверждать память о героическом прошлом народа, способствовать просвещению и служить знаком народной гордости. Важным условием для производства памятника, значимого для всего государства, историк считал участие как можно большего числа людей в качестве жертвователей. Идея консолидации соотечественников для поддержки проектов монументальной скульптуры была реализована в организации подписки на сооружение монумента в память о народном ополчении 1611-12 гг.

Можно оспорить утверждение И. В. Рязанцева о том, что инициатива этой подписки принадлежала Вольному обществу любителей словесности, наук и художеств. Как полагал московский исследователь, началом истории монумента на Красной площади послужило заседание Общества в 1803 г., на котором его активный деятель В. В. Попугаев предложил «начертать проект для сооружения памятника Пожарскому, Минину и Гермогену, взяв в основание, чтобы издержки на сей памятник назначены были из добровольного пожертвования граждан»<sup>145</sup>.

В публикациях «Вестника Европы» 1802 г. мы находим не только мысли о пользе участия общества в создании монументов, но также своего рода набросок, инвенцию, к решению скульптурной группы Минина и Пожарского. В статье февральского номера «О любви к отечеству и народной гордости», Карамзин

---

<sup>144</sup> Карамзин Н. М. Народный британский памятник // Вестник Европы. 1802. № 1. С. 18-19.

<sup>145</sup> Рязанцев И. В. Скульптура // История русского искусства. В 22 т. Т. XIV: Искусство первой трети XIX века. М., 2011. С. 226.

рассуждал о достойных памяти событиях русской истории и в стремлении вызвать у читателя живой отклик прибегал к ярким образным описаниям. Освободители Москвы от поляков в Смутное время представлялись его воображению в картине народного собрания: «... граждане, земледельцы требуют военачальника, и Пожарский, ознаменованный славными ранами, встает с одра болезни. Добродетельный Минин служит примером; и кто не может отдать жизни отечеству, отдает ему все, что имеет»<sup>146</sup>. Нельзя не заметить в этом повествовании сходства с мотивами композиции И. П. Мартоса – фигурой Пожарского, который внемлет призыву и собирается с силами встать, и группой нижегородцев в расположенном на постаменте памятника барельефе «Сбор пожертвований» (илл. 9).

О деятельном участии Карамзина в осуществлении проекта также свидетельствует вышедшая в декабрьском номере статья «О случаях и характерах...». Историк писал в ней: «Пусть в залах петербургской Академии художеств видим свою историю в картинах; но в Владимире и в Киеве хочу видеть памятники геройской жертвы <...>. В Нижнем Новгороде глаза мои ищут статуи Минина, который, положив одну руку на сердце, указывает другою на Московскую дорогу»<sup>147</sup>.

К открытию памятника на Красной площади в 1818 г. была выпущена книжка «Историческое описание монумента, воздвигнутого гражданину Минину и князю Пожарскому в столичном городе Москве» (илл. 10). Она содержала пояснение сюжета скульптурной группы, а также рассказ о ходе художественных работ и сборе денег на осуществление проекта. В духе пропаганды «Вестника Европы» говорилось о достигнутой обществом и государством цели – воздать честь освободителям Москвы и «возвестить грядущим временам» об их подвигах<sup>148</sup>. Примечательно признание автором очерка значимости роли создателя скульптурной композиции И. П. Мартоса. В не меньшей степени, чем

<sup>146</sup> Карамзин Н. М. О любви к отечеству и народной гордости // Вестник Европы. 1802. №4. С. 63.

<sup>147</sup> Карамзин Н. М. О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств // Вестник Европы. 1802. № 24. С. 307.

<sup>148</sup> Историческое описание монумента, воздвигнутого гражданину Минину и князю Пожарскому в столичном городе Москве. СПб., 1818. С. II, XXVII.

героическим событиям XVII в., «Историческое описание» уделяет внимание достоинствам художника, явившегося для своих современников «новым Фидиасом», усердию и смелости, которые он проявил, продолжая работу в тяжёлый год войны<sup>149</sup>. Всё это напоминает особенность художественной критики Карамзина, который в повествовании о виденных им произведениях искусства имел обыкновение давать характеристику мастеров искусства с примечанием некоторых подробностей их биографий<sup>150</sup>. Рассказ о трудах Мартоса и его сотрудников, очевидно, преследовал цель вызвать интерес публики к художественной жизни, побудить к участию в ней.

Успех памятника Минину и Пожарскому подтолкнул к проектировке городских монументов за пределами Петербурга и Москвы – в губернских и уездных центрах. Важным событием в истории отечественной городской скульптуры стало открытие в Одессе статуи А.-Э. де Ришелье (И. П. Мартос, 1823-1828; илл. 2). Как резюмирует исследование С. А. Еремеевой, проводившееся с позиции социологии искусства, «это был первый памятник в России, на который действительно средства были собраны по местной инициативе»<sup>151</sup>. В самом деле, общественный резонанс в 1820-е гг. получали идеи установки новых памятников, которые высказывались не только местными (губернскими или уездными) властями, но и частными лицами. Так, история проектировки памятника М. В. Ломоносову (И. П. Мартос, 1826-1832; илл. 11) начинается с обращения к архангельскому генерал-губернатору епископа Архангельского и Холмогорского Неофита (Докучаева)<sup>152</sup>. Идею увековечить память о Куликовской битве на месте сражения принадлежала данковскому предводителю дворянства Д. С. Нечаеву<sup>153</sup>, а замысел памятника Державину в Казани (С. И. Гальберг, архитектор К. А. Тон, 1832-1847; илл. 31) – Обществу

---

<sup>149</sup> Там же, с. XI-XII.

<sup>150</sup> Верещагина А. Г. Критики и искусство. М., 2004. С. 192-193.

<sup>151</sup> Еремеева С. А. Памяти памятников. М., 2015. С. 24.

<sup>152</sup> Ермилов Н. Е. История сооружения памятника Ломоносову в Архангельске // Исторический вестник. 1889. Т. 36. № 4. С. 174; Карпова Е. В. К изучению памятника М. В. Ломоносову работы И. П. Мартоса // Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века. СПб., 2009. С. 352.

<sup>153</sup> Карпова Е. В. Работа И. П. Мартоса над проектом памятника Дмитрию Донскому // Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века. СПб., 2009. С. 346.

любителей отечественной словесности<sup>154</sup>. Проекты городских монументов осуществлялись при поддержке государства, но также за счёт добровольных взносов. Для поддержания интереса публики большим тиражом печатались гравюры с изображением будущих скульптурных произведений, а в связи с подготовкой к установке памятника Ломоносову для той же цели была издана специально написанная по этому поводу ода<sup>155</sup>.

Понятие о просветительской функции монументальной скульптуры давало основание к возражениям против обычая отмечать памятниками места исторических событий и заставляло предпочитать для их установки центры культурной жизни – наиболее крупные города. На этом аргументе основывалось решение украсить памятником Минину и Пожарскому площадь в Москве, а не в Нижнем Новгороде. Различные точки зрения столкнулись в 1821 г. по поводу выбора места для монумента в память о Куликовской битве (один из проектов был предложен И. П. Мартосом; илл. 116)<sup>156</sup>, а в 1826 г. – по поводу памятника Ломоносову (илл. 11)<sup>157</sup>.

Ориентация на широкую аудиторию предопределила развитие городской скульптуры по пути демократизации. Творчество мастеров, работавших над созданием городских памятников во второй трети XIX в., – Б. И. Орловского, П. К. Клодта, Н. С. Пименова – отличается усилением черт реализма, отказом от языка отвлечённых аллегорий. Трансформация стиля искусства сопровождалась изменениями в производственном процессе и во взгляде на общественный статус скульптора. В этом отношении интересно высказывание о том, что изучение истории городских памятников эпохи Николая I невозможно без внимания к сложившемуся в это время порядку взаимодействия мастеров с заказчиками, министерствами, строительными комиссиями, бронзолитейными заведениями<sup>158</sup>.

---

<sup>154</sup> Суровцов Г. С. Отчёт о сооружении памятника Державину, читанный секретарем Общества любителей отечественной словесности Суровцовым. Казань, 1848. С. 4.

<sup>155</sup> Карпова Е. В. К изучению памятника М. В. Ломоносову работы И. П. Мартоса // Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века. СПб., 2009. С. 357.

<sup>156</sup> Куликово поле. Тула, 1982. С. 24.

<sup>157</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 951. Л. 4 об.

<sup>158</sup> Кривдина О. А. Профессор скульптуры Николай Степанович Пименов. СПб., 2007. С. 43.



Итак, понятие городской скульптуры выходит за рамки представления об особом круге тем и системе формальных приёмов, к которым традиционно сводится характеристика какого-либо жанра. Трактовать явление с ясностью можно лишь при взгляде на него с позиции социологии искусства. Думается, что кроме употребления термина «городская скульптура» в широком смысле, т.е. в значении совокупности всех произведений монументальной и монументально-декоративной пластики, которые участвуют в создании городской среды, важно сформировать понятие в узком смысле. Выявленные в проведённом исследовании закономерности развития скульптуры в первой половине XIX в. позволяют рассматривать городские монументы как особый жанр монументальной пластики, характеризующийся связью производственного процесса с публичной дискуссией, организацией сбора пожертвований, проведением конкурса проектных эскизов.

Зарождение традиции городской скульптуры в России следует относить к первым годам правления Александра I, когда в устав Академии художеств были введены дополнения, и Карамзин в ряде публикаций «Вестника Европы» призвал к созданию монумента славы на добровольные пожертвования. В спорах по поводу проектировки скульптурных композиций в память о Дмитрии Донском и Ломоносове сформировалось представление о том, что памятники необходимо помещать на площади в больших городах, поскольку только во взаимосвязи с жизнью общества они могут выполнять своё предназначение служить средством патриотического воспитания и отвечать общественному запросу.

## **2.2. Концепция «народного памятника» в искусстве эпохи Николая I**

Вопрос о национальном своеобразии русской культуры, ставший в эпоху романтизма предметом литературных и философских споров, затрагивал также и творчество мастеров искусства. Интерес к нему, как представляется, особенно явно выразился в критике архитектуры, где осуществление идеала народности

связывалось с возрождением форм народного зодчества и в утверждении русско-византийского стиля. Знаток архитектуры эклектики А. Л. Пунин отмечал, что дискуссия на эту тему «носила устный характер и почти не проникала на страницы газет и журналов тех лет», однако считал её свидетельства, пусть даже редкие и отрывочные, чрезвычайно важным материалом для характеристики главных тенденций в искусстве 1830-40-х гг.<sup>159</sup>. Смысл народности в архитектуре подробно рассмотрен в цитированном исследовании Пунина, а также в монографии Е. И. Кириченко<sup>160</sup>. Богатый опыт историков архитектуры исследования в этом направлении помогает определить подход для решения вопроса также в отношении монументальной пластики.

Нельзя сказать, чтобы проблема народности не рассматривается в трудах, посвящённых русской скульптуре. Однако здесь основное внимание ей уделяется лишь в рамках обзора некоторых академических программ. Так, например, народные мотивы традиционно отмечаются в парных композициях «Парень, играющий в бабки» Н. С. Пименова и «Парень, играющий в свайку» А. В. Логановского (обе – 1836, ГРМ, илл. 68; 69), при этом народность отождествляется с изображением сцен из народной жизни и простонародных типов. Одновременно эти работы приводятся в качестве примера, чтобы показать отставание скульптуры от других видов искусства на пути к реализму в силу преобладания в методе скульптурного класса ориентации на античные образцы и штудирование обнаженной человеческой фигуры<sup>161</sup>.

С развитием полемики о народности совпал расцвет возведения городских памятников<sup>162</sup>, на которые, как было показано выше, возлагалась задача служить выражением «народной признательности» и средством патриотического воспитания. Связь этих явлений примечательна. Её изучение могло бы расширить представление о влиянии идеалов романтизма на искусство.

<sup>159</sup> Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л., 1990. С. 64.

<sup>160</sup> Там же, с. 54-66; Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830 – 1910-х гг. М., 1978. С. 58-82.

<sup>161</sup> Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Обнаженная натура в российской скульптуре середины XIX века // Петербургские искусствоведческие тетради. СПб., 2018. Вып. 48. С. 76-77; Рязанцев И. В. Скульптура // История русского искусства. В 22 т. Т. XIV: Искусство первой трети XIX века. М., 2011. С. 295-296.

<sup>162</sup> О начале активной фазы строительства городских монументов в первые годы правления Николая I см.: Сокол К. Г. Монументальные памятники Российской империи : каталог. М., 2006. С. 7.

Актуальность проблемы отчасти подтверждается попытками использовать определение «народный памятник» для выяснения некоторых аспектов городской скульптуры XIX в. в современной научной литературе. О. Н. Майорова в своей статье о монументе «Тысячелетию России» писала, что употреблявшееся в XIX в. выражение «подразумевало по крайней мере две трактовки: памятник, воздвигнутый народом (и действительно вскоре последовало распоряжение о сборе всенародных пожертвований на его строительство), и памятник, воздвигнутый народу»<sup>163</sup>. Автор книги «Памяти памятников» С. А. Еремеева в главах, посвящённых монументальной скульптуре, прибегала к заимствованным из обихода XIX в. выражениям вроде «гражданский памятник» или «общественный монумент»<sup>164</sup>. Использование этих понятий основывается на самых общих представлениях, которые, как думается, нуждаются в уточнении.

Итак, как следует из культурологических исследований, понятие народности было осмыслено в литературной критике и философии эпохи Николая I, а более точно – в спорах между славянофилами и западниками 1840 – 50-х гг.<sup>165</sup>. Предпосылками возникновения этой сложной проблемы были неприятие зарубежного влияния в отечественной культуре и рост патриотических настроений в период наполеоновских войн. После декабристского восстания в трактовках понятия определились противоречия. Фольклор и обычаи стали пониматься как внешняя сторона явления, истинное же значение, не переставая быть предметом споров, всё больше связывалось с неким началом, определяющим историческое развитие и характер культуры народа. Наблюдая за переменой в отношении к вопросу, историки русской культуры часто приводят высказывание Д. В. Веневитинова: «Народность отражается не в картинах, принадлежащих какой-либо особенной стороне, но в самих чувствах поэта, напитанного духом

<sup>163</sup> Майорова О. Н. Бессмертный Рюрик // Новое литературное обозрение. 2000. № 43(3). С. 146.

<sup>164</sup> Еремеева С. А. Памяти памятников. М., 2015. С. 26, 27.

<sup>165</sup> Бадалян Д. А. Понятие «народность» в русской культуре XIX века // Исторические понятия и политические идеи в России XVI-XX веков: сб. ст. СПб., 2006. С. 122.

одного народа и живущего, так сказать, в развитии, успехах и отдельности его характера»<sup>166</sup>.

Приступая к анализу влияния этих идей в монументальной скульптуре, важно обратить внимание на трактовку сюжета об освобождении Москвы в 1812 г. в горельефе И. П. Витали на московских Триумфальных воротах (1829–1830; илл. 12). В этой ранней работе Витали проступает живое чувство – переживание художника, связанное с воспоминанием о военном времени. Использованный скульптором мотив апофеоза правителя решается в духе жанровой сцены: движения персонажей кажутся простыми и естественными, пафос прославления – незначительным.

Александр I изображен перед молодой женщиной, олицетворяющей Москву, к которой он протягивает руку. Его полуоборот, наклон головы, жест говорят об участливом внимании. Те же простота и мягкость отличают движение аллегорической фигуры. Женщина робко опустила взгляд и плавно протянула руку своему освободителю. Рядом показана припавшая на колени богиня Минерва. Задушевность, которой окрашено изображение сцены, наталкивает на сравнение «Москвы» в горельефе Витали с крестьянками на картинах А. Г. Венецианова или фарфоровой «Водоносной» С. С. Пименова (1820-е; илл. 13), выразивших идеал «скромности и душевной чистоты», к которому тяготело сложившееся в период Отечественной войны 1812 г. представление об особых свойствах русского народа<sup>167</sup>.

Развитие идей о народном характере искусства можно проследить в дискуссии о задачах городского монумента, которая, как о том свидетельствуют некоторые материалы биографии скульпторов, развернулась в 1830-х гг. В поле внимания авторов, посвящавших свои труды русской монументальной пластике, часто оказывается записка С. И. Гальберга, поданная в Совет Академии художеств в пояснение проекта памятника Н. М. Карамзину для Симбирска (1835-

<sup>166</sup> Там же, с. 114-115; Азадовский М. К. История русской фольклористики. М., 2014. С. 274; Мазур Н. Н. Пушкин и «Московские юноши»: вокруг проблемы гения // Пушкинская конференция в Стенфорде, 1999: сб. ст. М., 2001. С. 58.

<sup>167</sup> Крюкова И. А. Русская скульптура малых форм. М., 1969. С. 38-39; Петрова Е. Н. Степан Степанович Пименов. Л.-М., 1958. С. 52.

1845; илл. 14). В 1835 г. скульптор представил по заданию Совета два эскиза. На первом изображалась статуя Карамзина, который «стоит оперши скрижали своей истории на колонну», а на втором – фигура античной музы Клио<sup>168</sup>. Гальберг тяготел к последнему, и его записка имела цель убедить, что в качестве главного украшения скульптурного монумента аллегорическая фигура имеет преимущество над портретом.

Скульптор рассуждал: «Памятник славы - не есть памятник надгробный, ни просто портрет, для последнего достаточно одного верного лицеизображения, для первого необходимо выражение какой-либо мысли; и как всякий памятник славы определяется исключительно для увековечивания великих и полезных деяний, то эта первоначальная или основная мысль должна указывать потомству те подвиги или труды коими герой или поэт стяжал себе право на монумент. Так памятники, воздвигаемые зодчеством, достигают той же цели, хотя и не представляют того лица, в честь коего они воздвигнуты. По сему портрет не есть непременно условие для такого памятника...»<sup>169</sup>.

Этот документ приводится не только как свидетельство истории первого памятника Карамзину, но также для обоснования отказа Гальберга от участия в конкуренции с Б. И. Орловским за право проектировать и лепить статуи полководцев для площади перед Казанским собором<sup>170</sup>. В 1829 г. Орловский и Гальберг были призваны к разработке проекта парных статуй М. И. Кутузова и М. Б. Баркляя-де-Толли. По условию конкурса героев войны необходимо было показать в «форменных мундирах»<sup>171</sup>, что не соответствовало устремлениям Гальберга, отдававшего предпочтение изображению обнажённой фигуры и классических драпировок.

Гальберга и Орловского, которые должны были вступить в соперничество, можно назвать оппонентами вообще - по направленности творчества. Согласно оценкам историков русской скульптуры, «Полководцы» Орловского (1830-1837;

<sup>168</sup> Трофимов Ж. А. Симбирский памятник Н. М. Карамзину. М., 1992. С. 15.

<sup>169</sup> РГИА. Ф. 1661. Оп. 1. Д. 170. Л. 9.

<sup>170</sup> Петров В. Н. Избранные статьи о русском искусстве XVIII–XX вв. М., 1978. С. 126-127.

<sup>171</sup> РГИА. Ф. 472. Оп. 12. Д. 68. Л. 44.

илл. 72; 73) отмечают начало реалистического движения в монументальной пластике<sup>172</sup>. Установленные перед Казанским собором статуи характеризуются как «портретные памятники», а сам ваятель в связи с их созданием - как один из первых «обновителей русской скульптуры» после кризиса классицизма<sup>173</sup>.

Признаётся, что созданные Орловским парные памятники неравноценны. В 1832 г., когда статуя Кутузова была готова к отливке из бронзы, и была близка к завершению статуя Барклай-де-Толли, скульптор прервал работу, поскольку был призван к участию в выполнении скульптурного декора Александровской колонны. За время перерыва глиняная модель фигуры Барклай-де-Толли поломалась, так что Орловский начал лепить её заново. Считается, что второй по времени создания из двух памятников отразил «более зрелую фазу» в развитии метода скульптора<sup>174</sup>. В надписи на постаменте памятника отдана дань памяти о заслугах Барклай-де-Толли в Заграничных походах русской армии 1813-1815 гг. Однако, как о том говорит образное решение портретной статуи, показать триумф освободителя Европы не было целью Орловского. В большей степени его привлекал иной аспект. В повороте с отведённой назад и опущенной рукой, в нюансах мимики, в динамике складок плаща, которым охвачена фигура, он выразил драму первого главнокомандующего Отечественной войны 1812 г. (илл. 23; 24).

Письменные свидетельства, которые могли бы дать представление о взгляде Орловского на задачи монументальной скульптуры, немногочисленны. Сохранилось письмо, в котором, обосновывая целесообразность использования для пьедесталов гранита, как камня, отличающегося особой прочностью, скульптор пишет: «монументы, которые делаются в честь победителям врагов России, должны переходить в века»<sup>175</sup>. Интересное суждение скульптора

<sup>172</sup> Петров В. Н. Скульптура // История русского искусства: в 13 т. Т. VIII. Кн. 2 : Русское искусство второй трети XIX века. М., 1964. С. 418-422; Из бронзы и мрамора : Кн. для чтения по истории русской и советской скульптуры : сб. ст. Л., 1965. С. 29; Шурыгин Я. И. Борис Иванович Орловский. Л.-М. : Искусство, 1962. С. 42.

<sup>173</sup> Таракановский Г. Г. Скульптор Б. И. Орловский. Тула, 1986. С. 62.

<sup>174</sup> Петров В. Н. Избранные статьи о русском искусстве XVIII–XX вв. М., 1978. С. 136.

<sup>175</sup> РГИА. Ф. 472. Оп. 12. Д. 68. Л. 63.

содержится в записке, связанной с конкурсом на скульптурную композицию, предназначавшуюся для украшения Александровской колонны.

Приводившийся в целом ряде исследований этот документ относится к последнему этапу конкурса, до которого был этап с участием, в частности, эскизов скульптора И. Леппе, предлагавшего увенчать колонну статуей Александра Невского или Архистратига с мечом (илл. 15). Определив, что лучшим украшением для колонны будет изображение Ангела, комиссия по строительству призвала экспертов, мастеров скульптуры, живописи и архитектуры, обсудить выбор из двух вариантов композиции – с одной или с двумя фигурами ангела (см. Приложение А). Орловский, выступавший в конкурсе как автор одного из эскизов, принял участие в обсуждении и по требованию комиссии наряду с другими 20-тью участниками голосования письменно изложил свою позицию.

Как показывает сравнение всех поданных записок, сторонники проекта двухфигурной группы прибегали к аргументу о необходимости соблюдения принципа симметрии, который соответствовал назначению скульптуры подчёркивать конструкцию архитектуры. Варианту однофигурной композиции отдавали предпочтение те, кто считал наиболее важным создать образ, способный вызвать в зрителе отклик. В записках голосовавших содержались суждения о том, что «идея... представления одного ангела более действует на воображение столь достойного памятника, нежели два ангела»<sup>176</sup>; «эмблема должна быть первым выражением памятнику»<sup>177</sup>, тогда как «мысль <...> группы не столь разительна»<sup>178</sup>.

Орловский писал так: «Ежели цель монумента – увековечить память драгоценную отечеству, то событие необыкновенное, великое, и ежели цель аллегорического изображения, долженствующего украшать оный, есть выразить и передать память сего современникам и потомству, то необходимо, что бы мысль аллегии сей была выражена ясно, свойственно и прилично веку нашему и

<sup>176</sup> РГИА Ф. 1311. Оп. 3. Д. 43. Записка Н. И. Уткина. Л. 120.

<sup>177</sup> Там же. Записка В. П. Стасова. Л. 114.

<sup>178</sup> Там же. Записка А. А. Михайлова 2-го. Л. 119 об.

понятию народному»<sup>179</sup>. Выдвинутое скульптором требование соответствия «понятию народному» напоминает аргумент, который в 1825 г. использовал Н. А. Полевой в опровержение разговоров о том, что пушкинский «Евгений Онегин» копирует «Дон Жуана» Дж. Г. Байрона: «народная (nationale) словесность берёт у воображения то, что сильнее говорит уму и характеру народа». Поэтому, как заключает литературный критик, в Онегине «мы видим своё, слышим свои родные поговорки, смотрим на свои причуды, которых все мы не чужды были некогда»<sup>180</sup>.

В очерке Г. Ю. Стернина, посвящённом Александровской колонне, с опорой на научные наблюдения переходного момента в развитии философской мысли на рубеже 1820 – 30-х гг. сделано заключение о том, что выполненная Орловским статуя Ангела ясно отражает историко-культурный контекст и потому может быть в полном смысле названа «эмблемой николаевского времени»<sup>181</sup>. Её мотив взят из круга христианских символов, и это говорит о росте религиозных настроений на рубеже десятилетий. Добавим к этому, что проведение упомянутого конкурса совпало по времени с формированием новой правительственной идеологической программы, выраженной лозунгом «Православие. Самодержавие. Народность»<sup>182</sup>.

Можно предположить, что решение изобразить на вершине Александровской колонны Ангела имеет связь с идеей, которую ещё в 1813 г. выразил автор патриотических манифестов Отечественной войны А. С. Шишков. Обращаясь к министру духовных дел и народного просвещения А. Н. Голицыну в ответ на просьбу рассмотреть проект Оленина для выпуска двух памятных медалей, Шишков предложил исправить изображение на реверсе одной из них так, чтобы

<sup>179</sup> Там же. Записка Б. И. Орловского. Л. 126.

<sup>180</sup> Полевой Н. А. «Евгений Онегин», роман в стихах // Полевой Н. А., Полевой К. А. Литературная критика. Л., 1990. С. 21.

<sup>181</sup> Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 30-40-х годов XIX века. М., 2005. С. 55.

<sup>182</sup> В 1832 г. в отчёте С. С. Уварова о ревизии Московского университета, поданном Николаю I, прозвучала идея о необходимости опоры на «истинно русские охранительные начала православия, самодержавия и народности». В следующий 1833 год высказанная по поводу реформы образования эта мысль выросла в Манифест, который был издан в Журнале министерства народного просвещения.



фигура, побивающая змея, представляла «не гения России, а Ангела покровителя оной» (илл. 16; 17)<sup>183</sup>.

Присмотримся к созданной Орловским композиции (илл. 18). Его «Ангел» стоит, опершись на одну ногу и с видимым спокойствием удерживаясь на вершине полусферы. Одной рукой он указывает на небо, другой придерживает крест, подножие которого оплетено змеей. Фигура ангела как будто охвачена легким ветром, взволновавшим край хитона и обнажившим босые ноги. Вестник исполнен чувства торжества. Вместе с тем в его жесте есть и некоторая сдержанность. Крылья Вестника чуть подняты, но не расправлены, голова опущена, глаза почти полностью скрыты веками. Кажущаяся бесстрастность ангела говорит о величии. Но стоит сравнить его, например, с фигурой Славы в колеснице над аркой Главного штаба (1828) или с «Летящей Победой» Х. Д. Рауха на одной из парных триумфальных колонн, украшающих Конногвардейский бульвар (1845; илл. 19), которые так же воплощают идею величия и торжества, чтобы отметить в замысле Орловского особое направление. Впечатление силы, которое производит персонаж статуи, тонко сочетается с образом не то задумчивости, не то кротости.

Безусловно, было бы несправедливо сводить созданный скульптором художественный образ к иллюстрации лозунга, но нельзя и отрицать его согласованность с ценностями, которые провозглашала идеология правительства и которые в определенном смысле противопоставлялись идеалу рафинированности и аристократизма<sup>184</sup>. Вновь, как в произведениях, вдохновленных 1812-м годом, в «Ангеле» Орловского мы ощущаем отзвук идеи о природной скромности и простодушии русских людей, которая продолжала развиваться в рассуждениях о национальном характере в эпоху Николая I и позднее<sup>185</sup>.

<sup>183</sup> Оленин А. Н. Опыт о правилах медальерного искусства. СПб., 2009. С. XXVI.

<sup>184</sup> Мартынов В. А. Эпизод из жизни «русской идеи». Омск, 2011. С. 142.

<sup>185</sup> Захарова О. Ю. Светские церемониалы в России XVIII – начала XX в. М., 2003. С. 79; Хомяков А. С. О старом и новом. М., 1988. С. 85-87.

Требование отвечать «понятию народному», с которым Орловский связывал выполнение городского монумента, не могло не затронуть вопрос об использовании классических аллегорий. Спор между участниками жюри в конкурсе на украшение Александровской колонны коснулся смысла изображения змеи под ногами Ангела. С одной стороны, использование этого символа казалось хорошим средством «усилить смысл программы», основанной на образах Священного писания<sup>186</sup>; с другой стороны, как считалось, оно вело к двусмысленности содержания. В связи с этим И. П. Мартос привёл пример того, как изображение змеи в статуе Петра I Фальконе породило у непосвящённых людей неверные толкования<sup>187</sup>.

Факт признания Мартосом необходимости изображения в памятнике только тех символов, которые будут понятны широкой публике, заслуживает отдельного внимания. Как помним, идею создания «народных памятников» для России ещё в начале XIX в. пропагандировал «Вестник Европы» Н. М. Карамзина. Тогда же на страницах журнала не раз говорилось и о роли монументальной скульптуры в воспитании «чувства народного». В подходе литератора всё же стоит отметить некоторое противоречие, которое говорит о том, что концепция на начальном этапе была не вполне осмыслена. Так, Карамзин хотел, чтобы сооружение монументов в память о великих согражданах было делом всего народа, однако при этом, как отмечал, например, Ю. М. Лотман, «народ» в его рассуждениях, как правило, был «представлен просвещённым меньшинством»<sup>188</sup>. Оценки Карамзина, как критика монументальной скульптуры, дают представление о том, что в его вкусе были произведения, которые требовали от зрителя подготовки, т. е. были ориентированы на круг образованной интеллигенции<sup>189</sup>.

В 1840-е гг. благодаря публичным выступлениям В. Г. Белинского слово «народ» уже более определённо стало употребляться в значении «низшего,

---

<sup>186</sup> РГИА Ф. 1311. Оп. 3. Д. 43. Записка А. П. Брюллова. Л. 122.

<sup>187</sup> Там же. Записка И. П. Мартоса. Л. 105.

<sup>188</sup> Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. СПб., 2015. С. 236.

<sup>189</sup> Клишевич Е. А. Николай Карамзин у истоков традиции создания городских памятников // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 58: Художественное образование. Сохранение культурного наследия. СПб., 2021. С. 148-149.

наиболее многочисленного <...> слоя нации»<sup>190</sup>. С этим согласуется перемена в отзывах на городские памятники. Выразительно сопоставление двух высказываний о памятнике Минину и Пожарскому – одного, принадлежащего тому же Белинскому и относящемуся к 1829 г., и другого – содержащегося в очерке «Москва середины 1840-х годов» К. А. Полевого. Первое исполнено восторгом перед произведением «волшебного резца» скульптора, которое, как уверен молодой Белинский, всегда будет «воспламенять любовь к родине в сердцах своих потомков»<sup>191</sup>. Второе передаёт беспокойство публициста о том, действительно ли памятник оказывает на москвичей то самое нравственное влияние, которое имели в виду его создатели. Полевой пишет: «Конечно, современное вытесняет все впечатления, и человек, бегущий по своим делам мимо памятника Минину и Пожарскому, мимо Лобного места к Москворецкому мосту, не вспоминает о величайшем подвиге в нашей истории, подвиге освобождения Москвы и России... Но не всегда же самый занятый человек бывает погружен в свои дневные заботы; иногда, хоть изредка, посреди тревог и тягостей жизни, грудь его подымается от облегчительного вздоха, ум светлеет и глаза падают внимательнее на окружающие его предметы»<sup>192</sup>.

В эпоху Николая I писатели стали примечать простонародные присказки и поговорки, которые отражали интерес массового зрителя к монументальной скульптуре. Впервые известность памятников в среде городских жителей обратила на себя серьёзное внимание и была осмыслена как художественная проблема. С 1854 г. вёл тетрадь для изучения городского фольклора А. Н. Островский. Им была записана относящаяся к 1830 – 40-м гг. пословица и являющаяся наиболее ранним из известных нам свидетельств народного интереса к памятнику на Красной площади: «Борода-то Минина, а совесть-то глиняна»<sup>193</sup>. Позднее стали известны лубочные картинки, изображавшие перед «Мининым и Пожарским» любознательных обывателей Сидорку и Пантюшку (илл. 20; 21).

<sup>190</sup> Бадалян Д. А. Понятие «народность» в русской культуре XIX века // Исторические понятия и политические идеи в России XVI-XX веков: сб. ст. СПб., 2006. С. 116.

<sup>191</sup> Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. XI. М., 1956. С. 31.

<sup>192</sup> Цит. по: Муравьев В. Б. История Москвы в пословицах и поговорках. М., 2007. С. 151.

<sup>193</sup> Там же, с. 148.

Одновременно наступало разочарование в том, что создававшиеся по аллегорическим программам Академией художеств памятники оставались непонятными большинству людей и потому не решали своей просветительской задачи. В 1844 г. поэт Н. М. Языков писал о толках, порождённых статуей Клио на памятнике Карамзину, казавшейся то ли дочерью историка, то ли женой<sup>194</sup>. В 1856 г. молодой литератор С. В. Максимов записал, как проезжая мимо Соборной площади в Архангельске, спросил извозчика, знает ли тот, кого изображает скульптурная группа памятника Ломоносову, и тот, имея в виду фигуру учёного, ответил: «колдун надо быть какой»<sup>195</sup>.

Очевидно, именно это осознание оторванности ранней городской скульптуры от реальной жизни побудило Комитет памятника А. С. Пушкину отказаться от предложения Академии оказать помощь в виде экспертной оценки проекта в 1874 г.<sup>196</sup> и специально требовать от скульпторов, принимавших участие в конкурсе, избегать второстепенных изображений «какого бы ни было содержания» и сосредоточиться на выражении характерного в облике поэта<sup>197</sup>.

В Николаевскую эпоху концепция «народного памятника» приобрела, наконец, еще один важный аспект. Сложилось ясное понимание того, что монумент, который сооружается во славу нации и государства, не может производиться чужеземцем. В художественной жизни России 1820-х–1830-х гг. иностранные художники еще сохраняли большое влияние. Заказ на памятники Кутузову и Барклаю-де-Толли первоначально, то есть в 1822 г., «миновал петербургскую Академию художеств»<sup>198</sup> и был дан Э.-Ш. фон дер Лауницу, и только в 1828 г. после неудачи курляндца для осуществления проекта был организован конкурс в Петербурге. Немецкие мастера пользовались авторитетом как представители направления в монументальной пластике, с которым

<sup>194</sup> Трофимов Ж. А. Симбирский памятник Н. М. Карамзину. М., 1992. С. 19.

<sup>195</sup> Гундакова Л. Объект культурного наследия федерального значения «Памятник М. В. Ломоносову». Историческая справка. 2011. С. 24. // Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова. URL: [https://narfu.ru/lomonosov/mem\\_arh.pdf](https://narfu.ru/lomonosov/mem_arh.pdf) (дата обращения: 15.02.21)

<sup>196</sup> Давыдова О. А. Увековеченный в бронзе : Пушкиниана скульптора Александра Опекушина. М., 2016. С. 42-43.

<sup>197</sup> Там же, с. 24.

<sup>198</sup> Таракановский Г. Г. Скульптор Б. И. Орловский. Тула, 1986. С. 48.

связывался расцвет жанра городских памятников в первой половине XIX в. Публицисты 1830-х гг. признавали их «пионерами современной... скульптуры» и с особым вниманием следили за событиями художественной жизни Германии<sup>199</sup>.

Недовольство зависимым положением отечественной школы по отношению к школам Западной Европы вновь вылилось в конфликт при создании декоративного убранства фасадов Исаакиевского собора (1835-1855) и Нового Эрмитажа (1845-1852). Так, по замыслу архитектора Нового Эрмитажа Л. фон Кленце на фасадах строящегося музея планировалось установить статуи по эскизам баварцев И. Гальбига и Л. М. фон Шванталера. Перевести модели в большой размер поручалось скульптурному отделению Академии художеств во главе с ректором В. И. Демут-Малиновским. С возмущением один из выпускников скульптурного класса писал в строительную комиссию, что статуи изображают только иностранных художников, а «русского ни одного не предложено, хотя бы Мартоса, Козловского, Кулибина»<sup>200</sup>.

В отношении городских памятников апология отечественной художественной школы имела особенный смысл. Складывалось представление, что скульптор городского памятника должен мыслить, как гражданин и патриот, а его искусство должно утверждать ценности всего народа. Первый крупный мастер городской скульптуры среди представителей отечественной школы Мартос входил в круг литераторов, участвовал в заседаниях Российской Академии и состоял в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств. Пример его творчества возвысил статус скульптора. Теперь в своей профессиональной сфере скульптор не ограничивался выполнением технических задач и образованием учеников, но также участвовал в решении вопросов взаимосвязи искусства и общества, выражал свои идеи, иногда защищая их в споре с Советом Академии, строительными комиссиями, министерствами. Оригинальными

---

<sup>199</sup> Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Размышления о скульптуре. СПб., 2010. С. 44.

<sup>200</sup> Давыдова Л. И. К истории создания статуи Винкельмана на главном фасаде Нового Эрмитажа в Петербурге // *События* : сб. ст. СПб. 2000. С. 384.

взглядами на современное направление искусства, принципиальностью отличалась и творческая личность Орловского<sup>201</sup>.

Идея о миссии «художника-гражданина» была ясно выражена в сообщении журнала «Иллюстрации» о немецком памятнике Гёте, опубликованном в 1845 г. Патриотам Франкфурта на Майне пришла идея увековечить память о родном поэте, и они решили создать для города памятник. Выполнить статую доверили знаменитому скульптору Милана Помпео Маркезе. Модель работы итальянского мастера была отвергнута, после чего заказ был передан Л. М. Шванталеру (илл. 22). На взгляд обозревателя «Иллюстрации», Маркезе не смог справиться со своей задачей уже потому, что был для заказчиков иностранцем, и ему «неизвестны были ни отношения Гёте к Германии, ни даже, может быть, его сочинения». В вылепленной им фигуре «недоставало того верного характеристического выражения, по которому всякий немец мог бы узнать <...> своего любимого поэта»<sup>202</sup>.

Согласно выраженному здесь взгляду, вид памятника, посвящённого великому соотечественнику, должен, главным образом, пробуждать в зрителе патриотический дух. Профессиональный опыт и образование мастера городской скульптуры недостаточны для достижения этой цели. Его творчество непременно должно питаться гражданским чувством. Убеждение автора статьи о немецком памятнике отражает сложившийся в эпоху романтизма представление о природе творчества. Вот как его выразил философ А. С. Хомяков: «Не из ума одного возникает искусство. Оно не есть произведение одинокой личности и её эгоистической рассудочности. В нём сосредоточивается и выражается полнота человеческой жизни с её просвещением, волею и верованием. Художник не творит собственно своею силою: духовная сила народа творит в художнике. Поэтому очевидно, что всякое художество должно быть и не может не быть народным»<sup>203</sup>. А вот слова А. И. Герцена, который, несмотря на свою оппозицию

---

<sup>201</sup> Петров В. Н. Очерки и исследования. М., 1978. С. 129.

<sup>202</sup> Памятник Гёте во Франкфурте на Майне // Иллюстрация. Т. I. №18. 4 августа 1845 г. С. 282.

<sup>203</sup> Хомяков А. С. О возможности русской художественной школы // О старом и новом. М., 1988. С. 137-138.

по отношению к славянофилам, в этом вопросе с ними соглашался: «Поэт и художник в истинных своих произведениях всегда народен. Что бы он ни делал, какую бы он ни имел цель и мысль в своём творчестве, он выражает, волею и неволею, какие-нибудь стихии народного характера и выражает их глубже и яснее, чем сама история народа»<sup>204</sup>.

Чтобы понять, какое реальное воздействие имела эта идея, стоит вновь обратиться к памятнику Барклаю-де-Толли перед Казанским собором (илл. 23; 24). Анализ данной Орловской портретной характеристики обычно побуждает искусствоведов к сравнению статуи с образом фельдмаршала в стихотворении Пушкина 1935 г.<sup>205</sup>. Поэт посетил Военную галерею в Зимнем дворце, где на него произвёл впечатление портрет Барклая-де-Толли работы Дж. Доу (илл. 25). Он удивлялся тому, насколько верно портретист передал выражение грусти, вызвавшее в его памяти несчастливую судьбу великого полководца. Едва выраженное сомнение: «свою ли точно мысль художник обнажил» - выдаёт догадку Пушкина о том, что сам он понял героя глубже, чем английский художник. По замечанию Г. Г. Таракановского, во взгляде Пушкина живописный портрет приобрёл значение, какое Доу ему не придавал. «Поэт не заметил ни знаков отличия на груди главнокомандующего, ни лавровых венков с напоминанием о победах под Кульмом и Лейпцигом, ни Монмартрских высот под Парижем, изображённых на заднем плане парадного портрета. Барклай-де-Толли – торжествующий победитель – Пушкина ничем не заинтересовал»<sup>206</sup>.

Если сопоставление пушкинского «Полководца» с картиной Доу наталкивает на выявление различий, то сопоставление его же со скульптурным памятником на Казанской площади заставляет говорить о единстве. Два произведения – поэтическое и скульптурное – близки по мысли, которую они выражают. В свою очередь, их невозможно представить в отдельности от взгляда, который был принят в обществе вообще и согласно которому победу России над Наполеоном в

<sup>204</sup> Герцен А. И. Былое и думы : Исповедь. М., 2003. С. 368.

<sup>205</sup> Петров В. Н. Очерки и исследования. М., 1978. С. 136; Таракановский Г. Г. Скульптор Б. И. Орловский. Тула, 1986. С. 93-95; Шурыгин Я. И. Борис Иванович Орловский. Л.-М., 1962. С. 42.

<sup>206</sup> Таракановский Г. Г. Скульптор Б. И. Орловский. Тула, 1986. С. 94.

наибольшей степени предрешили действия русской армии в 1812 г. и, в том числе, её отступление. Когда Пушкина на торжестве открытия памятника в 1880 г. чествовали как «народного поэта», в одной из торжественных речей говорилось о том праве на народную память, которую ему дало правдивое, оказавшее влияние на мысли людей изображение Барклай-де-Толли<sup>207</sup>.

Может быть, именно в силу убеждения в том, что «народные памятники» создаются народом, при освещении событий городской скульптуры личность художника, как правило, оставалась в тени. Характерна брошюра, изданная по случаю установки Александровской колонны (илл. 26). В ней мы читаем подробное сообщение о вырубке колонны из камня и лишь единожды встречаем сделанное как бы добавление упоминание о заслуге О. Р. Монферрана: «Честь и слава Русскому народу! Честь и слава и художнику, который возымел мысль предложить подобную громаду на памятник Великому, единственному Государю, и подал Русским повод и случай восторжествовал над всеми сопряжёнными с сим подвигом затруднениями!»<sup>208</sup>.

Следует отметить, что в 1830 – 40-е гг. интерес общественности к жизни и творчеству русских скульпторов был достаточно силён. Для примера можно вспомнить, как было встречено в 1848 г. появление на Аничковом мосту новых скульптурных групп коней и возничих: отзыв в печати на это событие перерос в написание биографии Клодта, включавшей оценку состояния всей прежней русской художественной школы<sup>209</sup>. Украшение моста воспринималось как личное достижение скульптора. Однако, открытие «народного памятника» представлялось событием иного рода. В торжественной речи по случаю установки в Казани памятника Г. Р. Державину (1832-1847) оратор обошёл вниманием как автора проекта архитектора К. А. Тона, так и создателей скульптурной композиции Гальберга и его учеников. Выступление заключалось словами о том, что памятник явил обществу «живое свидетельство нашего благоговения к

<sup>207</sup> Булгаков Ф. И. Венок на памятник Пушкину. Адресы, телеграммы, приветствия, речи, чтения и стихи по поводу открытия памятника Пушкину. СПб., 1880. С. 231.

<sup>208</sup> Монумент Александру благословенному, или Подробное описание колонны, воздвигнутой в память незабвенного монарха, 30 августа 1832 года. СПб., 1833. С. 48-49.

<sup>209</sup> Толбин В. Барон П. К. Клодт // «Иллюстрация». 1848. Т VI. № 15. С. 236-238.



искусству (имеется в виду к поэзии – Е. К.)»<sup>210</sup>. Сообщение об истории создания державинского памятника было помещено в отчёте Общества любителей отечественной словесности. Однако оно прозвучало кратко, осветив лишь обстоятельства проведения конкурса в Академии художеств, и следовало в ряду сообщений о других мероприятиях Общества, взявшего на себя контроль над осуществлением проекта<sup>211</sup>.

Итак, понятие «народный памятник», возникшее в художественной критике начала столетия, в 1830 – 40-е гг. обогатилось идеей о необходимости ясного содержания: памятник должен выражать общепринятый взгляд на события истории, а его образное решение должно быть понятным неискущённому зрителю. Наиболее полно эта концепция воплотилась в творчестве Орловского, которого можно назвать крупнейшим мастером городской скульптуры того времени.

---

<sup>210</sup> Фойгт К. К. Речь при открытии в Казани памятника Г. Р. Державину. Казань, 1847. С. 88.

<sup>211</sup> Суровцов Г. С. Отчет о сооружении памятника Державину, читанный секретарем Общества любителей отечественной словесности Суровцовым. Казань, 1848. С. 7.

### **ГЛАВА 3. Эволюция системы жанров и типов композиций в монументальной скульптуре первой половины XIX в.**

#### **3.1. Жанровые особенности произведений монументальной скульптуры на этапе формирования жанра городского памятника**

В монументальной пластике выделяются три основные формы – памятник, монумент и мемориал. Несколько обособленно от них рассматривается жанр скульптурного надгробия, однако примеры надгробий служат для сопоставления с произведениями городской скульптуры в виду общности их предназначения выполнять мемориальную функцию.

В. С. Турчин раскрывал понятие «городской памятник», ставя его в промежутке между понятиями «монумент» и «надгробие». Он полагал необходимым использовать термин исключительно в отношении монументальной портретной статуи на пьедестале, которой украшена городская площадь. По его утверждению, памятник «мыслим только в изобразительной форме», и поэтому он отличается от монумента, в котором формы архитектуры преобладают над формами скульптуры. Памятник запечатлевает «общезначимые события и образы», он воздействует сразу на многих зрителей в большом пространстве города, и поэтому он отличается также от художественного надгробия, которому свойственна интимность<sup>212</sup>.

На взгляд И. М. Шмидта, крупного историка и теоретика скульптуры, первым произведением, которое имело «все качества настоящего городского монумента», был памятник М. П. Лазареву работы Н. С. Пименова (1854-1863; открыт в Севастополе в 1867; не сохранился)<sup>213</sup>. Сходным образом оценивает роль этого произведения О. А. Кривдина. Она характеризует метод его создателя Пименова, как «принципиально новый». По её словам, Пименов в своём творчестве развивался, преодолевая «реминисценции символов и аллегорий», и

<sup>212</sup> Турчин В. С. Монументы и города : Взаимосвязь худож. форм монументов и гор. среды. М., 1982. С. 22.

<sup>213</sup> Шмидт И. М. Николай Степанович Пименов. М., 1953. С. 23.

своим опытом заложил «основы развития монументального искусства второй половины XIX в., созвучные демократическому направлению в русском искусстве»<sup>214</sup>.

Для того, чтобы составить представление о предшествующем этапе в истории русской монументальной скульптуры, необходимо определить критерии развитой формы городского памятника. В этом отношении важно обратиться к заключению, которое делает Кривдина, подытоживая обзор монументальных произведений Пименова. Она пишет: «Пименов создал оригинальную портретную статую, трактованную предельно реалистично и сохраняющую свойства героического образа, овеянного романтикой и благородством»<sup>215</sup>. Итак, критерием зрелости жанра городского памятника служит гармония двух начал – реалистического, портретного и идеализирующего, обобщающего. Своё определение Кривдина дополняет требованием простоты композиции и выразительности жеста, чёткости силуэта. Как можно видеть, все эти принципы представляют основную суть понятия «народного памятника», рассмотренного в предыдущей главе.

В цитированной книге Турчина «Монументы и города» отмечалось, что произведениям монументальной скульптуры XIX в. было свойственно смешение различных традиционных форм, в котором находили отражение «родовые связи» памятников с надгробиями, а городских монументов с «малой» триумфальной архитектурой и декоративной пластикой<sup>216</sup>.

О сложности и продолжительности процесса обособления жанров наглядно свидетельствуют примеры из искусства второй половины XIX в., в частности история проводившихся в 1873, 1874 и 1875 гг. конкурсов на проект памятника А. С. Пушкину. Комиссия по его сооружению требовала от конкурентов сосредоточить внимание на фигуре Пушкина и отказаться от изображения аллегорий. Ставилась задача показать поэта в костюме своего времени и придать

---

<sup>214</sup> Кривдина О. А. Профессор скульптуры Николай Степанович Пименов. СПб., 2007. С. 42.

<sup>215</sup> Там же.

<sup>216</sup> Турчин В. С. Монументы и города : Взаимосвязь худож. форм монументов и гор. среды. М., 1982. С. 5, 13, 21-22.

его фигуре выразительность в силуэте и «типичность»<sup>217</sup>. Однако даже композиция М. М. Антокольского (илл. 120), одного из ведущих мастеров реализма, не смогла удовлетворить этот запрос и была встречена отзывом, как что-то, что «может быть интересно где-нибудь в парке, при фантастическом освещении... но решительно невозможно на улице, на площади»<sup>218</sup>.

Итак, как можно вывести из приведённых наблюдений, первая половина XIX в. в монументальной скульптуре России представляла собой этап созревания отдельных жанров. Однако цитированные высказывания исследователей нельзя назвать в полной мере развёрнутыми. В частности, недостаточно подкреплено примерами замечание об отразившемся на характере монументальной пластики влияния художественного надгробия. За рамками этапа зрелости оказываются такие признанные вершины городской скульптуры, как группа «Минин и Пожарский» на Красной площади Москвы и статуи М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю-де-Толли на Казанской площади в Петербурге. При этом воздействие в них иных видов скульптуры специально не рассматривалось.

Достоинства монумента, обозримого с дальнего расстояния и обладающего мгновенным эмоциональным воздействием на зрителя, можно отметить в памятнике А. В. Суворову, которым знаменуется начало XIX столетия. Известно, что первые эскизы монумента изображали воина с крестом и Геракла (илл. 27; 28)<sup>219</sup> и что впоследствии автор памятника М. И. Козловский предпочёл изобразить фигуру самого полководца. В процессе разработки композиция приобретала всё больше черт портрета, но, как отмечал В. Н. Петров, она всё же не стала памятником «в том смысле, какой обычно придаётся этому термину», поскольку «своеобразие душевного облика великого полководца» не стало её ведущей темой<sup>220</sup>. Действительно, в образе героя отсутствует то типическое, что вызывало бы у нас ассоциацию с Суворовым, прозванным «кумиром солдат», - выражение быстроты его ума, прозорливости, простоты и открытости. Сильный

<sup>217</sup> Отзыв И. Е. Репина. Цит. по: Давыдова О. А. Увековеченный в бронзе : Пушкиниана скульптора Александра Опекушина. М., 2016. С. 24, 50.

<sup>218</sup> Там же, с. 65.

<sup>219</sup> Петров В. Н. Михаил Иванович Козловский. М., 1977. С. 179.

<sup>220</sup> Там же, с. 182.

контрапост фигуры полководца, устремлённость корпуса вперёд как бы наперерез преграде, которую образует его направленная по диагонали рука, поднятая ввысь шпага – это выражение решительности, воинской доблести (илл. 29; 30). Однако также можно признать, что этот вид можно было придать статуе любого иного героя, вошедшего в историю благодаря своей отваге.

Вспомним приводившееся в предыдущей главе суждение С. И. Гальберга о свойствах «памятника славы». Апологет классицизма, Гальберг писал, что «основной мыслью» скульптурной композиции должен быть не портрет, а «подвиги или труды, коими герой или поэт стяжал себе право на монумент»<sup>221</sup>. Скульптор осуществил свой принцип в решении украсить памятник Н. М. Карамзину статуей Клио (илл. 14). По меткому высказыванию графа Д. Н. Блудова, который поддерживал этот проект, фигура музы должна была выразить «особенное свойство гения – Литератора»<sup>222</sup>. По аналогии с характеристикой статуи Клио, как изображения гения, можно сказать, что статуя Суворова на Марсовом поле представляет образ воинственности, то есть аллегория.

Думается, что образ античной музы – аллегии поэтического вдохновения, который был использован в памятнике Карамзину, содержался также в основе решения памятника Г. Р. Державину, ещё одного произведения Гальберга 1830-х гг. (1832-1847; илл. 31). Фигура поэта в этом памятнике наводит на мысль о подражании «Каллиопе», статуе в Старой Сильвии в Павловске (1792, скульптор Гордеев по античному оригиналу II в.; илл. 32). На Державине - античная тога, голени переплетены тонкими ремешками сандалий; он сидит на пологом выступе скалы, и его левая нога соскальзывает вниз. У края скалы изображена лира, поэт касается её левой рукой. Правая рука держит стилос и как будто на половине движения застыла в воздухе, остановился и поднятый в пространство взгляд - всё сообщает о стремлении удержать мысль. Вспомним, что наиболее популярное у современников произведение Гальберга – статуя фавна, прислушивающегося к

<sup>221</sup> РГИА. Ф. 1661. Оп. 1. Д. 170. Л. 9.

<sup>222</sup> Там же, л. 5.

шуму ветра в тростнике («Начало музыки», 1825, ГРМ; илл. 33), – примечательно нюансировкой сходного переходного движения.

В анализе видов скульптуры «передача психологически углублённого выражения лица» отмечается как задача чуждая методу монументального искусства<sup>223</sup>. Монументальность, или свойство скульптуры в городе доминировать в большом пространстве и внушать большому числу зрителей состояние приподнятости, связывается с образами «пафоса и героики»<sup>224</sup>. Образ творца одической поэзии в трактовке Гальберга интимен, требует близкого контакта со зрителем; статуя воспринимается в гармоничном единстве с растениями, которые её окружают. По своей интонации и по особенностям взаимодействия с окружением это произведение тяготеет к виду садово-парковой пластики.

Свидетельством связи парковой скульптурой с началом традиции городских памятников можно также назвать памятник И. А. Крылову в петербургском Летнем саду (1852, скульптор П. К. Клодт; памятник установлен в 1855; илл. 34; 35). В истории этого монумента особенно замечательно создание анималистических горельефов пьедестала. Г. М. Преснов отмечал их превосходство над, собственно, главной фигурой, в которой, по мнению исследователя, не достаёт характера Крылова. Повествовательность и, по выражению Преснова, «затейливость» мотивов этих композиций гармонировали с традицией декоративной скульптуры Летнего сада, занимательной и поучающей<sup>225</sup>.

Выбор места для статуи баснописца был определён желанием воскресить память о «Лабиринте Эзоповых басен» XVIII в. Часть сада при Петре I была украшена фонтанами со скульптурными фигурами зверей и птиц в натуральную величину, представляющих басни Древней Греции. У каждого из фонтанов стояла табличка с описанием сюжета, а при входе в «Лабиринт» - статуя баснописца Эзопа, безобразного сгорбленного мудреца.

<sup>223</sup> Шмидт И. М. Беседы о скульптуре. М., 1963. С. 56.

<sup>224</sup> Там же, с. 29.

<sup>225</sup> Преснов Г. М. Государственный русский музей. Скульптура : путеводитель. Л.-М., 1940. С. 72.

Статуя Крылова работы Клодта явилась первым петербургским памятником писателю. Вспомним также, что первый скульптурный памятник военной победе в Петербурге – группа «Ништадтский мир» Пьетро Баратты (1722) – появился здесь же<sup>226</sup>. Связь ранних скульптурных памятников с пространством сада можно соотнести с развитием малой архитектуры. Так, первые триумфальные обелиски представляли собой жанр садово-паркового строительства<sup>227</sup>.

Безусловно, на особенности ранних городских памятников существенное влияние оказывала мемориальная пластика. Связь между двумя видами скульптуры обуславливалась сходством функций: памятник на городской площади, как и надгробие, призван увековечивать память о человеке. Общими были и некоторые традиции, связанные с бытованием произведений монументальной и мемориальной скульптуры в жизни общества. Равное значение как для городских памятников, так и для надгробий, имели гражданские и церковные ритуалы. Так, например, журнал «Иллюстрация» сообщал, что во время открытия надгробного памятника И. Ф. Бушу, на производство которого использовались «добровольные приношения <...> из целой России», звучали речи, кантата, в основание сооружения была заложена памятная медаль<sup>228</sup>. С другой стороны, при открытии монумента на городской площади, кроме закладки медали, военного парада и салюта, традиционно проводился молебен с освящением (илл. 36).

Рассматривая историю художественного надгробия, историки отмечают, что в период 1810 – 30-х гг. в этой области получили распространение мотивы, типичные для убранства христианского храма. Аллегорическая фигура Гения смерти, которую обычно можно было видеть на надгробиях классицизма, получила в это время сходство с образом Ангела<sup>229</sup>; в традицию вошло

---

<sup>226</sup> Группа была установлена в Летнем саду в 1826 г.

<sup>227</sup> Сокол К. Г. Монументы империи : описание двухсот наиболее интересных памятников императорской России. М., 1999. С. 9.

<sup>228</sup> Иллюстрация. Т II. № 10. 16 марта 1846. С. 158.

<sup>229</sup> Рязанцев И. В. Скульптура // История русского искусства. В 22 т. Т. XIV: Искусство первой трети XIX века. М., 2011. С. 282-283.

изображение креста (илл. 37; 38; 39)<sup>230</sup>. Сходная тенденция существовала и в городской скульптуре, чему ярким примером может служить статуя, венчающая Александровскую колонну (илл. 18).

Эмблемы Креста и венца, аллегии Веры и Надежды можно было видеть в памятнике Александру I, который в XIX в. находился на площади усадебного села Алексея Аракчеева Грузино (1828-1830, скульптор С. И. Гальберг; памятник не сохранился; илл. 40). Их присутствие однажды заставило отметить несоответствие «религиозной» тематики и функции произведения<sup>231</sup>. Ассоциация с мемориальной скульптурой в грузинском монументе содержалась, кроме того, в компоновке фигур композиции по принципу пирамиды, ярусами на двухчастном пьедестале, как это, начиная с эпохи Возрождения, было в парадных надгробиях. На вершину монумента Гальберг поместил три аллегорические женские фигуры в античных одеждах. Они держали над собой скульптурный бюст императора, одна короновала его венцом победителя. По сторонам от этой группы, на нижней части пьедестала, находились фигуры русского воина и освобождённой Европы. Контраст между вневременным портретом героя и живой мизансценой предстоящих персонажей – это то же выражение дистанции между миром «идеальным» и миром «реальным», между изображением умершего и скорбящих, которое традиционно подчёркивалось в скульптуре надгробия.

Сложившийся в мемориальном искусстве<sup>232</sup> приём контрастного изображения мира «вечного» и мира «настоящего» посредством соединения в одном ансамбле бюста и фигур в рост использовался в монументальных произведениях В. И. Демута-Малиновского. Крупный скульптор и ректор Академии художеств Демут-Малиновский создал целый ряд оригинальных надгробий и кенотафов в России, Грузии, Эстонии. В последний период жизни он был занят работой по заказу памятника царю Михаилу Романову для центральной площади Костромы. Монумент получил вид колонны с портретным бюстом на

<sup>230</sup> Нетунахина Г. Д. Памятники XVIII в. и первой половины XIX в. // Русская мемориальная скульптура. М., 1978. С.94.

<sup>231</sup> Рязанцев И. В. Скульптура // История русского искусства. В 22 т. Т. XIV: Искусство первой трети XIX века. М., 2011. С. 277.

<sup>232</sup> Там же, с. 279.



вершине. У основания колонны скульптор изобразил припавшего на колени и прижавшего к груди руки Ивана Сусанина (1838- 1851; не сохранился; илл. 41). Идеализированный портрет Михаила Романова, решённый как бюст-герма с усечёнными плечами и прямой постановкой головы, и взволнованное выражение фигуры Сусанина напоминали мизансцену скорби по умершему.

Не может рассматриваться в отрыве от традиции скульптурного надгробия и признанный вершиной русской монументальной скульптуры классицизма монумент К. М. Минину и Д. М. Пожарскому. Успех замысла его композиции, по мнению историков искусства, состоит в использовании приёма динамической симметрии<sup>233</sup>. Поставленные по сторонам от центра композиции две фигуры даны в контрастных движениях. Жесту поднятой руки, к которому сводится характеристика Минина, ритмически противопоставлено движение Пожарского: князь отклоняется, опираясь на отведённую назад руку. В первой фигуре выражены героический порыв, призыв к военному сопротивлению, во второй – наоборот, усталость, мысль о потерях. Благодаря использованию такого противопоставления содержание памятника обогатилось идеей о тяжёлом выборе двух лидеров Народного ополчения, памятник стал правдивым.

Обозревая творчество Мартоса, можно найти, что описанный формальный приём разрабатывался мастером в целом ряде композиций, создававшихся для надгробий.

Два последних десятилетия XVIII в. в русской скульптуре отмечены расцветом парадного надгробия, представлявшего собой пышный архитектурно-скульптурный ансамбль, основой которого служили саркофаг и две поставленные по его сторонам статуи. Этот тип композиции наследовался от искусства барокко, его симметричный скульптурный декор традиционно трактовался с живописным разнообразием: фланкирующие фигуры различались выражениями и позами. Примеры распространения традиции представлены работами Ф. Г. Гордеева, Ф. И. Шубина, Я. И. Земельгака и М. И. Козловского. Ими насыщено и

---

<sup>233</sup> О понятии «динамическая симметрия» см.: Ковалёв Ф. В. Золотое сечение в живописи. М., 2013. С. 29.

творчество Мартоса. В выполненных в этом жанре произведениях Мартоса, в частности, возник мотив фигуры, сидящей на низкой опоре, со спрямлённой и выставленной вперёд ногой. В надгробном памятнике А. Ф. Турчанинову (1792, Некрополь XVIII века Александро-Невской лавры; илл. 43) он использован для изображения Хроноса, а в памятнике на Красной площади такое решение дано фигуре князя Пожарского (илл. 42).

О тяготении Мартоса к решению городского памятника в виде двухфигурной группы свидетельствует также его проект для Архангельска (илл. 11). В 1828 г., работая над статуей М. В. Ломоносова, он писал: «Памятник составлен из двух фигур; на открытом месте одна фигура была бы очень бледна и не делала бы хорошего вида, доказательством чего может служить статуя Суворова, поставленная в Петербурге: она очень неказиста и не делает вида, потому что одна – ничто её не возвышает»<sup>234</sup>. Во взгляде о том, что одна фигура кажется «неказистой» и что для придания ей выражения величия необходимо показать рядом с ней другую фигуру, ощущается влияние эстетических принципов, на которые опиралась Академия художеств.

В системе образования Академии главное внимание уделялось историческому жанру, и благороднейшей задачей скульптора полагалось создание рельефа на исторический сюжет, так называемой «барельефной картины». Изданное в Петербурге в 1789 г. сочинение теоретика искусства Роже де Пиля содержало правило для художника рассматривать своё произведение «как театральное представление, где каждое лицо имеет своё действие»<sup>235</sup>. «Умное сочинение» картины подразумевало «хорошее противоположение, разноту и взаимную связь» изображаемых предметов, в частности, в показе главных и второстепенных фигур. Художник «должен рисовать с точностью, с хорошим вкусом и различным слогом, наблюдая то героический, то простой слог, по свойству изображаемых лиц; ибо красота очертаний приличествующая божеству,

<sup>234</sup> Гундакова Л. Объект культурного наследия федерального значения «Памятник М. В. Ломоносову». Историческая справка. 2011. С. 6. // Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова. URL: [https://narfu.ru/lomonosov/mem\\_arh.pdf](https://narfu.ru/lomonosov/mem_arh.pdf) (дата обращения: 15.02.21)

<sup>235</sup> Пиль Р. де Понятие о совершенном живописце служащее основанием судить о творениях живописцев; и Примечание о портретах. СПб., 1789. С. 62

ни мало не пристойна простолюдинам»<sup>236</sup>. Так, главные персонажи должны выражать благородство и изображаться в «поставлениях», которые показывают спокойствие, тогда как персонажам толпы уместно придавать характер суетный и пылкий, изображать их в действии, как например, во время какого-либо занятия<sup>237</sup>.

В одном из своих писем Мартос сообщал, что образ памятника для Архангельска возник в его воображении при размышлении над строками оды. «В моей группе, - писал он, - Ломоносов представлен в минуту священного восторга, который произвело в нём небесное явление, гений поэзии подаёт ему лиру»<sup>238</sup>. Описание сюжета скульптурной композиции имеет сходство с решением мизансцены в театре. Главную свою задачу Мартос видел в том, чтобы показать выдающуюся личность поэта и мыслителя. Для придания большей силы этому выражению он прибегнул к контрастному сопоставлению двух фигур: поэт остановился в момент созерцания мысли, в движении величественном и благородном, а молодой Гений как бы в волнении припал на колени, чтобы поддержать лиру. По справедливому замечанию биографа Мартоса Е. В. Карповой, архангельский памятник решён как «апофеоз»; фигура юноши в нём «имеет подчёркнуто второстепенное значение»<sup>239</sup>. В проявленном здесь подходе к задаче героизации можно констатировать связь ранних памятников с традициями монументально-декоративной живописи.

Обратим внимание на ещё один эпизод творческой биографии Мартоса. В конкурсе на украшение скульптурой Александровской колонны, история которого освещалась в предыдущей главе, он выступал в защиту проекта двухфигурной композиции. В своей записке он пояснял свой выбор следующим образом: «Соображая красоты скульптуры, относительно к архитектуре, коей из первых правил есть симметрия, требуется чтобы колонна, коей благороднейшая часть есть капитель, несла на себе и поставленный на ней предмет в виде правильном и

<sup>236</sup> Там же, с. 5-6.

<sup>237</sup> Там же, с. 204-205.

<sup>238</sup> Частная переписка И. Р. Мартоса. Киев, 1898. С. 24.

<sup>239</sup> Карпова Е. В. К изучению памятника М. В. Ломоносову работы И. П. Мартоса // Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века. СПб., 2009. С. 356.

прекрасном, и чтоб масса её, составляющая куранеман [от фр. couronnement увенчание – Е. К.] всего монумента, была пирамидальной, а не кривой формы<sup>240</sup>.

Вспомним, что оппоненты Мартоса по этому конкурсу высказывались в пользу проекта украшения Александровской колонны статуей ангела, основываясь на том, что именно однофигурная композиция способна выразить мысль памятника ясно и образовать «эмблему»<sup>241</sup>. Всё это показывает, что консервативная позиция, которую в данном отношении представлял Мартос, состояла не только в предпочтении аллегорий, что обычно отмечается в литературе, но также в преобладании интереса к эффектным формальным решениям над стремлением выразить идею. Пристальное внимание к красотам пластической формы проявлял последователь Мартоса Гальберг. Его грузинский монумент в честь Александра I (илл. 40), упоминавшийся в связи с изображением религиозных символов, в не меньшей степени характерен тонким решением силуэта. Волнообразные абрисы фигур согласуются друг с другом плавными переходами; изгибам сидящих фигур вторят изгибы поднятых рук персонажей в центре. Всё это придаёт композиции великолепный декоративный эффект, который, как можно судить по сохранившейся фотографии, доминировал над портретной характеристикой героя монумента – Александра I.

Итак, в числе видов скульптуры, чьё влияние отражалось на характере ранних городских памятников, можно назвать и декоративную пластику. Отголоски её традиций обнаруживаются не только в наследии таких апологетов Академии художеств, как Мартос и Гальберг, но даже в наиболее прогрессивных для своей эпохи памятниках М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю-де-Толли (илл. 72; 73). Выше приводились оценки этих произведений, как вехи в становлении реализма. Но даже признавая в них содержательную глубину, драматизм, реалистичность, их тем не менее тоже следует считать переходными. Они не были задуманы как самостоятельные портретные статуи: многое в их пластическом

<sup>240</sup> РГИА Ф. 1311. Оп. 3. Д. 43. Записка И. П. Мартоса. Л. 104-104 об.

<sup>241</sup> Там же. Записка В. П. Стасова. Л. 114.

решение говорит о стремлении Орловского создать симметричный декор площади.

Фигура Барклая-де-Толли решена в композиционном единстве с симметричной фигурой Кутузова: в поворотах и движениях рук есть зеркальность; в одной содержится нарастание динамики, в другой – остановка. Памятники тесно связаны с фасадом Казанского собора. Порттики колоннады образуют для них своего рода обрамления, а те, в свою очередь, подчёркивают симметрию ансамбля и фланкируют сквер.

Идея установки памятников фельдмаршалам Отечественной войны 1812 г. было итогом развития замысла декоративного убранства колоннады Казанского собора, которая первоначально украшалась парными статуями Архангелов (скульпторы И. П. Мартос и В. И. Демут-Малиновский, 1809). Отлитые в гипсе, как временные, эти статуи скоро обветшали и уже в 1824 г. были убраны<sup>242</sup>. По сохранившимся постаментам можно видеть, что временные скульптуры примыкали к колоннаде. Расположение памятников Орловского решено иначе: они значительно отдалены. Последнее обстоятельство примечательно, так как включает в себе закономерность. Отмечается, что важной вехой в эволюции европейской монументальной скульптуры был переход от трактовки круглой скульптуры как элемента убранства архитектурного фасада к осмыслению её в синтезе с открытым пространством<sup>243</sup>. Этот процесс в значительной степени способствовал повышению роли скульптуры в создании облика города и утверждению её предназначения наполнять пространство площадей идеями и символами<sup>244</sup>.

Проведённый анализ произведений позволяет охарактеризовать 1800 – 1850-е гг. в русской скульптуре как этап формирования жанра городских памятников. Процесс был насыщен явлениями, в которых выразилось взаимовлияние

<sup>242</sup> Аплаксин А. П. Казанский собор : Ист. исслед. о соборе и его описание. СПб. : изд. на средства Казанского собора, 1911. – С. 62-65.

<sup>243</sup> Зитте К. Городское строительство с точки зрения его художественных принципов : Попытка разрешить совр. вопр. архитектуры и монумент. пластики, со спец. ссылками на Вену / Пер. с нем. И. И. Вульфберта. - М. : Упр. Моск. губ. инж., 1925. – С. 33.

<sup>244</sup> Турчин В. С. Монументы и города : Взаимосвязь худож. форм монументов и гор. среды. - М. : Сов. художник, 1982. – С. 25-29.

различных традиционных типов композиций. Ранние городские памятники несли в себе черты, типичные для мемориальной и садово-парковой пластики, декора фасадов и даже исторической живописи. Мастера монументальной скульптуры тяготели к решению темы памятника посредством аллегории или в духе апофеоза, представляющего собой изображение мизансцены, использовали традиционный для скульптурного надгробия приём компоновки в едином ансамбле круглой пластики и рельефа.

### 3.2. Эволюция парных композиций

В типологии произведений монументальной пластики особое место занимают парные симметричные композиции. Это парные статуи, группы или скульптурные панно, предназначенные для фланкирования проездов триумфальных арок, парадных лестниц, садовых аллей, мостов и площадей. Их традиционность не раз привлекала внимание историков искусства и становилась поводом отдельных специальных сочинений, однако сам принцип парности в его взаимосвязи с историей художественных стилей не изучался.

В области же исследования русской архитектуры перелом в отношении к зеркальной симметрии как эстетической ценности служит одним из ключевых моментов при характеристике перехода от классицизма к эклектике<sup>245</sup>. Расположение симметричных объёмов относительно центральной оси было основным приёмом зодчих XVIII и первой трети XIX в. Оно ценилось как средство, придающее облику здания торжественность и цельность. Стремление к соблюдению симметрии, однако, приводило к нарушению гармонии между внешней формой и содержанием. В эпоху классицизма фасад здания часто не отвечал характеру плана; в интерьере использовались «фальшивые двери и печи, фальшивые балюстрады»<sup>246</sup>. В живописи в период с середины XVIII в., когда все виды изобразительного искусства заключались «в тесной связи <...> между собой

<sup>245</sup> Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М., 1978. С. 42; Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л., 1990. С. 15-16.

<sup>246</sup> Николаев Е. В. Классическая Москва : очерки. М., 2010. С. 186.

и местом их назначения»<sup>247</sup>, до эпохи романтизма существовала традиция парных портретов. Их композиционное и колористическое решение подчинялось закону ансамбля.

Принцип парности определял стратегию коллекционирования, заставляя предпочитать для покупки те произведения, которые уступали в художественном отношении, зато подходили в пандан к другим предметам коллекции<sup>248</sup>.

Нараставшие противоречия обуславливали кризис классицизма и возникновение тенденции, выдвигавшей на первый план иные ценности. В архитектуре это проявилось в отказе от центрических композиций, в ориентировке на принципы рациональности и функциональности<sup>249</sup>, в живописи - к угасанию жанра парных портретов и к расцвету камерного<sup>250</sup>.

В монументальной скульптуре классицизма традиция парных композиций представлена богаче, чем в других видах искусства. Такое положение обусловлено зависимостью скульптуры «от декоративных и тектонических функций», которые она выполняет во взаимодействии с архитектурой<sup>251</sup>. Однако существенны и иные основания. Большое значение в художественной культуре имела традиция состязательности, усилившаяся в эпоху Возрождения в связи с подъёмом авторитета Античности<sup>252</sup>. Ваяние находилось в более тесной связи с Античностью, чем остальные области художественного творчества, и скульпторы в большей степени, чем мастера живописи и графики, ориентировались на античное наследие. Образцы искусства Древней Греции и Древнего Рима воспринимались как мера совершенств. Творческие замыслы Микеланджело и его современников были пронизаны стремлением превзойти мастерство древних, и наивысшей похвалой в искусстве было признание этого превосходства<sup>253</sup>.

<sup>247</sup> Коваленская Н. Н. Русский классицизм : Живопись, скульптура, графика. М., 1964. С. 103.

<sup>248</sup> Wünsche R. Glyptothek München. Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur. München, 2005. S. 201-202.

<sup>249</sup> Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л., 1990. С. 16.

<sup>250</sup> Турчин В. С. Эпоха романтизма в России : очерки. М., 1981. С. 284-286.

<sup>251</sup> Вишпер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 2004. С. 177.

<sup>252</sup> Баткин Л. М. Итальянское возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989. С. 42-44.

<sup>253</sup> Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. В 2 т. Т. II : XVI столетие. М., 1978. С. 11; Челлини Б. Жизнеописание. Сонеты. Трактаты. СПб., 2003. С. 45, 322.

Особенно наглядно традиция соперничества проявилась в опыте создания зеркально-симметричных композиций в пандах античным. Примером этому служит мраморная фигура сторожевого льва Ф. Вакки, составившая пару льву, обнаруженному при раскопках Рима (1594; илл. 44; 45).

Сравнение художника с его предшественниками в искусстве Античности и Высокого Возрождения было традиционным приёмом торжественных речей, од и эпитафий в русской литературе середины XVIII – начала XIX в., с которыми связан начальный этап отечественной художественной критики, равно как и само искусство русского классицизма<sup>254</sup>.

Образовательная программа скульптурного класса петербургской Академии художеств уделяла значительное внимание обучению навыкам совместной работы при выполнении производственных задач. В первый период деятельности Академии эта цель осуществлялась в практике «ремесленных» подразделений класса орнаментной скульптуры – класса резьбы по дереву и класса «медного чеканного и литейного»<sup>255</sup>. В последующем ей отвечало привлечение профессоров и учеников класса к украшению построек. Характер коллективного задания иногда получали академические программы, подводившие итог обучения в архитектурном и скульптурном классах. Таким, например, было задание на проектировку Храма согласия в 1815 г.<sup>256</sup>.

Широкие возможности для взаимодействия мастеров давал проект Казанского собора А. Н. Воронихина. Именно при его осуществлении «было положено начало широкой совместной работе скульпторов с архитекторами»<sup>257</sup>. Работы распределялись таким образом, что создание двух симметричных композиций поручалось мастерам равного достоинства, а над выполнением серии работал коллектив.

<sup>254</sup> Верещагина А. Г. Критики и искусство. М., 2004. С. 22, 157, 243.

<sup>255</sup> Молева Н. М., Белютин Э. М. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М., 1956. С. 321-322.

<sup>256</sup> Маслова Е. Н. Скульптурный класс Академии художеств конца XVIII – I половины XIX веков (1795-1840) : дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения / ИЖСА им. И.Е. Репина. Л., 1974. Л. 85. (НА РАХ. Ф. 11, Оп. 1. Д. 938.)

<sup>257</sup> Гримм Г. Г. Архитектор Воронихин. М.-Л., 1963. С. 56.



Целый ряд скульптурных произведений И. П. Мартоса в убранстве фасадов позволит нам судить о живом участии профессора в осуществлении воронихинского проекта, однако, при выполнении парных композиций он никогда не выступал как единственный автор, но всегда как сотрудник кого-либо из товарищей по профессии. Его аттиковый фриз «Изведение воды Моисеем» (1804-1807; илл. 46) на полукруглой колоннаде симметричен фризу «Медный змий», который был задан профессору И. П. Прокофьеву (1805-1806; илл. 48). Созданная им бронзовая статуя Иоанна Крестителя находится в едином ритме с тремя статуями, произведёнными по моделям В. И. Демут-Малиновского и С. С. Пименова (1804-1811; илл. 50; 51). Все четыре статуи размещены симметрично относительно оси северного портика – попарно слева и справа от парадной двери. 12 барельефов на сюжеты из истории Богоматери на трёх фасадах собора (1804-1807) были разделены между Мартосом, Ф. Г. Гордеевым и Ж.-Д. Рашеттом. При этом три композиции данного цикла было поручено выполнить ученикам И. З. Кащенко, И. И. Воротилову, А. А. Анисимову. Задание вырубить из камня два подобных десюдепорта для дверей северного и южного портиков было также дано не одному, а разным скульпторам – И. М. Моисееву и И. З. Кащенко (1807). Другие два пенсионера класса – И. Ландман и И. Командер – соперничали в лепке барельефов «Неопалимая купина» и «Моисей получает скрижали Завета», которые были помещены симметрично на восточном и западном концах колоннады (1809).

При создании ансамбля Казанского собора сформировался творческий союз Демут-Малиновского и Пименова Старшего, получивший значение крупного явления русской монументальной скульптуры зрелого классицизма. Двух мастеров скульптуры связывали в дальнейшем работы по украшению здания Горного института (1809-1811; илл. 52; 53), Елагинского дворца (1820-1821), Михайловского дворца (1823-1825), арки Главного штаба (1827-1829, илл. 54; 55; 56; 57) и Нарвских триумфальных ворот (1830-1833).

Пытаясь разобраться в том, какие именно фигуры и рельефы в декоре арки Главного штаба лепил каждый из скульпторов, биограф Демут-Малиновского

И. М. Шмидт пришёл к выводу, что решение этого частного вопроса затрагивает большую научную проблему<sup>258</sup>. Он отмечал, что как в докладах строительной комиссии, так и в отчётах Демут-Малиновского и Пименова, нет никаких указаний на распределение работ. В каждом из документов скульпторы выступали как в равной степени ответственные за выполнение всего заказа. Важные сведения, впрочем, исследователь извлёк из сообщения «Отечественных записок», помещённого в номере 1839 г. Обозреватель журнала после беседы с Демут-Малиновским записал, что к работе этого скульптора относится «колесница с двумя конями и воин, удерживающий их левою рукою, огромные трофеи и арматура по рисункам г-на архитектора России», а также – «молодой воин»<sup>259</sup>. На основе этого свидетельства Шмидт заключает, что статуи молодого и пожилого воинов по сторонам от проезда арки были выполнены – одна Демут-Малиновским (илл. 56), а другая – Пименовым (илл. 57). Таким же образом, то есть, предоставляя выполнение одного из двух симметричных элементов ансамбля Демут-Малиновскому, а выполнение другого – Пименову, производились четыре модели коней и фигуры копьеносцев для «Колесницы Славы» (илл. 55)<sup>260</sup>.

Приведённый случай даёт представление о том, в чём в эпоху классицизма состояло понятие мастерства ваятеля. Последнее определялось способностью мастера выполнить работу так, чтобы созданное произведение в комплексе с произведениями других мастеров образовало гармоническое единство. Взаимодействие скульпторов арки Главного штаба, если верить цитированному рассказу, можно сопоставить с античной легендой о Феодоре и Телекле. Находясь в разных местах, на острове Самос и в Эфесе, два скульптора вытесали из дерева статую Аполлона. Первый произвёл нижнюю часть фигуры, а второй – верхнюю. Совершенство, с каким обе части составили целое, демонстрировало безупречное знание скульпторами системы пропорций человеческой фигуры и, в целом,

<sup>258</sup> Шмидт И. М. Василий Иванович Демут-Малиновский. М., 1960. С. 85.

<sup>259</sup> Каменский П. Мастерские русских художников // Отечественные записки. 1839. Т. II. С. 19-22.

<sup>260</sup> Шмидт И. М. Василий Иванович Демут-Малиновский. М., 1960. С. 89-90.

доказывало их высокий профессионализм<sup>261</sup>. В основе такого взгляда на роль художника отчётливо выделяется понятие об объективной норме, которую художник не может превзойти, но к которой, выполняя своё предназначение, он должен приблизиться.

Сложившийся в эпоху строительства Казанского собора порядок взаимодействия скульпторов может служить основанием для решения некоторых вопросов атрибуции. Так, предполагая устойчивость традиции, можно сформировать гипотезу об участии в создании монумента «Минин и Пожарский» учеников Мартоса С. И. Гальберга и И. Т. Тимофеева. Известно доподлинно, что оба ученика были заняты в этой работе, поскольку получили за неё вознаграждение, однако до сих пор не выяснено, в чем выразалось их участие.

Существует мнение, что в барельефе «Сбор пожертвований нижегородцами» (илл. 58) голову персонажа, которому придано сходство с Мартосом, вылепил Гальберг<sup>262</sup>. По мнению Н. Н. Коваленской, в лепке барельефов постамента помогал также и Тимофеев<sup>263</sup>. Некоторые факты участия Тимофеева упоминаются в письме Мартоса, адресованном А. Н. Оленину и сохранившемся в архиве Академии художеств. Скульптор писал, что под его руководством по образцу малой модели группы Минина и Пожарского Тимофеев вылепил большую модель, которую «привёл <...> в то положение, в котором требуется последний приём художника». При этом Мартос добавлял, что сам он «по преклонности лет и умалению физических сил» не мог делать эту работу без помощника<sup>264</sup>.

Последнее обстоятельство вообще типично для организации работы в скульптурной мастерской под началом крупного мастера. В период создания большой модели «Минина и Пожарского» Мартос был назначен ректором, и с тех пор его функции в Академии художеств во всё большей степени сводились к руководству. В брошюре на открытие монумента на Красной площади, Мартос признавался как единственный автор произведения, но в действительности

---

<sup>261</sup> Винкельман И. И. История искусства древности. СПб., 2017. С. 63.; Одноралов Н. В. Техника обработки скульптуры из камня. М., 1970. С. 9.

<sup>262</sup> Коваленская Н. Н. Иван Петрович Мартос. М.-Л., 1938. С. 82.

<sup>263</sup> Там же, с. 83.

<sup>264</sup> РГИА Ф. 789. Оп. 20. 1819. Д. 9. Л. 4-5.

самостоятельно он выполнил только эскизы и малую модель группы. При моделировании же группы в большом размере, так же как, вероятно, при моделировании барельефов, Мартос только надзирал за работой помощников.

Предание о лепке Гальбергом портрета учителя в барельефе «Сбор пожертвованных» подразумевает не что иное, как то, что большая модель барельефа была выполнена выпускником класса целиком, впрочем, с опорой на советы профессора и, возможно, с его поправками. Постамент «Минина и Пожарского» украшен двумя барельефами: на лицевой стороне расположен «Сбор пожертвованных», а на тыльной - «Изгнание поляков» (илл. 59). Вторая из двух парных композиций характеризуется, как нетипичная для Мартоса. Считается, что сам сюжет, предполагающий изображение бурной динамики и страстей, противоречит духу его творчества<sup>265</sup>. Современники находили, что фигуры барельефа неудачны, кроме одной, которая «особенно отлична изображённым на лице её страхом» (илл. 60)<sup>266</sup>. Образ молодого поляка, бегущего и оглядывающегося, к которому, как очевидно, относится это описание, говорит об интересе автора к красоте устрашающего и катастрофического, к которой тяготел вкус художников романтизма<sup>267</sup> и которой было чуждо искусство Мартоса. Сходное состояние паники блестяще передано в фигуре бегущего юноши, персонажа оригинальной композиции Тимофеева – скульптурного панно «Изгнание французов» на Триумфальной арке в Москве (1829-1830; илл. 61).

Составляющее главный недостаток «Изгнания поляков» противоречие между динамизмом мотива изображения и застылостью фигур происходит от робости лепки. Эта робость обращает на себя внимание и ещё раз убеждает в том, что барельеф моделировал в большом размере не опытный скульптор, а ученик. И поскольку в «Сборе пожертвованных» присутствуют черты, указывающие на работу Гальберга, а в «Изгнании» - черты манеры Тимофеева, то вероятно, каждый из скульпторов выполнял одну из двух парных композиций, наподобие того, как каждый выполнял выпускную программу, соревнуясь с товарищами по

<sup>265</sup> Коваленская Н. Н. Иван Петрович Мартос. М.-Л., 1938. С 83.

<sup>266</sup> Там же.

<sup>267</sup> Турчин В. С. Эпоха романтизма в России : очерки. М., 1981. С. 410-414.

скульптурному классу за золотую медаль. Похожий опыт мы встречаем в истории создания постамента для растреллиевского памятника Петру I (1716-1747; барельефы на постаменте - 1800): задание на лепку барельефов «Полтавское сражение» и «Гангутский бой» предоставлялось ученикам М. И. Козловского «вместо программ», то есть в качестве испытания, которое подводило итог обучения в классе Академии<sup>268</sup>.

Приступая к анализу зеркальной симметрии в парных композициях, необходимо учитывать значение этих композиций в типологии монументальной скульптуры. В экстерьере архитектурной постройки некоторые элементы скульптурного убранства в большей степени подчинены декоративной функции, другие - в большей степени самостоятельны. К первой категории следует отнести такие типичные для классицизма мотивы, как барельефные фигуры трубящих слав, парные композиции военных трофеев, статуи воинов по сторонам от проезда арки. Силуэты, позы фигур, расположение пластических объёмов и контуров в них всегда зеркально-симметричны. Вторую категорию составляют скульптурные панно, многофигурные композиции фронтонов и фризов на сюжеты из мифологии, Священного писания и истории. Их значение состоит в выражении какой-либо идеи; по своему образному строю, по приёмам композиции они сближаются с живописными картинами исторического жанра. Декоративный принцип зеркальной симметрии в отношении к ним осуществляется в их ритмическом расположении на фасаде здания, в согласованности этого расположения с осью здания.

Кроме того, при сравнении парных панно или фронтонов между собой мы, как правило, будем находить согласованность в количестве изображённых персонажей, в масштабе и пропорциях фигур, а также в степени высоты рельефа. Архив комиссии Исаакиевского собора сохранил интересные сведения о расчёте О. Р. Монферраном высоты рельефа для фигур первого, второго и третьего планов фронтонных композиций, который был произведён с той целью, чтобы украшения

---

<sup>268</sup> Маслова Е. Н. К вопросу об авторстве рельефов пьедестала памятника Петру I работы Б. К. Растрелли // Русский скульптурный рельеф второй половины XVIII – первой половины XIX века: сб. ст. Л., 1989. С. 41.

фронтонов на всех четырёх фасадах производили одинаковый эффект<sup>269</sup>. В связи с этим условием привлекает интерес данная комиссией скульптору И. П. Витали рекомендация лепить фигуры первого плана на южном фронтоне «немножко плоче»<sup>270</sup> и полученное Ф. Лемером указание поправить фигуру Спасителя на северном фронтоне так, чтобы она выступала ещё «на 6 вершков вперёд»<sup>271</sup>.

Во фронтонных горельефах Витали на южном и западном фасадах собора обнаруживается ещё один приём, способствующий их согласованию между собой. Витали объединяет по две-четыре фигуры горельефа в группы и подчёркивает в обрисовке этих групп контуры, которые составляют непрерывную волнообразную линию. Своей геометрической выстроенностью эта линия придаёт горельефам орнаментальный эффект и обеспечивает связь скульптурного изображения с ритмом абстрактных архитектурных форм (илл. 100; 101)<sup>272</sup>.

Пример того, насколько сильно приём зеркальной симметрии, присущий орнаментальной пластике, влиял на трактовку композиций исторического жанра, может дать декор Триумфальной арки в Москве (архитектор О. И. Бове, 1829-1834; илл. 62). На левой стороне от проезда арки помещён горельеф «Освобождённая Москва» работы Витали, на правой – горельеф «Изгнание французов» работы Тимофеева (1829-1830; илл. 12; 63; 64).

В центре первой, выполненной Витали, композиции показан император Александр I. Он протягивает руку молодой женщине, которая полулежит, опираясь на щит с гербом Москвы. Градская, то есть с башенными зубцами, корона на её голове указывает на то, что перед нами персонификация города. Рядом изображена Минерва. Она припадает к «Москве», чтобы помочь ей подняться. Позади этой сцены – Геракл с палицей, аллегория Зодчества, воин и персонажи из народа. Присутствие героев мифологии и аллегорий, обилие атрибутов, так же, как и изображение массы людей в окружении героя-правителя,

<sup>269</sup> РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 892. Л. 30-30 об.

<sup>270</sup> РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1065. Л. 94.

<sup>271</sup> Там же, л. 191.

<sup>272</sup> Подробнее об этом: Клишевич Е. А. О ритме в композициях И. П. Витали на фронтонах Исаакиевского собора // Сборник научных трудов преподавателей и аспирантов за 2007-2008 г.: Альманах СПбГХПА им. А.Л. Штиглица. СПб., 2009. С. 36-43.

напоминают картину апофеоза. Опираясь на эту прочно утвердившуюся в монументально-декоративном искусстве XVII-XVIII вв. иконографию, Витали, однако, не вполне соблюдает её интонационный строй. Согласно теории, определявшей трактовку композиций на сюжет триумфа, действия главного героя, благородные и медлительные, должны оттеняться суетностью второстепенных фигур<sup>273</sup>. С этой точки зрения некоторым противоречием кажется то, что в горельефе Триумфальной арки на фоне спокойных стоящих фигур, представляющих аллегории добродетелей и народ, фигура Москвы показана полулёжа, а Минерва – опустившейся на колено.

Замысел именно такого расположения фигур станет ясным, если сопоставить горельеф Витали с горельефом, который был выполнен его сотрудником Тимофеевым. При сравнении двух композиций обнаруживаются симметричные повторы. Главный персонаж «Изгнания французов» - русский воин – изображён в центре в сходстве с тем, как в «Освобождённой Москве» изображён русский царь. Подняв над собой меч, воин решительно шагает вперёд. За ним идёт его войско, впереди отступают враги. Один из них упал и, подняв руки, молит о пощаде, а другой с ужасом на лице бежит прочь. Жест упавшего напоминает изображение аллегии Москвы в горельефе Витали, а силуэт бегущего имеет некоторое подобие с силуэтом Минервы.

Сходную ситуацию преобладания принципа зеркальной симметрии над иконографической традицией описывает О. А. Кривдина в связи с исследованием скульптурных групп «Воскресение Христово» и «Преображение» Исаакиевского собора (1850-1853; илл. 65; 66). Парные композиции были предназначены для украшения малых иконостасов, в которых они должны были располагаться наверху аттиков. Последние имеют ступенчатую конструкцию и в центральной части увенчаны лучковыми фронтонами. Автор скульптур Н. С. Пименов расположил фигуры «Воскресения» и «Преображения» пирамидальными группами, так, что фигура Спасителя в каждой из композиций занимает центр, две фигуры возвышаются над овальными скатами фронтона, и ещё две полулежат на

<sup>273</sup> Коваленская Н. Н. Русский классицизм. Живопись, скульптура, графика. М., 1964. С. 60, 66.

боковых пониженных частях аттика. В группе «Преображение» рядом с Христом скульптор изобразил пророков, по сторонам же от них - апостолов Петра и Иоанна. Замысел симметричной декорации, как можно видеть, заставил Пименова отказаться от показа третьего апостола, изображение которого требовал канон. Погрешность против традиции вызвала критику: «... ведь на Фаворе было три Апостола – Пётр, Иаков и Иоанн. Почему же он представил только двоих? Неужели это сделано для симметрии? Конечно, третье лицо могло быть и не видно с какой-нибудь определённой точки зрения; ну, так покажите хоть малейшую часть его из-за горы»<sup>274</sup>.

Баланс между декоративностью, тяготением к задачам ансамбля, с одной стороны, и наполненностью драматическим содержанием, тяготением к специфике станкового искусства, с другой, представляет собой важную проблему в жанре парных статуй или парных скульптурных групп. К лучшим образцам монументальной скульптуры русского классицизма относятся группы «Похищение Прозерпины» Демут-Малиновского и «Геракл и Антей» Пименова (1809-1811; илл. 52; 53). Композиция Пименова была встречена современниками особенно восторженно. Факт того, что её уменьшенное повторение украсило «Русский музей» П. П. Свинына, подтверждает достоинство группы, как самоценного произведения. Однако не менее значительно и то достоинство, благодаря которому две группы образуют единый ансамбль. Оно состоит в их согласованности между собой. В каждой из композиций представлен мотив преодоления героем сопротивления: стремится вырваться из объятий Плутона Прозерпина; в отчаянии отталкивает могучего Геракла Антей. Нельзя не восхититься тем, как сходно при различии сюжетов и как при этом убедительно трактуется взвинченное по спирали движение сцепленных тел.

В скульптурном классе Академии художеств XIX в. практиковались задания для учеников и пенсионеров на выполнение парных статуй. Характерно, что, как известно из рассказов, наибольшую трудность в таких заданиях представлял конфликт между желанием скульптора показать в статуе наиболее выразительный

<sup>274</sup> Кривдина О. А. Профессор скульптуры Николай Степанович Пименов. СПб., 2007. С. 57.



момент и необходимостью соблюсти требование ансамбля. Об этом в журнале пенсионеров Академии, предоставленном в академический Совет в 1823 г., писал М. Г. Крылов. Приступая после нескольких неудач вновь к лепке статуи Гектора, он признавался, что если бы фигура, «делаемая им по заказу, не должна была отвечать действию другой, т. е. действию Ахиллеса, то он готов бы был переменить или фигуру или ее положение»<sup>275</sup>. С. И. Гальберг, соперник Крылова по этому заданию, объяснял Мартосу: «... обе наши фигуры, хотя отделённые, должны составлять как бы группу, одно общее, один момент»<sup>276</sup>. В письмах к братьям он сообщал, что по причине поломки модели Крылова его собственная работа зашла в тупик, а также возражал против совета товарищей, не оглядываясь на Крылова, приступить к отделке «Ахиллеса»: «Фигура без ансамбля может ли быть хороша?» (илл. 67)<sup>277</sup>.

Трудность симметричных композиций ощущалась также при создании «Парня, играющего в бабки» и «Парня, играющего в свайку» Н. С. Пименовым и А. В. Логановским (обе статуи – 1836; илл. 68; 69). В обзоре современной скульптуры, помещённом в «Художественной газете» за 1840 г., произведению Пименова выказывалось предпочтение. Однако, неудача соперника находила оправдание. Признавалось, что выполнить две симметричные статуи с равным жаром вдохновения невозможно, так как если даже одному из художников удалось бы выразить свой замысел независимо, то другому осталось бы трудиться по примеру товарища. Автор статьи предположил, что «прежде, нежели Пименов создал свою статую, он может быть долго питал в себе идею о ней, не замечая и сам того. Поэтому <...> как мысль самостоятельная, она у него осуществилась с большей силою. В Сваечнике Логановского она уже повторилась слабее...». «Здесь, - заключал он, - кстати заметить, что Логановский два раза лепил свою статую и что первоначальная была удачнее второй. Что же вызвало художника на самопожертвование? Добрая склонность удовлетворить желанию других:

<sup>275</sup> Петров П. Н. Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств. Ч. 2 : 1811-1843. СПб., 1865. С. 171.

<sup>276</sup> Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках. СПб., 1884. С. 97.

<sup>277</sup> Там же, с. 117.

“бабочнику” Пименова нужен был пандан – и Логановский изменил в некоторых частях своего Сваячника; но к сожалению, изменил его не к лучшему»<sup>278</sup>.

Отзвуки традиции парных заданий обнаруживаются в некоторых программах скульптурного класса при последующих руководителях. Исследуя творчество учеников Н. С. Пименова, О. А. Кривдина обратила внимание на связь сюжетов, которые профессор задал для конкурсной программы В. П. Крейтану (1863; илл. 70), И. И. Подозёрову (1863; илл. 71), М. П. Попову и М. В. Харламову. Двоим он предложил вылепить фигуру сеятеля и двоим – фигуру косца<sup>279</sup>. Три из четырёх гипсовых отливов выполненных по этой программе статуй выставлены теперь в галерее парадной лестницы Михайловского дворца, и, как можно видеть, они не образуют классический ансамбль: поворот фигуры и поднятая рука «Косца» не повторяют движение «Сеятеля» зеркально. В руководстве этой работой Пименов, как очевидно, выдвигал на первое место задачу интерпретации жанровой темы, которая направляла учеников на поиск выразительного пластического движения. Ценность согласованного взаимодействия учеников в методе профессора уже не имела своего прежнего значения. Согласно замечанию художественного критика 1860-х гг. каждое из четырёх произведений «выполнено по-разному, в соответствии с различной творческой манерой авторов, что отличает их от обычных академических произведений прежних лет»<sup>280</sup>.

Знаменательными в отношении эволюции русской скульптуры являются статуи М. И. Кутузова и М. Б. Баркляя-де-Толли перед Казанским собором (1830-1837; илл. 72; 73). Это парные композиции, в характере которых ощущаются отзвуки жанра скульптурных групп Горного института. В статье «Памятники полководцам» В. Н. Петров писал: «Своеобразие и сложность замысла Орловского заключались в том, что каждая статуя должна была восприниматься как отдельное, вполне самостоятельное произведение, и вместе с тем оба памятника соотнесены друг с другом как элементы единого целого»<sup>281</sup>. Далее он

<sup>278</sup> Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Размышления о скульптуре. СПб., 2010. С. 104.

<sup>279</sup> Кривдина О. А. Ваятели и их судьбы. СПб., 2006. С. 111.

<sup>280</sup> Там же, с. 112.

<sup>281</sup> Петров В. Н. Очерки и исследования. М., 1978. С. 132.

пояснял: «... если фигура Кутузова развёрнута в движении справа налево (правая рука и правая нога отведены назад, тогда как левая нога делает шаг вперёд), то фигуре Баркляя-де-Толли соответственно придано противоположное движение, слева направо. Сознательно задуманные контрасты заметны и в ритме драпировок, падающих широкими складками, причём у Кутузова задрапировано левое плечо, а у Баркляя-де-Толли - правое»<sup>282</sup>.

Использованный Орловским приём Петров возводит к искусству Античности и сравнивает «Полководцев» перед Казанским собором с античными «Диоскурами». Он также отмечает тяготение к парным композициям мастеров барокко и классицизма. Как убеждает это рассуждение, в своём внимании к задаче пластического согласования двух фигур Орловский проявил свою связь с искусством предшествующих поколений. Что же касается новаторства, которое признаётся в исторической роли Орловского, как Петровым, так и другими искусствоведами<sup>283</sup>, то оно представляется в многогранности и психологизме созданных им портретных образов, то есть в том, что составляет ценность каждой из статуй самой по себе.

Важно отметить, что при осуществлении проекта памятников Орловский выступил как единственный автор обеих статуй. Одновременно с тем, как Орловский лепил модели памятников, то есть в начале 1830-х гг., формировался архитектурный замысел пристаней для набережных Невы – по Адмиралтейскому бульвару и перед зданием Академии художеств. При разработке проекта К. А. Тоном было решено поместить по сторонам от лестничного спуска одной из пристаней скульптурные группы коней с возничими (илл. 75). Выполнить модели для скульптур было доверено П. К. Клодту.

Творческая личность Клодта привлекала к себе интерес общественности. Он приобрёл навыки ваяния благодаря самостоятельным упражнениям и был принят в Академию, уже достигнув известности. Причиной его успеха считалось удивительное природное дарование. Клодт поднял анималистическую пластику

<sup>282</sup> Там же. с. 133.

<sup>283</sup> Там же, с. 136-137; Из бронзы и мрамора : Кн. для чтения по истории русской и советской скульптуры : сб. ст. Л., 1965. С. 29; Шурыгин Я. И. Борис Иванович Орловский. Л.-М., 1962. С. 42.

на уровень высокого искусства; в правдивом изображении животных ему не находили равных<sup>284</sup>. Так сложилось представление, что Клодт – единственный среди своих современников в искусстве, чей гений мог создать столь поразительное по новизне произведение, как ансамбль скульптур Аничкова моста.

Приступая к первым эскизам конных групп, в период, когда замысел скульптур был связан с проектом пристани, Клодт, согласно поставленной задаче, ориентировался на «Коней Марли» работы Г. Кусту Старшего (1743—1745; илл. 74). Украшавшие в XIX в. въезд на Елисейские поля, эти скульптуры представляют собой яркий пример парных композиций. При взгляде на них издали зритель воспринимает их как симметричный декор, а с близкого расстояния обнаруживает между ними различия, призванные обогатить впечатление от работы скульптора. Такие особенности в полной мере присущи двум первым группа Клодта. Если представить их направленными друг к другу, то есть так, как предполагал проект Тона, то «Укротители коней» создадут симметричный ансамбль – приобретёт выразительность подобие их силуэтов (илл. 76)<sup>285</sup>.

При подготовке моделей изменился план работы - возникла идея украсить «Конями Клодта» не пристань, а Аничков мост, а вслед за этим скульптор задумал третью и четвёртую группы. Использование в каждом случае нового мотива движения побуждало скульптора по-новому компоновать фигуры коня и возничего, решительно отступая от изначально принятой схемы, которая в двух первых композициях способствовала их согласованности. Третья и четвёртая группы отличаются от первой на 42 и даже на 73 см. по высоте. Различие между

<sup>284</sup> Варнек К. Старое время, сравнительно с деятельностью профессора барона Клодта // Северное сияние : рус. худож. альбом : в 3 т. Т I. СПб., 1864. С. 713 (см. Приложение Б).

<sup>285</sup> В качестве образца, предоставленного П. К. Клодту архитектором К. А. Тоном, можно рассматривать сохранившийся в НИМ при РАХ и датированный 1831 г. чертёж с изображением двух конных скульптурных групп на пристани (Инв. № А-7008). Этой работе К. А. Тона предшествовал проект, разработанный в 1828 г. К. И. Росси. Согласно последнему на Адмиралтейском бульваре предполагалось построить пристань, украшенную сходным образом, то есть двумя скульптурными группами коней и возничих, которых должен был выполнить В. И. Демут-Малиновский (Инв. № КГИОП 2857). О развитии этого замысла подробнее см.: Клишевич Е. А. «Кони Клодта» в проекте профессора архитектуры Императорской Академии художеств К. А. Тона // Академия художеств в прошлом и настоящем. Материалы международной научной конференции к 260-летию со дня основания / Институт им. И. Е. Репина. СПб., 2018. С. 48-54.

ними по характеру силуэтов, по насыщенности динамикой заметно, как при обзоре с близкого расстояния, так и с дальних точек. Уступая скульптурам западного конца моста в декоративности (копии двух первых групп использовались для декора петергофского Бельведера, голицынской усадьбы в Кузьминках, усадьбы Орловых в Стрельне, дворцов в Берлине и Неаполе; илл. 77; 78), скульптуры на восточном конце вызывали восторг современников реалистичностью и новизной. Высказывалось, что представшая перед широкой публикой третья группа коня и возничего «была поистине новый мир в искусстве»<sup>286</sup>.

Итак, разбор парных композиций подтверждает взгляд об усилении черт реалистичности и отходе от некоторых принципов декоративности в русской скульптуре на пути её развития в первой половине XIX в. Как можно также заключить, с этим процессом была связана проблема общественного статуса скульптора. Характерное для первой трети взаимодействие мастеров скульптуры между собой напоминало организацию ремесленного цеха, в котором значение каждого из сотрудников определялось уровнем мастерства. В 1830 – 40-е гг. в связи с влиянием романтической идеи художника как творца традиционным творческим коллективам начинает противостоять мастер, чей авторитет основывается на признании обществом уникальности его манеры. Практически эта тенденция выразилась в угасании жанра парных композиций.

---

<sup>286</sup> Толбин В. Новая группа барона П. К. Клодта // Иллюстрация. Т VI. 1848. № 15. С. 238.

## ГЛАВА 4. Проблемы синтеза скульптуры и архитектуры в русском искусстве после классицизма

### 4.1. Сотрудничество И. П. Витали и О. Р. Монферрана до конкурса на скульптурные фронтоны Исаакиевского собора

Как уже было показано в обзоре литературы, основное внимание историков русского искусства при рассмотрении ими особенностей взаимодействия скульптуры и архитектуры второй трети XIX в. обращалось на экстерьер Исаакиевского собора (проектировка и создание скульптурного декора: 1835-1858). Комплекс декоративной скульптуры собора характеризовался то как свидетельство упадка принципов сотрудничества зодчего и ваятелей, то как пример нового понимания роли скульптуры в убранстве архитектуры<sup>287</sup>.

Последние публикации архивных материалов, освещающих историю постройки Исаакиевского собора, убеждают в актуальности изучения порядка взаимодействия Академии художеств, строительной комиссии и мастеров искусства<sup>288</sup>. Исследование в этом направлении позволяет разобраться в том, какой статус имел скульптор в работе по декорировке фасадов и в какой степени его личные устремления отражались в произведениях, которые он выполнял под руководством архитектора. Примером для такой работы в определённом отношении может служить анализ документов об участии в росписях Исаакиевского собора К. П. Брюллова, подтвердивший значительность авторской позиции художника<sup>289</sup>. В этом аспекте немаловажно рассмотреть обстоятельства сотрудничества О. Р. Монферрана также и с главным скульптором собора – И. П. Витали.

Автор книги о Монферране В. К. Шуйский предположил, что Витали мог сотрудничать с архитектором Исаакиевского собора ещё до своего приезда в

<sup>287</sup> См. сноски №№ 84, 85.

<sup>288</sup> См., напр.: Исаакиевский собор : к истории создания : каталог. СПб., 2018. 119 с.; Толмачева Н. Ю. Исаакиевский собор. История строительства. СПб., 2018. 318 с.; Черненко В. А., Щедрин П. Г. Исаакиевский собор : скульптурное убранство балюстрады круговой колоннады. СПб., 2019. 447 с.

<sup>289</sup> Об этом подробно: Исаакиевский собор : к истории создания : каталог. СПб., 2018. С. 7-11.

Петербург. Он обратил внимание на некоторое сходство проекта «фонтана для Москвы», разработанного в 1823 г. Монферраном (илл. 79), с фонтанами, которые украшал скульптурой Витали<sup>290</sup>. В мастерской скульптора были созданы скульптурные подставки для чаш Петровского фонтана (1835; илл. 83; 86; 87; 88), Никольского (1835; в 1934 с Лубянской площади перенесён в Нескучный сад; илл. 82; 84), Шереметевского и Варварского фонтанов (не сохранились).

Отметим, что относящиеся к проектировке монументально-декоративной скульптуры эскизы Монферрана ставятся в пример особенно строгой регламентации искусства в период царствования Николая I. Так, о барельефах пьедестала Александровской колонны А. Г. Ромм писал: «Нигде так ясно не выступает тогдашняя зависимость скульптора от воли архитектора, как в этих работах». И. И. Леппе и П. В. Свинцов точно воспроизвели не только изображение на чертеже, но и его стиль, ювелирный, тяготеющий к орнаменту, изменив при этом собственной манере<sup>291</sup>.

В чём же состояло руководство Монферрана над осуществлением проекта фонтанов? Между датой создания проекта (1823) и временем появления фонтанов на московских площадях (1831-1835) пролегает долгий период, очевидно, связанный со строительством водопровода и выполнением скульптурных моделей, проведением каменных и литейных работ. При этом в творческой биографии Монферрана следы участия в этом процессе не обнаруживаются. Всё это, как и очевидные различия между эскизом и его воплощением в части решения скульптурной опоры, заставило Шуйского предположить, что «детальную проработку (проекта – Е. К.), видимо, взял на себя скульптор»<sup>292</sup>.

Благодаря публикации в 1990 г. исследования Н. Ю. Семёновой, известны некоторые обстоятельства этой истории. Никольский и Петровский фонтаны проектировались для городского водоснабжения в связи с реконструкцией Мытищинского водопровода, начатой в 1826 г. Витали был выбран как автор скульптурного декора московским генерал-губернатором Д. В. Голицыным,

<sup>290</sup> Огюст Монферран : каталог выставки / НИМАХ СССР. Л., 1986. С. 31.

<sup>291</sup> Ромм А. Г. Русские монументальные рельефы. М., 1953. С. 76.

<sup>292</sup> Огюст Монферран : каталог выставки / НИМАХ СССР. Л., 1986. С. 31.

который ему покровительствовал. Скульптор приступил к работе в 1828 г., а в 1831 г. по его моделям были отлиты из чугуна декорированная орнаментом подставка для Шереметевского фонтана и группа «четырёх колоссальных мальчиков с дельфином <...> и атрибутами» для Никольского. Последняя не удалась: «некоторые части не отлились вдруг с группой». Было решено начать работу заново и отливать скульптуру так же, «в одну массу», но теперь из бронзы. В 1833 г. провалилась вторая попытка отливки. В короткий срок Витали воссоздал модель и в тот же год начал лепить группу Петровского фонтана<sup>293</sup>.

Как показывают эти факты, датируемые одним временем Никольский и Петровский фонтаны в действительности относятся к разным этапам работы. Другое сделанное московским исследователем дополнение к изучению вопроса касается неосуществлённого фонтана, над которым Витали работал во второй половине 1830-х – 40-е гг. Идея украсить его фигурой юноши, персонажа знаменитой картины профессора А. И. Иванова «Подвиг молодого киевлянина», возникла в кругу организаторов Художественного класса, то есть в кругу близких друзей и сотрудников скульптора<sup>294</sup>.

О творческом процессе в мастерской молодого Витали дают представление и материалы петербургского исторического архива. Некоторые новые факты мы находим в журнале комиссии проектов и смет Главного управления путей сообщения.

26 февраля 1829 г. в Управлении слушали рапорт Н. И. Яниша о проектировке двух фонтанов в Москве (очевидно, Шереметевского и Никольского), представленного заседавшим «со чертежами и подпискою художника Витали»<sup>295</sup>. Выполняющий надзор за постройкой Мытищинского водопровода Яниш докладывал, что «первые два фонтана прожектированы весьма сходно с утверждённым проектом и с должною равным образом разнообразностью украшений»<sup>296</sup>.

---

<sup>293</sup> Семёнова Н. Ю. История московского фонтана // Скульптура в городе : сб. ст. М., 1990. С. 304.

<sup>294</sup> Там же, С. 305.

<sup>295</sup> РГИА. Ф. 208. Оп. 1. Д. 58. Л. 556.

<sup>296</sup> Там же.



Комиссия Управления согласилась с предложенным, отметив, что выбор сюжетов для скульптур «совершенно соответствует местоположению каждого фонтана и тем зданиям против которых они будут устроены» и что верна цель проектов Витали – «избежание единообразия». Дискуссия коснулась задания и для других фонтанов водопровода. Возник замысел фонтана перед Иверской часовней с чашей на опоре «в виде Ангелов»<sup>297</sup>. Упоминался проект Варварского фонтана, который, по предложению заседавших, должна была украсить группа Гениев<sup>298</sup>.

Итак, устройство фонтанов имело большое значение для города: предполагалось создать убранство ряда центральных площадей и показать значение каждой из них в тематике скульптур. Документы свидетельствуют, что Витали опирался на «утверждённый проект», который был общим для всех построек. Созданные им композиции представляли собой вариативную разработку этого проекта.

Рассмотрим чертёж Монферрана из собрания Научно-исследовательского музея (илл. 79). Включающий план и фасад, он передаёт замысел пирамидальной ярусной конструкции из двух чаш и бассейна. Опора большой чаши имеет вид скульптурной группы из четырёх фигур, расположенных в круг. Повороты фигур, положения рук и атрибуты решены в некотором разнообразии, а значит, выполненный архитектором единственный вид группы не мог быть исчерпывающим, какими были, например, упоминавшиеся чертежи барельефов Александровской колонны. Чертёж фонтана давал возможность для творческой интерпретации.

Неизвестно каким был первый – Шереметевский – фонтан. По его завершении в 1831 г. Витали начал работу над фонтаном Варварской площади, чашу которого вокруг опоры так же украсил не группой персонажей, а орнаментами. Возможно, оба были отливками одной модели. Варварский фонтан тоже не сохранился, но благодаря гравюре середины XIX в. известен (илл. 80; 81).

---

<sup>297</sup> Там же, л. 557.

<sup>298</sup> Там же, л. 556 об.

В центр его круглого бассейна помещён пьедестал с широкой чашей. В нижней части пьедестал имеет утолщение, наподобие тулова вазы, а в верхней – заужение и валик, напоминающие горлышко и венчик. Над большой чашей поднята ещё одна, меньшая чаша. Её подставкой служит скульптура трёх орлов.

Скульптура Никольского фонтана изображает Гениев рек (илл. 84). Несущая большую чашу колонна едва ли не полностью скрывается за их фигурами, благодаря чему даже при взгляде с небольшого расстояния кажется, будто не она, а бронзовые юноши служат для чаши опорой. Витали скомпоновал группу симметричными парами. Два Гения несут морские раковины, другие два наподобие атлантов подняли над головами руки. Как помним, первые неудачные отливки скульптуры были следствием решительного намерения Витали произвести модель «в одну массу». При обзоре с дальних точек, группа кажется монолитной, а её силуэт подобен силуэту вазы: плавные переходы контуров чуть согнутых ног и поднятых рук производят это впечатление.

Сходство двух рассмотренных фонтанов даёт представление о первом эскизе. Обе постройки воплощают идею чаши на скульптурной подставке, в изгибах которой выражается тектоника упругого сопротивления опоры под тяжестью ноши – идею рисунка Монферрана. О связи двух фонтанов напоминало и фигурное навершие: группа орлов когда-то была и на Никольском фонтане<sup>299</sup>.

Переработка эскиза, в частности, была связана с решением проблемы масштаба. Очевидно, имея в виду малый размер бассейна Варварского фонтана, проектная комиссия приняла решение о том, что фонтан должен быть «усовершенствован изливом из урн сидящих младенцев или гениев в раковины на пьедестале»<sup>300</sup>. На гравюре мы видим, что в созданном Витали фонтане вода подавалась не с высоты малой чаши, а из вделанных в пьедестал водомётов (илл. 81).

Фонтан на Лубянской, наоборот, был грандиозным. Он стоял на цоколе из каменных блоков, в толще которого были прорублены лестницы; его верхняя

<sup>299</sup> Семёнова Н. Ю. История московского фонтана // Скульптура в городе : сб. ст. М., 1990. С. 304.

<sup>300</sup> РГИА. Ф. 208. Оп. 1. Д. 58. Л. 556 об.

площадка была обнесена кованной решёткой. На заседании Управления путей сообщения говорилось, что «диаметры бассейнов прожескированы сколь возможно малыми, будут приняты при исполнении несколько более сего <...> по величине украшения»<sup>301</sup>. Фонтан Витали оказался масштабнее, чем тот, что проектировался Монферраном; украсившие колонну фигуры Гениев колоссальны. Изображённая Монферраном скульптура играющих детей в таком масштабе без значительного удаления на высоту от позиции зрителя могла бы производить впечатление гротеска.

В произведении Витали пропорциональные соотношения скульптурных фигур и чаши гармоничны. В свой ранний период скульптор тяготел к «мягкой пластической манере с плавными переходами объёмов»<sup>302</sup>, и сама тема юношей, напоминающих своими изящными позами кариатид, была ему близкой.

В середине 1830-х гг. направление Витали сильно меняется. Это был канун привоза в Петербург картины «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова. Шумный успех картины благодаря тиражированию литографий, заочно знакомивших публику с полотном уже с начала 1834 г., чрезвычайно волновал и московскую художественную общественность<sup>303</sup>.

В 1835 г. Витали выполнил надгробие И. И. Барышникова (илл. 85), а в 1837 г. создал «Ангела радости» и «Ангела скорби» для храма св. Татианы у Александровского сада в Москве. В этих произведениях как новое в творчестве Витали исследователи отмечают утрату чувства гармонии, пластическое выражение напряжённого душевного состояния<sup>304</sup>.

В период 1833 – 1835 гг. шла работа над фонтаном для Театральной площади. Вокруг несущей чашу колонны Витали расположил не четыре, а семь фигур. Их группа не создаёт, как в прежних композициях, образ стройной опоры. Витали отныне стремится поразить смелостью манеры, богатством выдумки. Он изображает игру амуров и детей. Трое вступили в драку, и один упал; девочка в

<sup>301</sup> Там же.

<sup>302</sup> Якирина Т. В., Одноралов Н. В. Витали. Л.-М., 1960. С. 16.

<sup>303</sup> Верещагина А. Г. Критики и искусство. М., 2004. С. 560-561.

<sup>304</sup> Якирина Т. В., Одноралов Н. В. Витали. Л.-М., 1960. С. 21, 30.

танце качает перед собой гирлянду цветов; перед её ногами на землю сел амур; он тянется гирлянду поймать. Персонаж в венце и тоге что-то декламирует, а его сосед, склонив голову, внимательно слушает. В руках последнего – маска силена, а у дерущихся – предмет их спора – косматая маска льва. Эти небольшие сценки представляют аллегории трёх театральных искусств: Комедии, Трагедии и Музыки (илл. 86; 87; 88).

Своих персонажей – толстобоких путти – в чертеже фонтана Монферран так же изображал за игрой: один трубит в раковину, и под её звуки второй кружится, заваливаясь на плечо трубача; третий закинул на плечо весло, склонившись на бок от его тяжести. Движения эти тяжелы и неловки, а тела персонажей нескладны. С короткими крепкими ногами и грузными плечами мальчики напоминают сатиров. Монферран писал в пояснении к проекту, что ориентировался на образец фонтанов Рима – одного перед собором Святого Петра (К. Мадерна, 1613) и другого перед базиликой Санта Мария ин Трастевере (К. Фонтана, 1694). От них он мог заимствовать конструктивное решение, приём расположения стоков воды по краю большой чаши. Но очевидно, что и скульптурный стиль многих римских фонтанов эпохи барокко, полнокровный, передающий буйство грубой природной стихии, был здесь взят за основу. Именно этому аспекту замысла Витали дал развитие в своей последней композиции.

В посвящённой творчеству Витали монографии О. А. Кривдиной опубликован материал «Художественной газеты», в котором содержится сообщение о контактах Монферрана и Витали до конкурса на скульптурный фронтон Исаакиевского собора в 1839 – 40 гг. Архитектор собора посетил мастерскую Витали во время своей московской поездки, целью которой был «надзор за работами при поднятии большого колокола»<sup>305</sup>.

Для этой работы Монферран приезжал в Москву дважды – весной и летом 1836 г. Это было время, когда дом Витали стал вроде салона. Весной там жил Брюллов, и Витали с натуры лепил его портрет. Во время сеансов звучали песни,

---

<sup>305</sup> Цит. по: Кривдина О. А. Иван Петрович Витали. Летопись жизни и творчества скульптора. СПб., 2006. С. 112.

музыка, «поочерёдно окружавшими Карла Павловича художниками» читались книги<sup>306</sup>. В мае у Витали Брюллоу познакомился с А. С. Пушкиным<sup>307</sup>.

Известно, что находясь в Москве, Монферран обратил внимание на лепные «головы Спасителя и Богоматери», произведения Витали для приходской, принадлежавшей французской общине церкви св. Людовика (архитектор Д. Жиллярди, 1827-30)<sup>308</sup>. К тому времени московский скульптор уже прославил себя несколькими масштабными работами для города, в том числе, недавно открытыми фонтанами. Монферран, как повествовала популярная газета, искал «случай познакомиться с Витали»<sup>309</sup>. Он «посетил мастерскую, купил камин и обещал доставить случай выказать его дарования на более блистательном поприще, имев, без сомнения, в виду фронтоны для Исаакиевского собора»<sup>310</sup>.

О Витали говорили, что в искусстве ваяния его, «впечатлительного по своей итальянской натуре», больше всего пленяли «громадность и новизна»<sup>311</sup>. «Полная, ничем не сдержанная свобода таланта давала ему всю возможность пытаться свои силы совершенно произвольно», - писал Н. А. Рамазанов и для сравнения характеризовал отечественную школу ваяния: «никакой нации художники, что мы знаем из Римской жизни, не обладают той самотребовательностью, самовзыскательностью, какою проникнуты художники русские»<sup>312</sup>.

Проектируя пластическое убранство Исаакиевского собора, Монферран «ориентировался на эпоху итальянского Возрождения»<sup>313</sup> и, порой отвергая эскизы даже лучших пенсионеров Академии художеств, утверждал, что работы «не могут быть предоставлены иначе, как скульптору известного таланта господину Витали»<sup>314</sup>. Для выполнения внутренних дверей Исаакиевского собора он отдавал предпочтение ему «как единственному художнику, имеющему талант

<sup>306</sup> Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М., 1863. С. 16, 20.

<sup>307</sup> Кривдина О. А. Иван Петрович Витали. Летопись жизни и творчества скульптора. СПб., 2006. С. 15.

<sup>308</sup> Там же, с. 50-51.

<sup>309</sup> Скульптор И. П. Витали // Воскресный досуг. 1868. № 288. С. 208.

<sup>310</sup> Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М., 1863. С. 17.

<sup>311</sup> Скульптор И. П. Витали. // Воскресный досуг. 1868. № 287. С. 193.

<sup>312</sup> Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М., 1863. С. 19.

<sup>313</sup> Шуйский В. К. Огюст Монферран : история жизни и творчества. СПб., 2005. С. 355.

<sup>314</sup> Цит. по: Огюст Монферран : каталог выставки / НИМАХ СССР. Л., 1986. С. 141.

производить сии двери в том же стиле и с тою же изящностью, как двери в храмах, находящихся во Флоренции и Пизе»<sup>315</sup>.

Итак, в представлении современников и художественной критики последующего поколения Витали был выразителем присущего итальянцам бурного темперамента, и такой взгляд сложился до конкурса на фронтонный горельеф Исаакиевского собора, в период жизни скульптора в Москве. Аллегорическая группа Петровского фонтана, несомненно, сыграла в этом большую роль. Как показал анализ, Витали опирался на образцовый эскиз Монферрана. Он увеличил масштаб группы, изменил композицию, но сохранил и усилил звучание мотивов, использованных зодчим в подражании итальянской пластике барокко.

#### 4.2. Экстерьер Исаакиевского собора

Итак, экстерьер Исаакиевского собора на протяжении долгого времени рассматривался историками искусства с точки зрения соответствия нормам классицизма. С одной стороны, отмечалось, что в согласии с классицистическим принципом координации видов искусств, соединённых в одном ансамбле, наружная пластика «органично связана с архитектурой собора и его структурными членениями», смягчает переходы от одной части здания к другой, подчёркивает направление осей архитектурных элементов<sup>316</sup>. С другой стороны, решительно говорилось о признаках упадка стиля - нарушении пропорций ордера<sup>317</sup>, «перегруженности» скульптурного декора<sup>318</sup>.

Переоценка ансамбля Исаакиевского собора была дана О. А. Чекановой и А. Л. Ротачом, которые заметили, что избыточность пластического декора и нарушение в его расположении границ и плоскостей архитектурных форм, хоть и противоречат принципу координации искусств, не представляют всё же упадка,

<sup>315</sup> Там же, с. 355.

<sup>316</sup> Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда : альбом. Л., 1991. С. 54.

<sup>317</sup> Якирина Т.В., Одноралов Н.В. Витали. Л.-М., 1960. С. 45.

<sup>318</sup> Бутиков Г. П. Исаакиевский собор. СПб., 1998. С. 28; Шмидт И. М. Скульптура второй трети XIX века // История русского искусства : учебник для худож. вузов: в 2 т. Т. I: X в. - 30-50-е гг. XIX в. М., 1957. С. 460; Якирина Т. В., Карпович И. Д. Исаакиевский собор. Л., 1972. С. 25;

потому что не производят диссонанса. На взгляд исследователей принцип взаимосвязи скульптуры и архитектуры в постройке Монферрана следует обосновывать не нормой классицизма, а тенденцией искусства последующего периода, а именно этапа 1830 – 40-х гг.<sup>319</sup>.

Представление о художественном значении главного творения Монферрана было дополнено авторами 1990 – 2010-х гг. замечаниями о роли живописного эффекта, отвечавшего задаче архитектора возвести сооружение, которое бы «не имело себе равных по красоте и роскоши» и демонстрировало бы «богатство страны»<sup>320</sup>. Как пишут путеводители и исторические исследования, сильной стороной проекта Исаакиевского собора является благородство гаммы использованных в отделке цветных камней и бронзы, а также характер пластики наружного декора<sup>321</sup>. Роли скульптуры в экстерьере собора была посвящена отдельная статья. Её автор Н. Ю. Толмачёва, в частности, отметила некоторые преимущества идей Монферрана над проектом Воронихина для убранства Казанского собора<sup>322</sup>. Данная ей характеристика созвучна выводам, сделанным в трудах по архитектуре эклектики, однако по сравнению с ними кажется недостаточно обоснованной. Как думается, она может быть дополнена с опорой на теорию эволюции синтеза скульптуры и архитектуры.

Крупный исследователь вопросов монументально-декоративной пластики И. М. Шмидт в своей диссертации, посвящённой ансамблю Казанского собора, заключал, что русское искусство развивалось от стиля, в котором скульптура подчиняется задаче подчёркивать ритмы архитектуры, к стилю, в котором скульптура, будучи связанной с архитектурой, стремится к самостоятельному значению<sup>323</sup>. Глубже это явление было проанализировано Б. Р. Вишпером в теоретической статье о скульптуре 1985 г. Искусствовед связал его с борьбой

<sup>319</sup> Чеканова О. А., Ротач А. Л. Огюст Монферран. Л., 1990. С. 72.

<sup>320</sup> Толмачева Н. Ю. Исаакиевский собор. История строительства. СПб., 2018. С. 113.

<sup>321</sup> Там же, с. 113; Бутиков Г. П. Исаакиевский собор. СПб., 1998. С. 28.

<sup>322</sup> Толмачёва Н. Ю. Экстерьер Исаакиевского собора // Проблемы художественного синтеза : сб. ст. СПб., 2004. С. 79-84.

<sup>323</sup> Шмидт И. М. Синтез монументальной скульптуры и архитектуры в крупнейших общественных сооружениях Петербурга первой трети XIX века : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствовед. наук / НИИ ТИИИ АХ СССР. М., 1951. С. 21.

двух тенденций, определившей смену художественных эпох. Эпохи преобладания «рельефной концепции» скульптуры, выразившейся в тяготении произведений пластики к фронтальности и расположению в «обрамлении» архитектурных форм, сменялись эпохами господства всесторонней скульптуры, стремившейся «оторваться» от архитектуры и «слиться с окружающей жизнью». Такой перелом, согласно Випперу, можно наблюдать в искусстве Древней Греции конца IV – начала III в. и затем в XVI в. в Западной Европе<sup>324</sup>.

Выводы Виппера звучат в сходстве с идеями книги «Истории стилей изобразительных искусств» Э. Кон-Винера. Немецкий искусствовед провёл параллель между Древней Грецией и Италией XV-XVI вв. и показал общую для обеих эпох тенденцию в трактовке пластического декора в архитектуре от принципов целесообразности и структурности к принципу свободы художественного выражения. Начало этой эволюции знаменовалось в концепции Кон-Винера в случае античного искусства эгинским храмом Афайи (500-490 гг. до н.э.), во фронтонах барельефах которого фигуры компоновались согласно ритму колоннады портика<sup>325</sup>, а в случае Ренессанса – школой Вероккьо<sup>326</sup>. Характерно, что этап эволюции монументально-декоративной скульптуры, выразившийся в утрате качества тектоники, в обоих случаях представлен произведениями, которые, в то же время, имеют всеобщее признание как одни из наиболее значительных достижений искусства по силе драматической выразительности. В искусстве Древней Греции это фронтоны группы Парфенона (438-432 гг. до н.э.), а в искусстве Италии – творчество Микеланджело, главным образом, созданное им скульптурное убранство гробницы Юлия II (1505-1545; илл. 91) и Капеллы Медичи (1519-1535; илл. 90).

Сопоставляя главный храм Афинского акрополя и постройки Микеланджело с искусством предшествующего времени важно отметить в них также отличие от стилей, которые формировались в дальнейшем. Выделенные нами примеры свидетельствуют о разрыве с традицией конструктивного стиля, но последующий

<sup>324</sup> Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 2004. С. 177-182.

<sup>325</sup> Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств. М., 2001. С. 30.

<sup>326</sup> Там же, с. 139.



– живописный – стиль в них только предугадывается. Архитектурные формы здесь ещё сохраняют ясность и тяготеют к тому, чтобы визуально обрамлять пространство для статуй и групп. Тенденция к нарушению координации видов искусств между собой проявляется только в характере скульптуры, которая теперь всё больше акцентирует зрительское внимание на себе - укрупняется и вместо того, чтобы подчеркивать оси и ритмы архитектуры, стремится к показу выразительных движений и драматических чувств. Несоответствие слишком выпуклых, слишком реалистичных пластических фигур строгому и тесному обрамлению ниш и тимпанов производит ощущение сдавленности, от чего создаётся выражение некоей «затаённой мощи», того чувства, которое делает персонажей скульптурных фронтонов Парфенона и произведений Микеланджело такими привлекательными для нас<sup>327</sup>.

Говоря о сходстве пути развития синтеза скульптуры и архитектуры в Античности и Новом времени, Виппер делает ремарку об отсутствии господствующей тенденции в XIX столетии<sup>328</sup>. Ориентация зодчих эклектики на образцы позднего Ренессанса была распространённым явлением, но может, однако, рассматриваться не более как в значении рациональной стилизации, обусловленной особенностями заказа.

Всё же для приложения рассмотренной теории к сравнению Казанского и Исаакиевского соборов есть некоторые основания. Первым является ориентировка в убранстве Исаакиевского собора на искусство Высокого Возрождения. Согласно условию, выдвинутому Монферраном к руководству над работами по наружной декорировке, скульптурные украшения должны были выполняться «в широкой и свободной манере, которая напоминала бы эпоху 16 века и стиль Микеланджело»<sup>329</sup>.

Второе основание заключается в сходстве процессов, происходивших в русской художественной культуре в эпоху романтизма и в искусстве Италии XVI в. Как одно из важнейших явлений итальянского искусства конца Ренессанса

<sup>327</sup> Там же, с. 160; Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956. С. 160.

<sup>328</sup> Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 2004. С. 177.

<sup>329</sup> Ф. 1311. Оп. 1. Д. 892. Л. 19 об. (см. Приложение В).

выделяется отрыв от цеховых традиций, «подъём художников по общественной лестнице», «повышение их самосознания»<sup>330</sup>. Развитие Ренессанса увенчалось идеей о художнике, который «подобно демиургу, основывается на достигнутом господстве над природой, возвышается над ней и предписывает законы её художественного воплощения»<sup>331</sup>. Первым европейским мастером, для кого «искусство было не профессией, но свободной духовной деятельностью» признаётся Микеланджело<sup>332</sup>. В истории русского искусства эта роль отведена К. П. Брюллову<sup>333</sup>. В 1830 - 40-е гг. имя художника было окружено громкой славой, ассоциировалось с новаторством и гениальностью. Вопреки замечаниям к его работам Николая I, несмотря на несоответствие страстной живописной манеры Брюллова ожиданиям Синода, на разногласия художника с Монферраном и строительной комиссией<sup>334</sup> главные живописные работы в Исаакиевском соборе поручались всё же именно ему.

Предпочтения в выборе скульптора для осуществления наружного убранства собора были так же ясны. Монферран утверждал, что главные декоративные работы «не могут быть предоставлены иначе, как скульптору известного таланта господину Витали»<sup>335</sup>. Архитектор выделял московского ваятеля, невзирая на отсутствие у того академического образования. Напротив, тот факт, что вышедший из среды ремесленников Витали мог успешно конкурировать с мастерами Академии, доказывал силу его природного дарования. Ранние произведения скульптора обнаруживали в нём темперамент итальянца по крови. Очевидно поэтому в поиске мастера, способного воплотить замысел убранства Исаакиевского собора «в итальянском вкусе», Монферран остановил свой выбор на нём. Для выполнения внутренних дверей архитектор отдавал предпочтение Витали «как единственному художнику, имеющему талант производить сии двери в том же стиле и с тою же изящностью, как двери в храмах, находящихся во

<sup>330</sup> Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956. С. 15.

<sup>331</sup> Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения : курс лекций. В 2 т. Т. II : XVI столетие. М., 1978. С. 15.

<sup>332</sup> Там же.

<sup>333</sup> Леонтьева Г. К. Питомцы муз. Л., 1968. С. 136-139.

<sup>334</sup> Об этом: Исаакиевский собор : к истории создания : каталог. СПб., 2018. С. 10-11.

<sup>335</sup> Шуйский В. К. Огюст Монферран : история жизни и творчества. СПб., 2005. С. 141.

Флоренции и Пизе»<sup>336</sup>. Он ревностно следил за тем, чтобы Витали не прибегал к помощи сотрудников и отвергал те работы, которые, на его взгляд, Витали выполнял не самостоятельно<sup>337</sup>.

Всё это резко отличается от подхода Комиссии Казанского собора, которая распределяла работы между скульпторами равномерно, предоставляла выбор мастеров Совету Академии художеств и почитала надзор Академии гарантией художественного качества произведений.

Сравнивая скульптурный декор Казанского собора с убранством Исаакиевского важно уделить отдельное внимание различию использованных в них техник и материалов. Для создания горельефов, статуй и групп Исаакиевского собора были выбраны бронзовое литьё и гальванопластика – те техники, которые позволяют передавать даже самые мелкие нюансы моделировки лепных оригиналов. Казанский собор преимущественно украшен каменной скульптурой. Работа с использованным здесь пудостским камнем, породой крупнокристаллического ракушчатого известняка, требует от скульптора прибегать к обобщению пластических объёмов. Выполненный в этом материале рельеф непременно будет отличаться от вылепленной в глине подготовительной модели более угловатой моделировкой. При осуществлении проекта Воронихина создание моделей барельефных панно и фризов поручалось профессорам и пенсионерам Академии художеств; вырубку же из камня производили мастера наёмной артели. Таким образом, наружную скульптуру Казанского собора невозможно рассматривать без учёта отразившегося в её чертах участия «второй руки».

Сведения о рубщиках камня, привлечённых к постройке Казанского собора, чрезвычайно скудны. Доступные исследователям документы сохранили лишь имя «итальянца Сколари», который для украшения наружной колоннады высекал из

---

<sup>336</sup> РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1368. Л. 6 об.

<sup>337</sup> Толмачева Н. Ю. Исаакиевский собор. История строительства. СПб., 2018. С. 110.

пудостского известняка барельефы пенсионеров Академии И. Ландмана и И. Командера<sup>338</sup>.

Характерно, что различия приёмов И. П. Мартоса и И. П. Прокофьева, столь явные при сравнении творчества этих скульпторов, в выполненных ими парных барельефах на аттике колоннады Казанского собора почти несущественны. Фигуры персонажей этих композиций, приземистые, с крупными головами и кистями рук, в особенности противоречат изысканно лёгкой, аристократической манере Прокофьева (илл. 47; 49). Безусловно, в компоновке групп барельефа «Медный змий» (илл. 48) ощущается свойственное Прокофьеву тяготение к слитным пластическим массам, бурному напряжённому движению<sup>339</sup>, так же как в барельефе «Изведение воды в пустыне» (илл. 46) заметно отличающее Мартоса великолепное чувство ритма, благодаря которому эффект от скульптурных произведений мастера сравнивается со звучанием музыки<sup>340</sup>. Но наряду с этим существенную роль в трактовке барельефов играли традиции, к которым принадлежал неизвестный нам мастер-каменотёс.

Для сравнения отметим, что в наследии Витали его созданные для Исаакиевского собора фронтонные горельефы, статуи апостолов, «Ангелы со светильниками», напротив, стоят в ряду тех произведений, которые характеризуют индивидуальную манеру скульптора наиболее ярко. В них с особой полнотой проявились свойства энергичной крепкой лепки Витали, отличающие его художественные образы жизнеутверждающий пафос, полнокровность.

В предпочтении камня в проекте декоративного убранства Казанского собора и бронзы в проекте Исаакиевского есть ещё один аспект для противопоставления. Трактуют фризные барельефы и скульптурные панно в материале, в котором выстроена колоннада и отделаны стены портика Казанского собора, Воронихин

<sup>338</sup> РГИА. Ф. 817. Оп. 1. Д. 607. Л. 101, 143.

<sup>339</sup> Эти черты отмечали в ряде произведений скульптора А. Г. Ромм (Ромм А. Г. Иван Прокофьевич Прокофьев. М.-Л., 1948. С. 20), В. Н. Петров (Петров В. Н. Очерки и исследования. М., 1978. С. 98) и Е. В. Карпова (Карпова Е. В. Иван Прокофьевич Прокофьев : каталог работ. СПб., 2008. С. 39-40).

<sup>340</sup> Коваленская Н. Н. Иван Петрович Мартос. М.-Л., 1938. С. 90; Алпатов М. В. Иван Петрович Мартос. М.-Л., 1947. С. 13-14.

проявил стремление подчинить пластический декор архитектуре. Рубленные скульптурные формы выступают на поверхностях каменных массивов так же естественно, как «произрастают» из своего основания колонны, а из стволов колонн – узорные капители. Игра света и тени на повышенных частях барельефов и в углублениях созвучна переходам между оттенками слоистого камня. Детали образного решения драматических сцен в «Медном змие» и «Изведении воды» для зрителя, который смотрит на фасад собора с Казанской площади, почти незаметны. Содержательная сторона заслоняется общим декоративным эффектом, и, таким образом, значение скульптурного декора сводится к оживлению плоскостей архитектуры.

В концепции Исаакиевского собора пластический декор несёт иной смысл. Его тёмный цвет противопоставлен серому мрамору стен. Тональное отношение подчёркивает контраст между характером архитектуры и характером скульптуры. В формах первой усилено звучание абстрактной конструкции: основной объём собора монолитен и прост, главные мотивы в решении фасадов – широкие плоскости стен и обрисованные ясными линиями колонные портики. В формах скульптуры, напротив, выражены свобода, богатство выдумки, стремление воздействовать на эмоции зрителя.

Произведениям пластики на фасадах Монферран придаёт гигантский масштаб и прибегает к приёму выступающих за границы «архитектурного обрамления» скульптурных форм. Будто случайно оброненные ниспадают с краёв ступенчатого плинта фруктовые гирлянды в группах «Ангелы со светильниками» (1852; илл. 98); падают вниз и покрывают края плинта одежды на фигурах фронтонного горельефа «Поклонение волхвов» (1841-1843; илл. 101; 102), и этот элемент случайности вызывает мгновенную ассоциацию изображённых персонажей с живыми людьми.

В отношении развития идей в области взаимосвязи архитектуры и скульптуры особый интерес представляет выполненный Витали эскиз памятника императрице Марии Фёдоровне (илл. 89). Он малоизвестен и впервые был принят во внимание в качестве материала для изучения творческой биографии

скульптора в 2006 г. О. А. Кривдиной. Исследователь датировала эскиз 1830-ми гг.<sup>341</sup>.

На рисунке представлена композиция из трёх высоких подставок, увенчанных вазами и бюстом императрицы. Каждая из подставок составлена из пьедестала и наполовину усечённой колонны. Между стволами колонн художник поместил две статуи, одна из которых изображает Гения с венком, а вторая воин в амуниции. Гений мечтательно глядит на изображение усопшей, а воин, в горе опустив голову и прижав к лицу ладонь, кладёт на скульптурный бюст руку. В том, как Витали, трактуя фигуры, устраняет специфические для скульптуры плотность, тектонику, согласованность с осями и ритмом архитектурных членений, ощущается нарочитость. Кажется, что колонны и пьедесталы даны в рисунке только для того, чтобы поразить зрителя свободой, с которой статуи их пересекают, и таким образом создать иллюзию «оживших скульптур». Выраженная в позах персонажей динамика противоречит характеру архитектуры памятника, отличающейся ясной конструктивностью, отчётливым ритмом горизонтальных и вертикальных членений. Гений показан стоящим на сомкнутых карнизах двух пьедесталах, опора же для воина кажется вовсе случайной: герой с ловкостью удерживается на выступах профилированных частей подставок, при том одна его нога упирается коленом.

Эскиз нереалистичен и нетипичен для русской мемориальной скульптуры 30-х гг. XIX в. Можно предположить, что он не был связан с конкретным заказом и, скорее всего, являлся наброском оригинальной идеи или штудией, сделанной с целью изучить опыт искусства прошлого. Некоторые детали рисунка, например, изображение амфор между пьедесталами, дают представление о том, что памятник согласно проекту должен был примыкать к стене. Тип мемориала, который является частью стены в интерьере культового здания, возник и развивался в течение ряда столетий в культуре Западной Европы. В короткий период 1780-х – начала 1800-х гг. он был распространён и в русском искусстве.

---

<sup>341</sup> Кривдина О. А. Иван Петрович Витали. Летопись жизни и творчества скульптора. СПб., 2006. С. 20, 31-32; илл. 4.

Однако, ни собрание художественных надгробий московского музея архитектуры, представленное в церкви Архангела Михаила Донского монастыря, ни убранство Благовещенской усыпальницы в Александро-Невской лавре, представляющие отечественную традицию, не дают примеров решения мемориала с такой развитой, многочастной конструкцией из элементов архитектуры, которую мы видим в проекте Витали.

Возможно, идея памятника была подсказана художнику произведениями Микеланджело - гробницей Юлия II и ансамблем Капеллы Медичи (илл. 90; 91). Анализ рисунка, проведённый выше и позволивший выявить интерес Витали к выразительным возможностям приёма контрастного соотношения форм архитектуры и скульптуры, в некоторой степени обосновывает такое предположение.

Замыслу Монферрана украсить Исаакиевский собор скульптурой, напоминающей «эпоху 16 века и стиль Микеланджело», отвечают созданные Витали четыре статуи Евангелистов с символами (1846; илл. 96; 97), которые помещены на кровле собора над фронтонами. Тяжеловесная пластика этих скульптур, акцентировка одного-двух контуров, усиливающих звучание изгибов могучих фигур, напоминает изображение пророков и сивилл на своде Сикстинской капеллы. Основанием для такого сопоставления может служить не раз отмечавшееся в литературе влияние, которое на скульптора оказывал Брюллов. Получивший в России в 1830-е гг. славу «нового Микеланджело»<sup>342</sup>, художник развивал приёмы живописи XVI в.; в его подготовительных эскизах к «Апостолам» (1840-е гг.) для росписи барабана в интерьере храма ориентация на образы двенадцати языческих и библейских предсказателей в сикстинских фресках представляется в специальном исследовании бесспорной (илл. 92; 93; 94; 95)<sup>343</sup>.

К искусству Ренессанса восходят и некоторые другие мотивы в наружной скульптуре Исаакиевского собора. Это, например, образ двух Ангелов,

<sup>342</sup> Верещагина А. Г. Критики и искусство. М., 2004. С. 560.

<sup>343</sup> Ацаркина Э. Н. Карл Павлович Брюллов. М., 1963. С. 193.

припавших на колени и держащих светильник. Иконография мотива традиционна для итальянского искусства XV в. Известны два парных «Ангела», выполняющих роль канделябров на углах раки св. Доминика в Болонье. Один из них был создан Никколо дель Арка (1469-1473), а другой - Микеланджело (1494-1495; илл. 99). Другие парные «Ангелы со светильниками» - работы флорентийца Лукки делла Роббиа - были известны в XIX в. русским художникам по слепкам, находившимся в собрании Академии художеств.

На образцы XV в. опирается фронтонный горельеф «Поклонение волхвов» в южном портике Исаакиевского собора. Как доказано в исследовании по искусству итальянского Ренессанса, композиционное решение «Поклонения» с расположением фигуры Марии в центре, а фигур волхвов - в боковых углах классического треугольника было найдено Сандро Боттичелли в 1470-80-х гг.<sup>344</sup>. Изображение скульптором Исаакиевского собора ладанницы в руке одного из волхвов, как и движение Младенца, возносящего над драгоценным сосудом руку, имеют близкое сходство с трактовкой того же мотива в картине, начатой Леонардо да Винчи творческом соперничестве с Боттичелли. Предположение о том, что композиция Леонардо (1481; илл. 103) могла быть использована как образец при создании скульптурного фронтона в некоторой степени допустимо. Рисунок фронтона, согласно преданию, выполнил Брюллов<sup>345</sup>, прекрасно знавший итальянское искусство эпохи Возрождения и, вероятно, в частности, знакомый с леонардовским «Поклонением волхвов».

Новым для русского искусства было создание по проекту убранства Исаакиевского собора больших скульптурных дверей. Сохранившиеся в русских городах от Средних веков бронзовые церковные врата с рельефами на библейские сюжеты немногочисленны и не могут свидетельствовать о связи с местными традициями. Двери Исаакиевского собора – первые произведения отечественной художественной школы такого рода. При этом по своему значению в ансамбле

<sup>344</sup> Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения : Италия. XIV-XV в. СПб., 2003. С. 319-320.

<sup>345</sup> Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М., 1863. С. 20.



церковного здания, по типологии и формальным приёмам они всецело примыкают к эволюции искусства Западной Европы.

В композиции дверей применены выработанные в ордерной архитектуре приёмы членения (илл. 104). По высоте каждая дверь разделена раскрепованным антаблементом так, что отделённая им верхняя, меньшая, часть створок оказывается примерно в том же пропорциональном соотношении с нижней частью, что аттик и колоннада в ордере. Створки фланкированы поднятыми на пьедесталы коринфскими пилястрами, антаблемент декорирован орнаментальным фризом, по карнизу дан ряд сильно выступающих «сухарики» - дентикул. Подчёркнутый рельеф и грандиозный масштаб этих форм производят впечатление крепкой конструкции. В действительности же ордерные элементы здесь не конструктивны, их смысл состоит в предназначении служить пластически разработанной рамой для скульптурных изображений.

Створки дверей разделены на три регистра и украшены каждая в центральной части - изображением святого в рост, в верхней – евангельской сценой и в нижней – фигурами ангелов, несущих греческий крест. Все формы горельефов чрезвычайно выпуклы и выступают над поверхностью дверей настолько, что заставляют зрителя на мгновение представить изображённых персонажей реальными. Стенки панно, к которым фигуры примыкают лишь в нескольких точках, сильно вогнуты. Для размещения колоссальных фигур святых, которые трактованы почти как всесторонние, круглые, статуи, в створках сделаны полукруглые ниши с конхами в виде раковин (илл. 105). Падающий на изогнутые стенки свет мягко переходит в тень и способствует иллюзии глубокого воздушного пространства. Подвижной кажется и сама поверхность бронзовых горельефов, в разработке которой использованы выразительные переходы от выступающих частей к впадинам. Всё это придаёт декору дверей зрелищность, то качество, которое особенно ярко характеризует произведения скульптуры барокко, но также было присуще замыслам Микеланджело<sup>346</sup>.

---

<sup>346</sup> Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств. М., 2001. С. 164.

Статуи и фигуры горельефов на дверях Исаакиевского собора превышают масштаб человека. При восприятии с близкого расстояния они тем не менее не подавляют зрителя и при этом легко обозримы с дальнего. С этой точки зрения художественные приёмы, к которым прибегнул в их проектировке Монферран, не кажутся избыточными. Более того, существует мнение, что в решении парадных дверей для собора Монферран оказался более успешен, чем Воронихин, который использовал для портика Казанского собора копии дверей XV в. Русский архитектор не принял во внимание пропорциональное соотношение оригинальных дверей и фасада флорентийского Баптистерия, для которых они были предназначены, и копировал их для своей, более масштабной постройки, механически. Украшенные великолепными рельефами Лоренцо Гиберти, достоинства которых воспринимаются лишь в непосредственной близости, эти двери помещены Воронихиным в глубокий портик, отделённый от Казанской площади протяжённым лестничным маршем, что несколько понижает их значение и выразительность в общей композиции здания<sup>347</sup>.

Итак, скульптура и архитектура в экстерьере Исаакиевского собора взаимодействуют по принципу контраста, что отвечает замыслу архитектора украсить постройку во вкусе «16 века и стиля Микеланджело». Наружная пластика собора по-прежнему подчёркивает оси и ритм архитектурных элементов, оживляет поверхности стен, смягчает переходы от одной части здания к другой, однако теперь она также стремится к большей самостоятельности. Поверхности фронтонов и дверей едва ли не сплошь скрываются массами скульптуры и падающими тенями. Впечатление простоты и ясности, которое производит на нас архитектура собора в целом, сочетается с эффектом сочной живописности и реалистичности от зрительного восприятия скульптуры.

Обозначенное различие между стилем архитектуры и стилем скульптуры служит признаком отхода от классицистического принципа координации архитектуры и скульптуры. Однако то же самое характерно для вершин мирового

---

<sup>347</sup> Толмачёва Н. Ю. Экстерьер Исаакиевского собора // Проблемы художественного синтеза : сб. ст. СПб., 2004. С. 81.

искусства - архитектуры Древней Греции конца классического периода и ансамблей, созданных Микеланджело в эпоху Высокого Возрождения. Несоответствие характера скульптуры характеру архитектуры не понижает, но наоборот, усиливает выразительность художественного образа. Всё это даёт ещё один повод для того, чтобы отнести главный храм Петербурга в ряд наиболее значительных достижений не только в отношении развития отдельных видов искусства, но и в отношении их синтеза.

#### **4.3. Постаменты в русской монументальной скульптуре первой половины XIX в.**

Тема постамента как элемента монументальной скульптурной композиции в отечественном искусствознании затрагивалась редко и, как правило, в связи с анализом отдельных произведений. Особый интерес к ней возник в 1970-80-е гг. одновременно с актуализацией в науке вопроса о тенденциях в убранстве городских площадей. Обобщающие выводы о принципах формальных решений и функциях постамента были сделаны В. С. Турчиным, Н. И. Поляковой и Б. Р. Виппером<sup>348</sup>. В 1985 г. было проведено первое специальное исследование вопроса с характеристикой генезиса и этапов исторического развития – статья Н. И. Поляковой «Постамент в скульптуре»<sup>349</sup>.

В этом сочинении отмечалось, что проблема постамента имел особую актуальность в искусстве Древней Греции, затем в Италии XV века. Новым отношением к проблеме характеризовалось искусство XIX в., но в большей степени – искусство XX-го. Согласно выводам автора, XIX век в монументальной скульптуре России значителен как период формирования практики равноправного взаимодействия скульптора и архитектора. Произведения зрелого классицизма дают примеры трактовки постамента в соответствии с «пластической

---

<sup>348</sup> Турчин В. С. Монументы и города : Взаимосвязь худож. форм монументов и гор. среды. М., 1982. 159 с.; Полякова Н. И. Скульптура и пространство. М., 1982. 199 с.; Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 2004. 364 с.

<sup>349</sup> Полякова Н. И. Постамент в скульптуре // Советская скульптура'9 : сб. ст. М., 1985. С. 195-207.

концепцией» скульптурной композиции<sup>350</sup>. В памятнике Суворову и монументе «Минин и Пожарский» зритель ощущает границы объёма, внутри которого скульпторы М. И. Козловский и И. П. Мартос стремились скомпоновать изображение. Ощутимо также подобие этого объёма форме постамента: внешние контуры или, в целом, движение масс скульптуры в каждом случае служат отзвуками рёбер, граней или скруглённых поверхностей гранитного монолита. В период кризиса классицизма задача пластической взаимосвязи скульптуры и постамента в методе скульпторов и архитекторов отступила перед стремлением насытить декор постамента рельефами и статуями, чтобы таким образом передать содержание памятника более развёрнуто<sup>351</sup>.

Наблюдения Поляковой подтверждают общепринятую концепцию развития русского искусства после классицизма, в частности, тезис об отходе от принципа координации в решении синтеза скульптуры и архитектуры. Однако, эти суждения автора в названной статье приводятся кратко – в качестве экскурса в историю, предваряющего анализ достижений советского искусства. Это побуждает продолжить исследование.

Для обоснования характеристики произведений русской монументальной скульптуры классицизма целесообразно применить графический анализ по примеру исследования конных памятников Нового времени, проведённого в Рейнском университете в Бонне<sup>352</sup>. Метод немецкого учёного помог доказать, что в итальянском искусстве XV в. существовал канон, определявший пропорции и силуэт конной статуи с постаментом. В XVI в. он утратил значение, но в XIX в. был восстановлен, о чём выразительно свидетельствует факт переноса в 1848 г. на новый постамент маньеристического монумента Филиппа III (Дж. да Болонья и П. Гакки, 1616, площадь Пласа Майор, Мадрид).

Как показала реконструкция геометрической основы ряда композиций XV-XIX вв., при разработке силуэта конных статуй ваятели ориентировались на ось и

---

<sup>350</sup> Там же, с. 198.

<sup>351</sup> Там же, с. 199.

<sup>352</sup> Gunst-Assimenios, B. Sockel und Reiter in den Reitermonumenten des Quattrocento bis Seicento. Bonn., 1999. 210 S.

границы постамента. Кроме того, они использовали наклонные линии, которые образовывали треугольники, правильные или вытянутые, обращённые вверх или вниз. Характер треугольников помогал передать определённое впечатление – динамику или состояние покоя, а их вершины акцентировали главное в композиции (илл. 106)<sup>353</sup>.

Рассмотрим по аналогичному принципу памятник К. М. Минину и Д. М. Пожарскому (И. П. Мартос, архитектор А. И. Мельников, 1904-1818). В литературе это произведение характеризуется не только как одна из вершин русского классицизма, но также, в частности, как образец гармонической взаимосвязи скульптуры и постамента<sup>354</sup>. Приступая к его анализу, обратимся к сохранившемуся в Научно-исследовательском музее Академии художеств проектному рисунку (илл. 107)<sup>355</sup>. На нём мы найдём, что скульптурная группа скомпонована в пределах, обозначенных боковыми гранями пьедестала, что по ширине постамента определена высота фигур вместе с плинтом. Таким образом, вероятно, что в черновых эскизах силуэт группы вписывался в квадрат, нижняя граница которого проходила по линии карниза постамента, а верхняя касалась наивысших точек скульптуры.

Реконструкция квадрата и его осей на контурной прорисовке (илл. 108) покажет, что с геометрическим центром композиции совпадает изображение рукояти меча, которую удерживают вместе Минин и Пожарский. Расходясь от этой точки в стороны и вниз, диагонали квадрата дают правильный, покоящийся на основании треугольник. Его образ обнаруживается в направлении контуров скульптурной композиции, в расположении её элементов. В формальном плане роль этого треугольника, как думается, состоит в придании композиции устойчивости, в выражении прочной связи скульптуры с постаментом, а в плане содержания – в выражении единения героев в борьбе. Подобным образом обратный треугольник, образованный диагоналями, продолженными от

<sup>353</sup> Там же, с. 61-63.

<sup>354</sup> Коваленская Н. Н. Иван Петрович Мартос. М-Л-, 1938. С. 81; Из бронзы и мрамора : Кн. для чтения по истории русской и советской скульптуры : сб. ст. Л., 1965. С. 152.

<sup>355</sup> Об атрибуции рисунка см: Маслова Е. Н. Новые данные о работе И. П. Мартоса над памятником Минину и Пожарскому в Москве // Искусство. - 1985. - №4. - С. 61-64.

центральной точки вверх, отметит направление центробежных сил и вместе с тем – иной аспект содержания, а именно противоборство чувств решительного Минина и исполненного тревогой Пожарского, придающее образу монумента его особенную драматическую выразительность.

Биографы Мартоса отмечали сходство с треугольниками в ритме наклонных контуров барельефа «Сбор пожертвований К. Мининим» на постаменте. В разборе этой композиции М. В. Алпатов писал, что очертания фигур нижегородцев, идущих с двух сторон к центру, напоминает «широкую у основания пирамиду»<sup>356</sup>. Выполняя ту же задачу, Н. Н. Коваленская обратила внимание на использование Мартосом «обратного треугольника» и обосновала приём стремлением акцентировать центр, «где растёт гряда жертвований»<sup>357</sup>. Если очертить отмеченные исследователями треугольники и продолжить линии их боковых сторон за пределы барельефа, то мы найдём, что эти линии пройдут через точки, связанные с описанной выше абстрактной схемой, служившей одновременно для расчёта пропорций монумента, в целом.

Образцовой для искусства классицизма можно назвать саму форму спроектированного А. И. Мельниковым пьедестала. Постамент «Минина и Пожарского» трактуется как простая геометрическая форма (параллелепипед) и членится по высоте на основной объём (тело пьедестала), цоколь и карниз. Выплавленный в одну массу с фигурами плинт ритмически соотнесён с элементами карниза. Ступенчатые выступы последнего делают ощутимой для зрителя «работу» конструкции, а именно её сдавленность под действием тяжести и упругое сопротивление этой тяжести. Так создаётся представление о массивности монумента и прочности его опоры, в чём состоит суть одного из фундаментальных законов классицистического искусства, - обусловленного естественной для человека потребностью в устойчивости принципа тектоники<sup>358</sup>.

Рассматривая монумент на Красной площади в Москве, нельзя обойти вниманием множественность его аспектов. Стоит только начать круговой обзор,

<sup>356</sup> Алпатов М. В. Иван Петрович Мартос. - М-Л.: Искусство, 1947. – С. 32.

<sup>357</sup> Коваленская Н. Н. Иван Петрович Мартос. - М-Л.: Искусство, 1938. – С. 82.

<sup>358</sup> Таруашвили Л. И. Статуарность и тектоника в образах литературы и искусства. М., 2016. С. 170.

чтобы изображение меча в руках героев, воспринимаемое с фронтальной точки как центр композиции, сместилось в сторону и наше внимание переключилось. В каждой из угловых точек мы будем видеть одну фигуру в большем ракурсе, тогда как другая окажется в большей степени повёрнутой к нам. Вид справа выявит наклонные линии в расположении фигуры Минина и заставит зрителя сильнее почувствовать порыв персонажа к действию. При взгляде слева сложнее и шире покажется движение Пожарского, осязательнее станет то, как тяжело герой опирается на руку.

Наблюдение за этими изменениями открывают нам сложность композиции, движение в которой разворачивается дугообразно от центра из глубины в стороны на первый план. Ясно ощущается завершение этого движения с одной стороны в жесте Минина, с другой - в наклоне щита, который служит опорой Пожарскому.

Характерно то, что щит Пожарского подчёркнуто выступает над углом пьедестала. По словам Алпатова, «поставленный несколько наискось, он повышает трёхмерность группы»<sup>359</sup>. За пределы пространства, ограниченного границами постаментов, стремится выйти и жест Минина. Именно этот элемент композиции производит эффект движения, развёрнутого в пространстве и постепенно усиливающегося в нашем восприятии по мере продвижения нами вокруг скульптуры (илл. 109, 110).

Итак, форма постаментов устанавливает границы для пространства скульптуры. В свою очередь, скульптура в соответствии со своей декоративной функцией стремится их соблюсти. Однако, также наличествует и момент преодоления этих пределов, и в этой тенденции выражается противоположная функция скульптуры, а именно её предназначение воздействовать на эмоции зрителя и стремление к взаимосвязи с реальным пространством. В монументе на Красной площади в Москве эти начала сохраняют баланс. Теперь рассмотрим, как в этом отношении развивалась монументальная пластика в дальнейшем.

Отход от рассмотренного формального канона наглядно представляют конные группы П. К. Клодта, украсившие в середине XIX в. Аничков мост (арх.:

---

<sup>359</sup> Алпатов М. В. Иван Петрович Мартос. М.-Л., 1947. С. 30.

К. А. Тон, И. Ф. Буттац, А. Х. Редер. 1833-1850). Приступая к анализу произведений, необходимо принять во внимание некоторые факты истории их создания. Первые эскизы групп были выполнены в связи с планом постройки двух пристаней на Неве. Согласно проекту К. А. Тона бронзовые кони с возничими должны были расположиться вдоль линии набережной, по отношению друг к другу «лицом к лицу» (илл. 75)<sup>360</sup>. Подобно взятым за образец «Коням Марли» (Г. Кусту Старший, 1743-1745; илл. 74), конные группы в проекте русского архитектора должны были иметь один главный вид и с расстояния представлять перед зрителем как зеркально-симметричные элементы убранства набережной (илл. 76)<sup>361</sup>.

Создатель конных групп Аничкова моста скульптор П. К. Клодт приступил к работе, находясь в сотрудничестве с Тоном, но завершил её независимо от него, воплощая собственный замысел серии из четырёх композиций.

Пара коней с возничими, созданная в первую очередь и украсившая западный конец Аничкова моста, и пара коней на восточном конце знаменуют собой различные периоды творчества Клодта. Каждая из двух ранних композиций решена в сходстве с барельефом. Движения юноши и коня развиваются вдоль плоскости, параллельной широкому фасаду постамента. Вид на группу, при котором фигура юноши предстаёт на фоне коня, раскрывает сюжетный мотив наиболее выразительно.

Рассмотрим внимательнее группу, в которой возничий ведёт коня, идя неспешно рядом с ним (илл. 112). В историографии скульптуры Аничкова моста она определяется как первая. Работа над ней, включая этапы лепки большой модели и отливки из бронзы, велась под руководством Академии художеств<sup>362</sup>. Переданный в этой композиции образ в сравнении с мотивами других групп наиболее близок классицистическому идеалу. Контурная прорисовка группы (илл. 113) позволяет легко воссоздать служившую основой композиционного

<sup>360</sup> Петров П. Н. Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств. Ч. 2 : 1811-1843. СПб., 1865. С. 300-301.

<sup>361</sup> Кривдина О. А. Скульптор Пётр Карлович Клодт. СПб., 2005. С. 41.

<sup>362</sup> Там же, с. 47-48.



построения систему прямоугольников, осей симметрии, диагоналей и окружностей. Здесь мы можем видеть, что высота фигур вместе с плинтосом кратна высоте постаментов и что с помощью окружности была найдена величина плинтоса. Основные массы скульптурной композиции расположены в совершенном соответствии с осями, и благодаря этому достигнуто равновесие. Конь изображён поднятым на дыбы, но при взгляде на него нам кажется, что он сохраняет устойчивость.

Сопоставляя конные группы Аничкова моста между собой, искусствовед В. Н. Петров убедительно показал, что основные формальные различия четырёх композиций состоят в компоновке двух диагоналей, одну из которых мы видим в подъёме вздыбленного коня, а другую – в движении укротителя. Действительно, в каждой группе подчеркнуты два контрастных направления. В первой наклону корпуса коня вторит движение руки возничего, которой тот крепко держит узду. Также благодаря некоторым ритмическим повторам подчеркнут наклон возничего назад и его выступающая вперёд нога. Очертив эти направления, мы вновь убедимся в значимости геометрической основы. Так, например, линия фигуры возничего пройдёт через центр очерчивающего группу квадрата и, будучи продолжена вниз, окажется связанной с нижним углом постаментов.

Обратимся теперь к группе, которая по традиции считается третьей и вместе с тем «самой динамичной и патетической» (илл. 114)<sup>363</sup>. Вот какое описание даёт ей Петров: «В третьей группе борьба становится ещё яростнее. Водитель повержен на землю, и конь почти вырвался на волю. Попона сброшена с его спины, шея выгнута, и голова победоносно поднята; лишь левая рука водителя, натягивая узду, удерживает разъярённое животное»<sup>364</sup>. Далее, касаясь композиционной основы, он пишет: «... пересечение осей акцентировано ещё отчётливее»<sup>365</sup>.

Итак, выражение напряжённого сопротивления достигнуто в этой композиции посредством противопоставления наклона руки, натягивающей узду,

<sup>363</sup> Петров В. Н. Очерки и исследования. М., 1978. С. 149.

<sup>364</sup> Там же, с. 148.

<sup>365</sup> Там же, с. 149.

наклону вздыбленного коня. Представив эти направления в виде линейной схемы (илл. 115), так, как это было сделано при анализе первой группы (т. е. опираясь на фронтальный аспект), мы найдём, что линия руки окажется почти отвесной. Ощущение накала борьбы мы почувствуем сильнее, когда изменим взгляд на группу, сместившись вправо. Отсюда усилие юноши покажется более выразительным, поскольку очертания его руки, сжимающей узду, окажутся выявленными в контурных линиях силуэта всей группы. Направленное вверх и вправо движение будет выполнять функцию названной в теории изобразительного искусства «диагонали борьбы»<sup>366</sup>, а наклон торса юноши и корпуса коня создадут контрастную «пассивную» диагональ. Вместе же эти линии создадут некоторое подобие треугольника.

Можно предположить, что именно такой вид на третью группу Аничкова моста вызвал приведённое выше описание Петрова. Характерно, что в художественной фотосъёмке фронтальный аспект группы фиксируется очень редко и что ему предпочитается именно вид со стороны правого угла постамента. Кроме того, как подтверждается тем же опытом фотосъёмки, большим эффектом обладает кадр с набережной, в котором возникший виден со спины. Здесь вновь силуэт всей группы приближается к треугольнику.

Мы видели, что первая композиция Клодта решена по принципу барельефа: наиболее выразительный вид на неё – тот, что открывается с позиции точно напротив широкого фасада постамента. Движение фигур в этой группе ритмизовано с помощью системы геометрических фигур, основным элементом которой служит прямоугольник постамента и его ось. Третья группа коня и возникшего, напротив, требует кругового обзора. Было бы ошибкой пытаться найти соответствие силуэта группы с формой постамента – слишком очевидно расхождение между динамичным характером наклонных линий в абрисе фигур и спокойным характером гранитного параллелепипеда. Высота скульптуры, которая

---

<sup>366</sup> Тарабукин Н.М. Смысловое значение диагональных композиций в живописи // Труды по знаковым системам. - Вып. 303. - Тарту, 1973. - С. 473.

в случае первой группы была определена архитектором<sup>367</sup> в соответствии с величиной постамента, в случае третьей группы, как кажется, задана произвольно. Это вполне подтверждают обмеры, которые показывают, что две поздние конные группы значительно различаются по высоте не только в сравнении с первой (на 42 и 73 см.), но также в сравнении между собой<sup>368</sup>.

На основе приведённых фактов и наблюдений можно обобщить, что переработка декоративного убранства Аничкова моста в 1848-50-х гг. за счёт использования двух новых композиций характеризует перелом традиции сотрудничества скульпторов и архитекторов. Пример этих произведений свидетельствует о повышении роли скульптора в решении таких аспектов проекта архитектурно-скульптурного ансамбля как выбор мотива изображения для скульптурной композиции, определение её масштаба и силуэта. Выразительно сравнение оценок, которые критики давали Клодту в разные периоды его работы над серией. Отзывы, с которыми было встречено появление первой группы коня с возникшим на академической выставке 1838 г., сообщали об успехе скульптора в соревновании со своими предшественниками, но главным образом – о его профессионализме в литье из бронзы<sup>369</sup>. Отзывы 1848 г., вызванные появлением третьей группы, уделяли главное внимание новаторству Клодта как художника<sup>370</sup>.

С точки зрения координации скульптуры и архитектуры творческий метод Клодта заключал в себе тенденцию к упадку. Однако, с другой стороны, он отразил такое важное явление романтизма, как освобождение творчества, с которым ассоциируются стремление к нарушению канонов и индивидуализм художественных концепций. Движение романтизма в русском искусстве привело к формированию нового типа художника. В истории русской живописи его образцом признан благодаря своему независимому нраву и артистизму К. П. Брюллов. Среди мастеров скульптуры сходная оценка дана Клодту<sup>371</sup>.

<sup>367</sup> Кривдина О. А. Скульптор Пётр Карлович Клодт. - СПб.: Сударыня, 2005. – С. 41.

<sup>368</sup> Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга: иллюстрированная энциклопедия. СПб.:, 2007. С. 68.

<sup>369</sup> Кривдина О. А. Скульптор Пётр Карлович Клодт. СПб., 2005. С. 56-59.

<sup>370</sup> Толбин В. Барон П.К. Клодт // Иллюстрация. 1848. № 15. Т VI. С. 238.

<sup>371</sup> Петров В. Н. Пётр Карлович Клодт. Л.: Художник РСФСР, 1985. С. 7.

Рост статуса скульптора иногда приводил к минимизации участия архитектора в создании городских памятников. Обращаясь к наследию 1840 - 50-х гг., в этом отношении необходимо выделить памятник И. А. Крылову. Существовало предположение, что памятник был выполнен по рисунку О. Р. Монферрана<sup>372</sup>, однако оно не подтверждалось фактами. Проведённый впоследствии О. А. Кривдиной обзор архивных документов убедительно показал, что общая концепция монумента, так же как решение украсить постамент рельефами, принадлежали Клодту. Так, в отношениях комитета по сооружению памятника скульптор называется «сочинителем проекта»<sup>373</sup>. Сравнение памятника с подготовительным эскизом позволило исследователю заключить, что в ходе работы Клодт менял «пропорциональное соотношение фигуры и постамент»<sup>374</sup>.

Характерно, что достоинства памятника в оценке современников и исследователей сводятся к реалистичности изображения животных, к обилию разнообразных сюжетов, к отсутствию ложного пафоса в трактовке портретной статуи поэта. Недостаток же, который отмечается в произведении едва ли не единодушно, состоит в «дисгармонии портретной статуи Крылова и сложного, перегруженного деталями пьедестала»<sup>375</sup>, то есть именно в том, что касается архитектурной части проекта.

Памятник Крылову имел большое значение для просвещённого общества. Его сооружение было важным событием для страны, и тот факт, что разработка его проекта была доверена скульптору, а не коллективу с ведущей ролью архитектора, существен. Памятник значителен как достопримечательность сада; он не оказал влияния на облик города. Однако, в дальнейшем идеи для монументов, которые подавались скульптором или, в целом, художником, не связанным с практикой строительства, находили воплощение и в более масштабных проектах. Кульминацией этого развития явилось сооружение в Великом Новгороде памятника «Тысячелетию России» по рисунку

---

<sup>372</sup> Преснов Г. М. Государственный русский музей. Скульптура : путеводитель. Л.-М., 1940. С. 72.

<sup>373</sup> Кривдина О. А. Скульптор Пётр Карлович Клодт. СПб., 2005. С. 88-89.

<sup>374</sup> Там же, с. 67.

<sup>375</sup> Там же, с. 67.

М. О. Микешина (1859-1862). Примечательно замечание Кривдиной, которая обратила внимание на сходство Микешина и Клодта в трактовке ими постамента, как произведения изобразительного искусства, раскрывающего смысл памятника в изображении повествовательных сюжетов<sup>376</sup>.

Обратимся теперь к наблюдению мотивов, которые выражают конфликт реалистического и абстрактного начал в произведении монументальной скульптуры. При разборе скульптурной композиции монумента «Минин и Пожарский» нами были отмечены детали, которые подчёркнуто нарушали заданные постаментом границы. Как было показано, они способствовали взаимосвязи группы с пространством зрителя, придавали ей качества трёхмерности и реалистичности.

Для создания иллюзии жизненности, мастера городских памятников изображают своих героев таким образом, чтобы одна их стопа выступала наперерез границы плинта. Мотив стал традицией, и было бы излишне подтверждать примерами факт его широкого распространения в искусстве наших дней. В русской монументальной пластике он, как кажется, впервые получил ясное звучание в памятниках М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю-де-Толли на Казанской площади. В каждой из двух композиций фигура полководца дана в сильном контрапосте со свободной ногой, выведенной на первый план. Известно, что после завершения большой модели статуи Барклая-де-Толли Б. И. Орловский признал необходимость её переработки таким образом, чтобы свободная нога фигуры была отставлена вперёд ещё сильнее. Это потребовало от скульптора дополнительно четырёх месяцев работы<sup>377</sup>.

В Русском музее хранятся бронзовые отливки эскизов к проекту «Полководцев» для Казанской площади (ГРМ, Инв. № Ск-1950, Ск-1951). Сравнение их с завершёнными памятниками убеждает в том, что идея вынести стопу пластической фигуры за край плинта пришла скульптору не сразу. Ориентировка на памятник Г. Блюхеру работы К. Д. Рауха (1819-1824; открыт в

<sup>376</sup> Там же, с. 68.

<sup>377</sup> Таракановский Г. Г. Скульптор Б. И. Орловский. Тула, 1986. С. 92.

Берлине в 1826), составлявшая одно из условий проекта, не могла подсказать скульптору эту мысль. Не могла послужить для него образцом и статуя Александра I, которую для Таганрога, так же ориентируясь на Рауха<sup>378</sup>, одновременно с работой Орловского над «Полководцами» лепил Мартос.

В процессе разработки проекта у Орловского возник замысел изображения поверженных французских знамён. Считается, что это дополнение было внесено им «по собственной инициативе» и что президент Академии А. Н. Оленин предложил Николаю I допустить использование в памятнике такой аллегии уже позднее, как бы в поддержку идеи скульптора<sup>379</sup>.

Знамёна армии Наполеона лежат в ногах героев, их древки с гербовыми орлами на навершиях выступают за края плинты, а полотнища свободно спадают, едва касаясь гранитного постамента. Изображение в скульптурном памятнике, содержащее элемент случайного, представленного с живописной непринуждённостью, противопоставляется архитектуре постамента, в которой доминирует порядок. Реалистический эффект статуй действует на нас сильнее от того, что постаменты статуй подчёркнуто просты. Известно, что Орловский придавал большое значение характеру последних. Его единственное высказывание о цели современной монументальной скульптуры было связано с рассуждением по поводу облика современного постамента. Скульптор считал, что поскольку «монументы, которые делаются в честь победителей врагов России, должны переходить в века», то лучшими постаментами для них могут быть только долговечные, то есть выполненные из цельных кусков гранита<sup>380</sup>. Он выступал с возражением против предложенного О. Р. Монферраном проекта составных мраморных постаментов и способствовал успеху проекта В. П. Стасова<sup>381</sup>.

О новой тенденции в развитии форм постамента свидетельствует опыт проектировки памятника Куликовской битве, предпринятый Мартосом в 1820-

<sup>378</sup> Забытая Россия : проекты памятников и монументальная скульптура XVIII - начала XX века : каталог выставки / ГРМ. СПб., 2006. С. 24.

<sup>379</sup> Шурыгин Я. И. Борис Иванович Орловский. Л.-М., 1962. С. 41.

<sup>380</sup> РГИА. Ф. 472. Оп. 12. Д. 68 Л. 63.

<sup>381</sup> Петров В. Н. Очерки и исследования. М., 1978. С. 129.

1822 г. Памятник Мартоса не был создан. О его замысле даёт представление иллюстрация начала XX в., изображение на которой отождествляется с проектным эскизом (илл. 116). Мечтая превзойти успех «Минина и Пожарского»<sup>382</sup>, скульптор решил показать в новом монументе момент сражения. Основанию скульптурной композиции он придал форму дикого камня и расположил на нём фигуры Дмитрия Донского и сражённых воинов татарского войска. Представленная сцена производит жизненное впечатление; фигуры решены с живописным разнообразием: один из татар показан готовым упасть, а другой, как кажется, убитый, - повисшим над краем скалы и опустившим вниз руки.

Новизна решения памятника Куликовской битвы состоит в отказе от использования традиционного плинта. В произведениях классицизма – памятниках на Красной площади в Москве и перед Казанским собором в Петербурге – плинт выплавлялся в одну массу с бронзовыми фигурами и включался в ритмический рисунок горизонтальных членений постамента. Постамент участвовал в визуализации «работы» опоры и создании образа «рамы», отделяющей «идеальную сферу» художественного произведения от обыденности<sup>383</sup>. Здесь же, уподобленное форме природы, бронзовое основание для фигур приобретает иное значение. Теперь его смысл состоит в обогащении скульптурной композиции мотивом пейзажа и в создании иллюзии реальности.

Нет сомнения, что Мартос отталкивался от образца гром-камня в монументе Петра I работы Э. М. Фальконе. Опора конной статуи изображает дикую скалу, а всадник представлен едва поднявшимся на её вершину. Постаменту приданы качества произведения пластики. Его слитность со статуей характеризуется как черта барокко, с которым творчество Фальконе было связано<sup>384</sup>. Формы архитектуры и пластики в искусстве барокко сплавляются, а их неразрывное

<sup>382</sup> Мартос И. Р. Частная переписка И. Р. Мартоса. Киев, 1898. С. 12.

<sup>383</sup> Турчин В. С. Монументы и города : Взаимосвязь худож. форм монументов и гор. среды. М., 1982. С. 105-106.

<sup>384</sup> Там же, с. 102.

целое тяготеет к синтезу с окружением. Последнее свойство присуще монументу Петра I также в значительной степени.

К изображению дикого камня в решении опоры для фигуры монументального памятника прибегали С. И. Гальберг и П. К. Клодт. Однако, в период их творчества – в 1830-50-е гг. – трактовка мотива имела иную направленность. Образам Г. Р. Державина и И. А. Крылова, которые были созданы скульпторами в памятниках для Казани (памятник Державину, 1832-1847; илл. 31) и Петербурга (памятник И. А. Крылову, 1849-1855; илл. 34), присуща интимность. Статуи прекрасно гармонируют с окружением растений в саду Лядского и в Летнем саду, где они располагаются. Ассоциации с миром природы, создающие лирическое настроение, сближают эти произведения с жанром садово-парковой пластики.

Мотив постамента-скалы предпочитался авторами целого ряда проектов памятника А. С. Пушкину, предшествовавших возведению статуи по модели А. М. Опекушина в Москве (1873-1880). История сооружения этого монумента от начала проектировки до торжественного открытия длилась семь лет. Для того, чтобы выбрать проект, были проведены три конкурса. Несмотря на требование комиссии руководствоваться идеалом простоты и несмотря на укор критики в использовании отживших аллегорий участники в продолжение всех трёх конкурсов выступали с эскизами многофигурных композиций. Статую поэта они чаще всего представляли стоящей на скале и располагали вокруг скалы изображения пушкинских героев. Идею такого «поэтического» монумента, как кажется, подал К. П. Брюллов (илл. 117). В Русском музее сохранился рисунок, выполненный художником по смерти поэта и изображающий гору Геликон и стоящих на его вершине Аполлона с Пегасом. У подножия Геликона Брюллов поместил сценку трёх амуров, припавших к льющемуся из камня источнику.

Вслед за ним разработкой темы занялся Н. С. Пименов. Он создал рисунок, который впоследствии был использован для обложки I-го тома альбома



«Северное сияние» (илл. 119)<sup>385</sup>. Изданием этого альбома в 1862 г. было отмечено начало сбора пожертвований на памятник Пушкину. Пименов показал поэта на вершине дикой скалы. Вокруг скалы вьётся крылатая Слава; рядом высекает надпись юноша в народной рубахе и портах.

Как свидетельствует гравюра, Пименов хотел поместить свой монумент в центр бассейна и пустить из расщелины «скалы» воду. Можно представить, что вибрация света на воде и рефлексии на бронзовых фигурах могли способствовать впечатлению фантастической картины, которое роднило бы скульптурный образ с поэзией. Согласно теории Л. И. Таруашвили о статуарности в искусстве и литературе, образ текущей воды в структуре художественного произведения ослабляет в нашем восприятии тектоническое свойство этого произведения и создаёт представление о чём-то зыбком и иллюзорном<sup>386</sup>. Идея тектоники была чуждой искусству некоторых эпох и народов, и ей, в том числе, противоречил дух европейского романтизма<sup>387</sup>. Таким образом, развитие «пейзажных» мотивов скалы и источника в русской монументальной скульптуре 1820 – 70-х гг. можно охарактеризовать как явление романтизма.

Безусловно, что с этой точки зрения явлением романтизма являлась также идея статуи, лишённой постамента. О её возникновении в искусстве 1800-1810-х гг. говорят некоторые произведения графики. Это, например, рисунки Ф. П. Толстого «У надгробного памятника» (1800-е, ГРМ; илл. 121) и «К элегии на смерть графа А. П. Строганова» (1814, ГРМ; илл. 122), а также рисунок, украсивший сборник стихотворений В. А. Жуковского 1816 г. На них изображены изваяния, напоминающие известные композиции русского классицизма, – античная плакальщица, склонившаяся над урной с прахом, группа плакальщиц и воина по сторонам саркофага с атрибутом умершего; в рисунке из сборника стихотворений показан мартосовский памятник великой княгине Александре Павловне (илл. 123).

<sup>385</sup> О связи гравюры на альбоме с проектом Н. С. Пименова см.: Кривдина О. А. Профессор скульптуры Николай Степанович Пименов. СПб., 2007. С. 37; илл. 67-68.

<sup>386</sup> Таруашвили Л. И. Статуарность и тектоника в образах литературы и искусства. М., 2016. С. 129, 132.

<sup>387</sup> Там же, с. 245.

Фигуры в этих композициях представлены на фоне пейзажей, без постаментов; их ног касается трава. Зрителю отчасти может показаться, что он видит изображение живых людей. Впрочем, с другой стороны, ассоциации с изваяниями так же подчёркнуты. Облик персонажей уводит нас в мир античных аллегорий. В руках плакальщиц – лира, атрибут Аполлона и Эрато, и символ надежды – якорь. Фигурам приданы те же обобщённые плавные контуры, что отличают и их прообразы в скульптуре. Мистическое впечатление, которое возникает при восприятии рисунков, наталкивает на мысль об отражении мотива «ожившей и приходящей в движение статуи», который был традиционным в литературе романтизма<sup>388</sup>.

Отметим, что описанное явление в эпоху романтизма не было доминирующим. Некоторые образцы монументальной скульптуры второй трети XIX в. свидетельствуют об обратной тенденции, то есть об усилении роли постамента. Проводя обзор памятников А. И. Крылову и Николаю I, историк русской скульптуры Г. М. Преснов обобщал, что их вычурный, парадный вид, который создаётся благодаря обилию декора на постаментах, являлся для своего времени типичной чертой<sup>389</sup>. В исследовании «Постаменты в скульптуре», а также в книге Ю. Р. Савельева «Власть и монумент» содержатся наблюдения, приводящие к выводу о выработке в монументальной скульптуре 1830 – 50-х гг. принципа, трактующего портретную статую как своеобразное навершие для огромного постамента<sup>390</sup>. Наиболее яркими примерами этому являются памятники, выполненные в конце 1850-х – начале 70-х гг. по эскизам М. О. Микешина (Екатерине II в Санкт-Петербурге и «Тысячелетию России» в Великом Новгороде). Однако печать тенденции присутствует и в произведениях предшествующей поры.

Памятники князю Владимиру Великому (П. К. Клодт, В. И. Демут-Малиновский, архитектор К. А. Тон, 1835-1853, Киев; илл. 124), Николаю I

<sup>388</sup> Там же, с. 242.

<sup>389</sup> Преснов Г. М. Государственный русский музей. Скульптура : путеводитель. Л.-М., 1940. С. 72, 75.

<sup>390</sup> Полякова Н. И. Постамент в скульптуре // Советская скульптура'9 : сб. ст. М., 1985. С. 199; Савельев Ю. Р. Власть и монумент. СПб., 2011. С. 27.

(П. К. Клодт, архитектор О. Р. Монферран, 1856-1859, Санкт-Петербург; илл. 126), Я. В. Виллие (Д. И. Иенсен, архитектор А. И. Штакеншнейдер, 1859, Санкт-Петербург; илл. 125) демонстрируют подход к компоновке статуи и постамента с значительным преобладанием высоты второго над высотой первой. В памятнике Я. В. Виллие в саду петербургской Военно-медицинской академии постамент выше статуи втрое, а в киевском памятнике это соотношение высот равно 1:3,6. К числу черт, сближающих эти произведения между собой, надо назвать развитую ступенчатую базу и членение тела постамента на различные по ширине ярусы. Благодаря всему этому силуэт памятника получает сходство с пирамидой, вершину которой отмечает расположенная в строгом соответствии с вертикальной осью статуя.

Богатство и разнообразие декоративных элементов, новизна пластического решения побуждают выделить из приведённого ряда памятник Николаю I. Его мощный постамент украшен статуями, скульптурными панно, арматурами, гербовыми орлами и надписями. В своей монографии О. А. Кривдина обратила особое внимание на то, что посвящённый открытию памятника в 1859 г. выпуск «Русского художественного листка» чествовал равным образом как создателя конной статуи П. К. Клодта, так и скульпторов постамента Н. А. Рамазанова и Р. К. Залемана<sup>391</sup>.

Проект монумента на Исаакиевской площади разрабатывался архитектором Исаакиевского собора О. Р. Монферраном (илл. 130). Принцип компоновки постамента и конной статуи по подобию пирамиды и некоторые мотивы декора говорят об ориентации на образец памятника Фридриху II, созданного незадолго до этого в Берлине (илл. 127). Как отметил Ю. Р. Савельев, монумент величайшему королю Пруссии служил «образцом для подражания долгие годы»<sup>392</sup>. Брошюра, изданная к его открытию в 1851 г. (илл. 128), имела широкую известность. Большинство её иллюстраций относилось к убранству двухъярусного постамента. Здесь, в частности, мы находим четыре фигуры,

<sup>391</sup> Кривдина О.А., Тычинин Б.Б. Эпоха Марка Антокольского. М., 2020. С. 77, 82.

<sup>392</sup> Савельев Ю. Р. Власть и монумент. СПб., 2011. С. 29.

олицетворяющие справедливость, умеренность, мудрость и силу (илл. 129; 132), а также скульптурные панно на сюжеты из истории правления Фридриха II<sup>393</sup>. Выбор деятелей, достойных для изображения на памятнике, представлял особую трудность и согласовывался с королевским историографом Й. Д. Э. Пройсом<sup>394</sup>.

«Историческая» программа постамента в проекте памятника Николаю I сходна. Однако идея представить грандиозную картину эпохи, которая требовала бы длительного изучения, как кажется, не была здесь ведущей. Нельзя не отметить особенную выразительность колористического решения памятника. Если постамент конной статуи Фридриха II, исключая ступенчатую базу, сплошь отделан бронзой, то здесь несущие на себе бронзовый декор каменные блоки постамента приоткрыты. Свободные от декора участки поверхностей этих блоков взаимодействуют со скульптурой как равноправные элементы ансамбля (илл. 126, 131).

Для сооружения постамента статуи российского императора использованы красный финляндский и серый сердобольский гранит, шокшинский красный кварцит (шоханский порфир) и белый итальянский мрамор<sup>395</sup>. Цвета этих материалов вместе с тёмным цветом металла создают благородную гамму. Белый мрамор выступает в контрасте с тёмной скульптурой, красный камень усиливает звучание зелёного оттенка патины на бронзе. Кроме того, ритмическая композиция разнообразных по цвету и материалу элементов постамента обеспечивает связь памятника с архитектурой площади, и главным образом – с Исаакиевским собором.

Роль главных украшений в ансамбле памятника отдана статуям женщин, олицетворяющим добродетели. Они преобладают над другими элементами декора. Привлекает, с какой лёгкостью и непринуждённостью эмблематические фигуры разместились на углах (илл. 131; 133). Их ноги поставлены на ступенчатые выступы карниза различно, так, что одна нога опирается на ступень

<sup>393</sup> Denkmal König Friedrichs des Grossen: enthüllt am 31. Mai 1851. Leipzig, 1987. 16, III S.

<sup>394</sup> Там же, s. 6.

<sup>395</sup> Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга: иллюстрированная энциклопедия. СПб., 2007. С. 435.

ниже другой и как будто немного соскальзывает. На карниз также ниспадают края их одеяний. Драпировки покрывают собой границу между ярусами постамента и, таким образом, смягчают переход от нижнего яруса к верхнему. В этом движении - много грации и свободы. Ассоциация постамента с обрамлением для скульптурного произведения сменяется ассоциацией с театральными подмостками, с которых персонажи скульптурного декора в любой момент могут сойти.

Нависающие над «Добродетелями» волюты оживлены листьями аканта. Те вторят изгибу волют, и от этого движение архитектурной формы сближается с пластикой живого растения. Та же иллюзия лёгкости и наполненности жизнью создаётся при взгляде на эмблему империи - гербового орла. Он не связан со стеной постамента вполне, но расположен с наклоном, наперерез карнизу. Головы и крылья орла выдаются за линию карниза настолько, что их очертания приобретают значение в общем силуэте памятника. Всё это вместе создаёт богатый живописно-декоративный эффект, который даже при восприятии памятника издали производит на зрителя большое воздействие.

В этом отношении сравнение памятников Николаю I и Фридриху II показывает различие между произведениями, одно из которых создано под руководством скульптора и историка, а другое – при более активном участии зодчего.

Итак, проведённое исследование городских монументов с точки зрения синтеза искусств позволяет сделать следующие выводы. Гармоничная взаимосвязь скульптуры и постамента в произведениях эпохи классицизма являлась результатом традиции равноправного сотрудничества их создателей – ваятеля и зодчего. Решение постамента скульптурной группы Минина и Пожарского определено стремлением создать образ прочной опоры; простая форма, приземистый объём дают представление о стабильности; в рельефе членений наглядно выражено сопротивление тяжести. Композиция скульптурной группы, в свою очередь, согласуется с архитектурой постамента – подчиняется

его оси и границам, воспринимает свойственную архитектуре ясную конструктивность.

Нормативность классицизма нашла яркое выражение в первой конной скульптурной группе Аничкова моста. Группа коня и возничего представляет пример использования такого приёма, как компоновка скульптуры и постамента посредством системы геометрических фигур. Третья и четвёртая группы демонстрируют отход от этой традиции. Выполненные П. К. Клодтом без участия Академии художеств, согласно собственной концепции, эти произведения говорят о росте статуса профессии ваятеля. Тенденция к усилению роли скульптора была продолжена в памятнике И. А. Крылову: Клодт явился автором не только портретной статуи, но также и постамента.

Новым в искусстве первой половины XIX в. было появление приёма контрастного сопоставления простого четырёхгранного постамента и статуи, в позе которой подчёркнута непринуждённость, свобода. Расположение наперерез границам плинта стопы фигуры, древка и полотна знамени в памятниках фельдмаршалам работы Б. И. Орловского при строгом решении постамента усиливает впечатление жизненности изображения.

В характере синтеза искусств отразилась также и эстетика романтизма. Признак её влияния – атектоничность скульптурного образа, то свойство, которое вызывает зрительное впечатление неустойчивости или лёгкости, ассоциации с мистическим видением. Круг произведений, выявляющих эту тенденцию, неширок. В большинстве, это рисунки надгробий, не связанные с проектировкой каких-либо мемориальных сооружений, выполненные по воображению художника (произведения Ф. П. Толстого, К. П. Брюллова), или эскизы несостоявшихся памятников (например, эскиз памятника Пушкину Н. С. Пименова). Они представляют собой интерес как предвосхищающие завоевания монументальной пластики последующих эпох, в частности, открытия выразительных возможностей композиций без постаментов.

Городские памятники, которые проектировались и сооружались в 1840 – 50-е гг., отличаются особенной пышностью. В характере их композиций отразилось

стремление возвысить героя памятника над обыденностью. Постаменты получили развитую ярусную форму, их скульптурный декор стал трактоваться как масштабный ансамбль из круглых скульптур, рельефов, эмблем, представляющий «картину эпохи».

## Заключение

История русской скульптуры в 20 – 50-е XIX столетия, не исчерпывается свидетельствами угасания классицизма и всё более явственными проявлениями признаков реализма. В развитии этого вида искусства довольно полно отразилось и романтическое движение. Его влияние имело здесь иное проявление, нежели в живописи и графике. Главная тенденция романтизма заключалась в интересе ко всему необычайному. Стремление познать тайну души и бесконечность природы находило наиболее адекватное выражение в музыке, поэзии, а также, если ограничиваться сферой художественного творчества, в живописи и графике.

При этом романтизм сохранял связь также и с реальной жизнью. Он был порождён обстановкой социальных бурь и ставил в центре внимания героя – гордого, сильного духом, противостоящего обыденной жизни. «Он, – как писал Ю. Б. Борев, - неповторимая личность, и в этом источник его общественной ценности»<sup>396</sup>. Размышления о значении выдающейся личности в жизни общества пробуждали интерес к героям истории, веру в просвещение и общественный прогресс. Этот, по выражению А. Г. Верещагиной и А. П. Валицкой, «героический романтизм»<sup>397</sup> наиболее ярко воплотился в монументальной скульптуре.

О том, что романтизму в России вообще не был свойствен реакционный характер, но что он, наоборот, развивался в синтезе с некоторыми принципами классицизма, в частности, с идеями просвещения, высказывались крупные искусствоведы и культурологи<sup>398</sup>.

---

<sup>396</sup> Борев Ю. Б. Эстетика. М., 1988. С.369.

<sup>397</sup> Верещагина А. Г. Критики и искусство. М., 2004. С. 218; Проблемы романтизма русской живописи : дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения / ИЖСА им. И.Е. Репина. Л., 1972. Л. 6. (НА РАХ. Ф. 11. Оп. 1. Д. 884. 261 л.).

<sup>398</sup> Например, Г. Ю. Стернин (Стернин Г. Ю. Введение // История русского искусства. В 13 т. Т. VIII. Кн. 2 : Русское искусство второй трети XIX века. М., 1964. С. 12), А. М. Гуревич (Гуревич А. М. О типологических особенностях русского романтизма // К истории русского романтизма : сб. ст.. М., 1973. С. 15), Д. В. Сарабьянов (Сарабьянов Д. В. Национальное своеобразие русского романтизма и раннего реализма // Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 56) и В. Н. Петров (Петров В. Н. Классицисты и романтики. Памятники Полководцам // Очерки и исследования. М., 1978. С. 137).



Первую половину XIX в. в истории монументальной скульптуры неправомерно рассматривать лишь как позднюю фазу классицизма, так как с этим периодом связано появление новых художественных традиций и формирование новой иконографии. Так, именно в эпоху романтизма возникает практика общественной инициативы проектировки памятников, последние посвящаются не только полководцам и государственным деятелям, но также деятелям культуры; местами их установки, кроме двух столиц и частных усадеб, становятся центры общественной жизни – площади в уездных и губернских городах.

Всё это свидетельствует о новой теоретической основе, которую получило просветительство во второй трети XIX в. Стремление прославить память выдающихся деятелей национальной культуры поддерживалось идеями о собственном историческом пути России, о неповторимых чертах её литературы и искусства, о присущем нации особом характере.

Влияние философии романтизма в искусстве можно проследить на примере развития концепции «народных памятников». Начало её формирования было положено в публикациях «Вестника Европы» Н. М. Карамзина. Историограф выразил убеждение в том, что монументы в память о национальных героях способствуют воспитанию в гражданах «чувства народного». Он обратил внимание читателей на опыт проектировки монумента «Британия торжествующая» в Лондоне, для создания которого планировалось использовать всеобщие пожертвования. Вслед за сообщением об английском проекте были изданы статьи «О любви к отечеству и народной гордости» и «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств», в которых Карамзин подал идею создания памятника героям народного ополчения 1611-1612 гг. К. М. Минину и Д. М. Пожарскому. Здесь же он изложил своё представление об облике будущего монумента, которое можно принять за инвенцию созданной И. П. Мартосом композиции.

Понятие «народный памятник» в эпоху правления Николая I вошло в обиход. Со временем сложилось понимание того, что городская скульптура связана с жизнью общества и что появление в городах монументальных памятников

находит отклик в среде обывателей. В высказываниях критиков и журнальных обозревателей прозвучали требования правдивого изображения национальных героев, обосновывавшиеся беспокойством о доступности языка искусства для широкого зрителя.

Начиная с конца 1820-х гг. руководство Академии художеств, а также сами мастера искусства всё решительнее стали выступать в поддержку своих соотечественников в конкуренции с иностранными художниками за получение крупных государственных заказов. Апология отечественной художественной школы имела особое значение в отношении городских памятников. Сформировалось представление о мастере городской скульптуры, как активном участнике общественной жизни, обладающем гражданской позицией, знающем историю своей страны. Образцом художника-гражданина, первым крупным мастером городской скульптуры в России был И. П. Мартос. В 1830-е такое значение имел Б. И. Орловский.

Созданная Орловским для Александровской колонны скульптура Ангела связана с проведением в жизнь правительственной программы, выраженной в лозунге «Православие. Самодержавие. Народность». Работа над эскизами статуи велась одновременно с выработкой манифеста. По своему содержанию «Ангел» представляет не только памятник Александру I, победителю в Отечественной войне 1812 г., но также своеобразный символ нации.

Основные идеи концепции «народного памятника» воплощены в памятниках М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю-де-Толли: памятники портретны, их трактовка свободна от влияния языка аллегорий, они понятны широкой публике; образ Барклая-де-Толли, который вызывает в памяти не триумф 1813-14 гг., а начало отступления в 1812 г., адекватен общественной оценке роли полководца в истории. Вклад Орловского, как автора статуй перед Казанским собором, справедливо характеризуется в научной литературе как веха в зарождении реалистического искусства. Сравнение памятников с одновременными академическими программами Н. С. Пименова и А. В. Логановского, с упоминания о которых традиционно начинается обзор реалистической

скульптуры, позволяет заключать, что тенденции реализма проникли в монументальную пластику не позднее, чем в станковое искусство.

Итак, требование сближения искусства с жизнью общества, отражавшее философскую дискуссию о народности, обусловило тенденцию развития монументальной скульптуры к реализму. Оно также оказывало влияние на жанровую систему городской скульптуры. Этап первой половины XIX в. в истории монументальной скульптуры значителен как время формирования жанра городского памятника в современном его понимании.

В начале столетия монументальная скульптура развивалась в тесной связи со скульптурой мемориальной. Карамзин проводил различие между «народным памятником» и надгробием по степени участия в их создании общества и по степени их значения для жизни страны: надгробие производится на средства родственников или узкого круга поклонников, памятник – на всеобщие пожертвования; первый воспринимается как дань памяти умершему, второй служит просвещению. В тех случаях, когда вопрос касался художественного решения скульптурных произведений, историк отдавал предпочтение сложным композициям, привлекавшим внимание различными эффектами и представлявшим изображение развёрнутого действия. Таким образом, на начальном этапе развития жанра городского монумента представление о его художественной специфике ещё не сформировалось.

Крупнейший монумент времени Карамзина – памятник «Минин и Пожарский» - восходит к типу парадного надгробия барокко. Поздние монументальные проекты И. П. Мартоса (памятники М. В. Ломоносову и великой княгине Александре Павловне), а также его высказывание на конкурсе проектов скульптурного декора для Александровской колонны, свидетельствуют о связи ваятеля с традициями декоративной скульптуры, о приоритете в его методе таких аспектов скульптурного произведения, как симметрия, красота компоновки фигур в группе. Характерно его стремление трактовать содержание памятника посредством изображения сцены с несколькими персонажами, наподобие картины в жанре апофеоза.

В произведениях городской скульптуры первой половины XIX в. можно видеть мотивы, заимствованные из области мемориальной, садово-парковой и декоративной пластики. Так, о тематике надгробий и декоративного убранства церковных фасадов напоминают изображение Ангела с крестом на Александровской колонне или эмблематические фигуры Веры и Надежды с атрибутами крестом и якорем в памятнике Александру I С. И. Гальберга. Выработанный в мемориальной скульптуре приём совмещения в одной композиции бюста и статуи использовался в монументальных проектах В. И. Демут-Малиновским, примером чему служит выполненный им для Костромы памятник царю Фёдору Романову. Статуя Г. Р. Державина работы Гальберга и статуя А. И. Крылова работы П. К. Клодта по своей интонации близки садово-парковому искусству. Первая задумана в сходстве с «Каллиопой» из Старой Сильвии в Павловске, вторая в некотором отношении возрождала память о «Лабиринте» XVIII в., посвящённом античному баснописцу Эзопу. Близость традиционной системе пластического декора фасадов, в которой парные элементы тракуются по принципу зеркальной симметрии, обнаруживается в решении статуй М. И. Кутузова и М. Б. Баркляя-де-Толли.

Романтизм оказывал влияние на русскую скульптуру не только с позиции своего понятия о просветительской роли искусства. Оказывал также влияние его взгляд на значение для общества самой личности художника. В романтизме сложилось представление о «божественной природе вдохновения»<sup>399</sup>, об одарённости художника особой интуицией, которая выводит его из ряда обычных людей, возвышает над миром обыденности. Всё это создало почву для перемен в художественном процессе. В эпоху классицизма процесс творчества разделялся на две составляющие – сочинение и исполнение. Первая заключалась в поиске темы и создании инвенции, то есть общей идеи художественного произведения. Эту задачу брал на себя литератор или историк. Мастеру скульптуры отводилась роль исполнителя, и, таким образом, его работа ограничивалась выполнением технических задач.

---

<sup>399</sup> Мечты о свободе. Романтизм в России и Германии : каталог выставки / ГТГ. М., 2021. С. 134.

Из всех видов скульптуры наиболее близкое положение к науке занимала медальерная пластика. Именно в этой области разрабатывалась иконография новых исторических сюжетов, которая затем воспроизводилась в монументальной скульптуре. Примеры такого взаимодействия между двумя областями творчества мы встречаем в XVIII в.: по рисункам медалей были созданы скульптурные панно Екатерининского зала в московском здании Сената, по изображениям на геммах - барельефы Чесменского двора. В XIX в. эта традиция была продолжена в использовании медальерных композиций Ф. П. Толстого в качестве образцов при создании декора Александровского зала Зимнего дворца и Триумфальных ворот в Москве. О попытке противодействовать этой традиции в стремлении обрести свободу творчества говорит факт представления Толстым проекта медальонов на события Отечественной войны 1812 г. в виде альбома с авторскими рисунками и описаниями.

Статус скульптора в эпоху классицизма характеризуется практикой привлечения к выполнению парных композиций двух равных по достоинству мастеров, которые должны были при этом вступить в соревнование и продемонстрировать навыки работы в коллективе. Каждый из двух мастеров должен был работать с оглядкой на своего товарища. Предполагалось, что созданные сотрудниками композиции должны иметь зеркальное подобие или сходство в ритмическом рисунке. Это правило касалось не только чисто декоративных элементов убранства архитектурных построек, таких, как барельефные фигуры трубящих Слав, статуи в нишах, скульптуры львов у парадных лестниц, но также композиций скульптурных панно с историческими сюжетами. Так, зеркальную симметрию можно наблюдать в парных горельефах «Изгнание французов» и «Освобождение Москвы» на фасаде Триумфальных ворот в Москве, из которых первый был выполнен И. Т. Тимофеевым, а второй – И. П. Витали.

В истории создания групп коней с возничими, украсивших Аничков мост, примечательно то, что заказ целиком был предоставлен одному скульптору. На такое решение повлияла известность П. К. Клодта как непревзойдённого мастера

анималистической пластики. Вопреки первоначальному проекту, разработанному в Академии художеств профессором архитектуры К. А. Тоном, скульптор решил скомпоновать ансамбль не из двух, а из четырёх композиций, трактованных с заметным разнообразием в положениях фигур и общих силуэтах. Новость о такой перемене, сделанной по воле художника, была воспринята общественностью с большим вниманием. В печати появилась статья о необыкновенном природном даровании Клодта с описанием обстоятельств его становления и оценкой его вклада по отношению к предшествующему состоянию отечественной художественной школы.

Заказ на лепку парных статуй М. И. Кутузова и М. Б. Баркляя-де-Толли так же был дан единственному скульптору – Б. И. Орловскому. Как и Клодт, Орловский представляет собой пример художника, который, несмотря на отсутствие академического образования, а только благодаря своим незаурядным способностям достиг успеха в профессиональной деятельности. Его творческий путь в не меньшей степени свидетельствует о высоком статусе скульптора в 1830-е гг. Работу скульптора наблюдал лично Николай I. В память о посещении мастерской А. С. Пушкин оставил стихотворение «Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую...». Архивные документы показывают, что идея изобразить в ногах фельдмаршалов французские знамёна принадлежала Орловскому и что, предлагая её Николаю I, президент Академии Оленин лишь выражал свою солидарность со скульптором. Характерен случай выступления Орловского в дискуссии о постаментах для памятников. Высказав убеждение в необходимости использования гранитных монолитов, скульптор продемонстрировал своё несогласие с мнением придворного архитектора О. Р. Монферрана. В решении этого вопроса точка зрения Орловского взяла верх.

Анализ комплексов наружной скульптуры Казанского и Исаакиевского собора показал, что различие в стилистике двух построек происходит, в том числе, из различий в порядке взаимодействия скульпторов, архитектора, строительной комиссии и руководства Академии художеств. Автор проекта Казанского собора А. Н. Воронихин не оказывал влияния на выбор мастеров,

которым доверялось осуществить проект убранства фасадов. Распределение задач между художниками осуществляла Академия художеств, которая, кроме этого, гарантировала качество произведений, определяла сроки готовности работ и размер вознаграждений. Коллектив мастеров, трудившихся над созданием скульптурных моделей, состоял из представителей скульптурного класса – профессоров, академиков и пенсионеров. Существовал порядок, по которому каждый из участников взаимодействовал с кем-нибудь из сотрудников, выполняя в паре равнозначные задачи. Во взгляде современников на художественные достоинства Казанского собора главное значение имел успех организации, а не мастеров в отдельности.

В сравнении с А. Н. Ворониным архитектор Исаакиевского собора О. Р. Монферран проявлял большую пристрастность в руководстве скульптурными работами. Он принимал активное участие в жюри при проведении конкурсов, посредством которых должен был определиться исполнитель фронтонного горельефа «Поклонение волхвов». В архиве комиссии по строительству собора сохранилась записка О. Р. Монферрана с подробным описанием требований, которым должны были отвечать скульптурные модели фронтонов. Архитектор отдавал предпочтение И. П. Витали, полагая, что его темпераментная манера наилучшим образом отвечала замыслу украсить фасады собора так, чтобы они напоминали «эпоху 16 века и стиль Микеланджело».

Есть основания предполагать, что такое суждение сложилось у Монферрана ещё до проведения конкурсов и приезда Витали в Петербург. Малоизвестный проект Монферрана «фонтана для Москвы», возможно, имел отношение к постройке Варварского, Шереметевского, Никольского и Петровского фонтанов. Изображение на нём допускало различные интерпретации. Названные московские фонтаны, чьи фигурные подножия выполнялись по моделям И. П. Витали, трактованы по-разному с сохранением единообразия в силуэте. В скульптуре последнего по времени создания и самого крупного Петровского фонтана И. П. Витали обнаружил свою страсть к подражанию стилю римской пластики XVI-XVII вв. Очевидно, что эта черта в манере Витали должна была обратить на

себя внимание О. Р. Монферрана и побудить его выделить московского ваятеля среди претендентов на право лепить модели декоративной скульптуры главного храма столицы.

О чертах времени свидетельствует предпочтение в тот или иной период определённых техник и материалов скульптуры. Техника рубки из крупнокристаллического пудостского известняка, в которой произведены панно на фасадах Казанского собора, почти исключает возможность тонкой нюансировки. В виду участия в создании аттиковых барельефов «Изведение воды в пустыне» и «Возведение медного змия» неизвестного мастера-каменотёса различия в манере авторов подготовительных моделей И. П. Мартоса и И. П. Прокофьева значительно нивелированы. Барельефы, выполненные в том же материале, что и облицовка стен, колонны и балюстрады, издали воспринимаются в большей степени как оживление плоскостей архитектуры, необходимое для акцентировки ритмов архитектурных членений. Драматизм изображённых в них сцен заслонён общим декоративным эффектом.

Для выполнения главных элементов наружного декора Исаакиевского собора Монферран отдал предпочтение бронзовому литью и гальванопластике, техникам, которые максимально точно передают формы авторских моделей. Архитектор ревностно следил за ходом работы в мастерской Витали, о чём говорят его требования, чтобы скульптор не прибегал к помощи своих учеников и лепил модели самостоятельно.

Сочетание тёмной бронзы и сероватого мрамора в отделке наружных стен Исаакиевского собора придаёт скульптурным украшениям особое звучание. Цветовой контраст усиливает эффект от противопоставления строго регулярного характера здания динамичному характеру декора. Персонажи фронтовых и дверных горельефов, статуи на кровле, часто благодаря расположению наперерез границам архитектурных форм, производят впечатление взаимодействия с реальным пространством зрителя.

Всё это представляет принцип синтеза двух видов искусства, соответствующий тем периодам в истории искусстве, когда конструктивный



стиль зодчества постепенно сменялся стилем, тяготеющим к живописной пластичности, а именно периоду постройки Парфенона в Афинском акрополе и времени зрелого творчества Микеланджело. Характерно, что вторая треть XIX столетия в русской скульптуре может быть сопоставлена со второй третью XVI-го не только в отношении тенденции скульптуры к большей самостоятельности во взаимодействии с архитектурой, но также в отношении признания высокого статуса ваятеля. Обе эти закономерности имеют взаимосвязь.

Изменение статуса мастера скульптуры и связанное с этим изменение порядка его взаимодействия с архитектором отразилось во взглядах на роль постаumenta в монументальной скульптуре. Анализ памятника К. М. Минину и Д. М. Пожарскому позволил составить представление об использовании мастерами классицизма приёма геометрического построения, с помощью которого скульптурная композиция и постамент соотносились друг с другом по масштабу и силуэту. Созданный И. П. Мартосом в сотрудничестве с А. А. Михайловым монумент в основе своего замысла имеет простую геометрическую схему из трёх равных прямоугольников, их осей и диагоналей. С её помощью определено расположение двух фигур в группе и направление их движений. Подобная схема обнаруживается при анализе первой группы Аничкова моста, которую П. К. Клодт выполнил под руководством профессора Академии художеств К. А. Тона.

По первоначальному замыслу, восходящему к проектировке набережной Невы у здания Академии художеств, «Кони Клодта» должны были представить симметричную композицию с одним главным видом. Две скульптурные группы предполагалось поставить вдоль одной линии, так, чтобы кони были обращены друг на друга. При общем взгляде с дальнего расстояния группы должны были казаться подобными друг другу, различия между ними должны были привлечь на себя внимания при рассматривании. Всё это отвечало специфике парных композиций, связанных с традициями декоративной пластики на фасадах архитектуры и в парках. Клодт изменил замысел ансамбля. Скульптурное убранство Аничкова моста воспринимается как композиция с несколькими

планами и многими аспектами. Анализ третьей группы показал, что наиболее выгодный вид на неё не параллелен широкому фасаду постамента, но открывается со стороны его правого угла. Компоновка фигур коня и возничего, их высота и общий силуэт в этом произведении не определяются величинами и осью постамента. Таким образом, третья композиция создавалась в относительно меньшей зависимости от архитектурного проекта, чем первая.

В русской монументальной скульптуре 1840-х – начала 1860-х в отношении роли постамента можно выделить две тенденции: одна заключалась в стремлении отвести доминирующую роль постаменту и трактовать статую, как навершие архитектурного сооружения (памятники князю Владимиру в Киеве, Николая I и Я. В. Виллие в Санкт-Петербурге); другая – в попытке создания скульптурного монумента без участия архитектора (памятник И. А. Крылову в Летнем саду Санкт-Петербурга; эскиз Н. С. Пименова для памятника А. С. Пушкину).

Графические композиции, выполненные художниками 1800 – 1820-х гг., свидетельствуют о формировании идеи монументальной скульптуры без постамента. На гравюрах в поэтических сборниках, в эскизах к неосуществлённым надгробиям мы находим изображение известных мотивов – фигуры плакальщицы, воина, аллегии реки, мартосовский памятник великой княгине Александре Павловне, которые представлены наподобие оживших статуй, без постаментов, в окружении травы и деревьев.

Как можно из этого заключить, распад синтеза скульптуры и архитектуры, который наблюдается исследователями в искусстве после классицизма, представлял собой результат воздействия идеи о ценности творческой индивидуальности, что составляло одну из сторон романтизма. Представление о возможности создания памятника без постамента или проектировки монументальных скульптурных композиций без участия архитектора свидетельствуют о высоком социальном статусе мастера скульптуры и, в частности, о признании его активной роли в создании облика города.

### Список сокращений

**БАН** – Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург

**ГМА им. А. В. Щусева** – Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева, Москва

**ГМЗ** – Государственный музей-заповедник

**ГМП «Исаакиевский собор» (ГМПИС)** – Государственный музей-заповедник «Исаакиевский собор», Санкт-Петербург

**ГРМ** – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

**ГЭ** – Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

**КГИОП** - Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры, Санкт-Петербург

**НА РАХ** – Научный архив Российской академии художеств, Санкт-Петербург

**НИМ при РАХ** – Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

**РГБ** - Российская государственная библиотека, Москва

**РГИА** – Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург

**ЦИАМ** - Центральный исторический архив Москвы, Москва

**Ф.**- фонд

**Оп.** – опись

**Д.** - дело

## Список литературы и источников

### *Литература на русском языке:*

1. 1812 год в произведениях искусства из собрания Русского музея: Каталог выставки. / Авт. сост. Г. Голдовский и др. – СПб. : Palace Editions, 2012. – 132 с.
2. 200 лет начала строительства Исаакиевского собора : Каталог юбилейной выставки / Авторы текстов: Е. В. Догодаева и др. ; авторы аннотаций: Н. Ю. Бахарева. – СПб. : Торговый дом "Медный всадник", 2018. - 189 с.
3. Азадовский М. К. История русской фольклористики / М. К. Азадовский. – М. : Институт русской цивилизации, 2014. - 1045 с.
4. Акимов П. А. Надгробие и эпитафия эпохи романтизма в России / П. А. Акимов. – М. : Компания Спутник+, 2001. – 65 с.
5. Алексеева С. Б. Роль монументально-декоративной скульптуры в формировании ансамбля центральных площадей Петербурга первой половины XIX в. / С. Б. Алексеева // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования / Под ред. Т. В. Алексеевой. – М. : Искусство, 1968. – С. 38-68.
6. Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства : в 2 т. – Т. II. – М. : Искусство, 1967. - 234 с.
7. Алпатов М. В. Иван Петрович Мартос / М. В. Алпатов. – М.-Л. : Искусство, 1947. - 35 с.
8. Анализ и интерпретация произведения искусства : учебное пособие для студентов педагогических высших учебных заведений / Под ред. Н. А. Яковлевой. – М. : Высшая школа, 2005. – 549 с.
9. Андреева Е. М. Значение коллекции слепков музея Академии художеств для декоративной скульптуры Санкт-Петербурга и его окрестностей в XVIII – первой половине XIX века / Е. М. Андреева // Петербургские чтения – 97. – СПб. : БЛИЦ, 1997. – С. 21-23.

10. Андреева Е. М. К истории поступления в коллекцию музея Академии художеств гипсовых слепков с мраморных памятников Парфенона / Е. М. Андреева // 240 лет Музею Академии художеств. – СПб. : НИМ РАХ, 1999 – С. 58-62.
11. Андросов С. О., Берташ А. В., Талалай М. Г. Античные и библейские сюжеты в камне и бронзе : петербургское городское убранство / С. О. Андросов, А. В. Берташ, М. Г. Талалай. – СПб. : ЛИК, 2006. – 348 с.
12. Антощенко В. С. Жизнь скульптуры в городе = The life of sculpture in the city: фотоальбом / В. С. Антощенко. – СПб. : Русская коллекция, 2008. – 127 с.
13. Аплаксин А. П. Казанский собор : Ист. исслед. о соборе и его описание / Сост. архитектор собора А. П. Аплаксин. – СПб. : изд. на средства Казанского собора, 1911. - 86, 90 с.
14. Аркин Д. Е. Монументальная скульптура Ленинграда / Д. Е. Аркин. – М. : Изд-во Акад. архитектуры СССР, 1948. - 108 с.
15. Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры / Д. Е. Аркин. - М. : Искусство, 1990. - 399 с.
16. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Пер. с англ. В. Н. Самохина; Общ. ред. и вступ. статья В. П. Шестакова. – М. : «Архитектура-С», 2012. – 392 с.
17. Артамонов В. А. Город и монумент / В. А. Артамонов. – М. : Стройиздат, 1974. - 224 с.
18. Бадалян Д. А. Понятие «народность» в русской культуре XIX века // Исторические понятия и политические идеи в России XVI-XX веков = Historical concepts and political ideas in Russia XVI-XX centuries : сб. науч. работ / Отв. ред. Н. Е. Копосов. – СПб. : Изд-во Европейского университета, 2006. – С. 108-122.
19. Бадалян Л. Г. Памятники и мемориальные ансамбли Русской воинской славы. XVIII – начала XX в. : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствовед. / Л. Г. Бадалян; СПбГАИЖСиА им. И. Е. Репина. – СПб., 1994. – 26 с.

20. Базазьянц С. Б. Художник, пространство, среда : Монум. искусство и его роль в формировании духов.-мастер. окружения человека : Художник и город. – М. : Сов. художник, 1983. – 239 с.
21. Бартошевич. В. В. Неопубликованный проект памятной медали / В. В. Бартошевич // Советский коллекционер. – М.: «Связь», 1976. – Вып. 14. – С. 95-99.
22. Баткин Л. М. Итальянское возрождение в поисках индивидуальности / Л. М. Баткин; отв. ред. С.С. Аверинцев ; АН СССР. – М. : Наука, 1989. – 270 с.
23. Беляев Н. З., Шмидт И. М. Александр Михайлович Опекушин. 1841-1923 / Н. З. Беляев, И. М. Шмидт. – М. : Искусство, 1954. - 48 с.
24. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. - 4-е изд., доп. - М. : Политиздат, 1988. - 495 с.
25. Борисова Е. А. Русская архитектура в эпоху романтизма / Е. А. Борисова; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания. – СПб. : Дмитрий Буланин : ГИИС, 1997. – 314 с.
26. Бринкман А. Э. Площадь и монумент как проблема художественной формы / А. Э. Бринкман; пер. с нем., комм. И. Хвойника. – М. : Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1935. - 296 с.
27. Булах А. Г. Каменное убранство Петербурга: шедевры архитектурного и монументального искусства Северной столицы / А. Г. Булах. – СПб. : МиМ-Дельта, 2009. – 315 с.
28. Булгаков Ф. И. Венок на памятник Пушкину. Адресы, телеграммы, приветствия, речи, чтения и стихи по поводу открытия памятника Пушкину / Сост. Ф. И. Булгаков. – СПб. : тип. и хромолит. А. Траншеля, 1880. - 354 с.
29. Бутиков Г. П. Исаакиевский собор. Государственный музей русской культовой архитектуры, скульптуры, живописи и мозаики / Г. П. Бутиков. – СПб. : «Культурное наследие Петербурга», 2000 – 140 с.
30. Валицкая А. П. Становление некоторых принципов русской романтической эстетики в художественной критике первой трети XIX века / А. П. Валицкая

- // Проблемы развития русского искусства : сборник статей / Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – Л., 1971. – Вып. 1. – С. 14-28.
31. Варнек К. Старое время, сравнительно с деятельностью профессора барона Клодта // Северное сияние : Рус. худож. альбом, издаваемый Василием Генкелем. В 4 т. - Т. III. – СПб. : В. Генкель, 1864. - С. 704-722.
  32. Вейль Г. Симметрия / Г. Вейль; перевод с англ. Б. В. Бирюкова, Ю. А. Данилова; под ред. Б. А. Розенфельда. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 190 с.
  33. Верещагина А. Г. Критики и искусство / А. Г. Верещагина. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 744 с.
  34. Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения / И. И. Винкельман; пер. с нем., комм., прил. И. Е. Бабанов; Гос. Эрмитаж. – СПб.: Алетейя, Гос. Эрмитаж, 2000 – 800 с.
  35. Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. (1520-1590) : К проблеме кризиса итальянского гуманизма / Б. Р. Виппер. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1956. - 371 с.
  36. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. – М. : АСТ-Пресс КНИГА, 2004. – 366 с.
  37. Врангель Н. Н. История скульптуры / Н. Н. Врангель. – М. : И. Кнебель, 1913. - 416 с. - (История русского искусства / И. Э. Грабарь и др. ; Т. 5)
  38. Врангель Н. Н. Романтизм в живописи Александровской эпохи и отечественная война / Н. Н. Врангель // Старые годы. – 1908. – Июль-сентябрь. – С. 377-438.
  39. Гальберг С. И. Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках 1818-1828 / Собр. В. Ф. Эвальд. – СПб. : тип. М. М. Стасюлевича, 1884. - 185 с.
  40. Головин В. П. От амулета до монумента : Кн. об умении видеть и понимать скульптуру / В. П. Головин. - М. : Изд-во МГУ, 1999. - 122 с.
  41. Головин В. П. Статуя на колонне: от монумента Траяна до Александрийского столпа / В. П. Головин // Страницы истории западноевропейской скульптуры

- : сб. ст. памяти Ж. А. Мацулевич. – СПб. : Из-во Гос. Эрмитажа, 1993. – С. 43-60.
42. Грабарь И. Э. История русского искусства. Архитектура, живопись, графика, скульптура, декоративное искусство / И. Э. Грабарь. – М. : АСТ, 2009. – 207 с.
43. Гримм Г. Г. Архитектор Воронихин / Г. Г. Гримм; Ин-т им. И.Е. Репина. – Л.-М. : Госстройиздат, 1963. – 170 с.
44. Гундакова Л. Объект культурного наследия федерального значения «Памятник М.В. Ломоносову». Историческая справка. 2011. / Л. Гундакова. [Эл. ресурс] // Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова. URL: [https://narfu.ru/lomonosov/mem\\_arh.pdf](https://narfu.ru/lomonosov/mem_arh.pdf) (дата обращения: 15.02.21)
45. Давыдова Л. И. К истории создания статуи Винкельмана на главном фасаде Нового Эрмитажа в Петербурге / Л. И. Давыдова // ΣΥΣΣΙΤΙΑ: сб. ст. памяти Ю. В. Андреева / Под. ред. В. Ю. Зуева. – СПб. : Алатейя, 2000. – С. 379-386.
46. Давыдова О. А. Увековеченный в бронзе. Пушкиниана скульптора Александра Опекушина / О. А. Давыдова. – М : «МИК», 2016 – 215 с.
47. Двери и порталы Санкт-Петербурга : альбом / Вступ. ст. С. А. Симкиной. – СПб. : Руссика, 2004. - 285 с.
48. Домогацкий В. Н. Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника / В. Н. Домогацкий; сост., вступ. ст., кат. и коммент. С. П. Домогацкой. – М. : Сов. художник, 1984. – 367 с.
49. Доронина Л. Н. Мастера русской скульптуры XVIII-XX веков : в 2 т. – Т. I : Скульптура XVIII-XIX вв. – М. : Белый город, 2008. - 440 с.
50. Дульский П. М. Памятник Г. Р. Державину в Казани : очерк к столетию со дня смерти поэта 1816-1916 / П. М. Дульский. - Казань : Центр. тип., 1916. – 12 с.
51. Еремеева С. А. Памяти памятников : практика монументальной коммеморации в России XIX - начала XX вв. / С. А. Еремеева. – М. : Издательский центр Рос. Гос. гуманитарного ун-та, 2015. – 530 с.



52. Ермилов Н. Е. История сооружения памятника Ломоносову в Архангельске / Н. Е. Ермилов // Исторический вестник. – 1889. – Т. 36. – № 4. – С. 174—180.
53. Ермонская В. В. Что такое скульптура / В. В. Ермонская. – М. : Изобразит. искусство, 1977. - 95 с.
54. Забытая Россия : проекты памятников и монументальная скульптура XVIII - начала XX века : каталог выставки / Авт. вступ. ст. Е. В. Карпова. – СПб. : Palace editions, 2006. – 118 с.
55. Зитте К. Городское строительство с точки зрения его художественных принципов : Попытка разрешить совр. вопр. архитектуры и монумент. пластики, со спец. ссылками на Вену / К. Зитте; пер. с нем. И. И. Вульфберта. – М. : Упр. Моск. губ. инж., 1925. – 230 с.
56. Из бронзы и мрамора : Кн. для чтения по истории русской и советской скульптуры : сб. ст. – Л. : Художник РСФСР, 1965. - 474 с.
57. Исаакиевский собор : к истории создания : каталог / Авт.-сост. Г. Голдовский и др. – СПб. : Palace Editions, 2018. - 119 с.
58. Исаченко В. Г. Монументальная и декоративная скульптура Санкт-Петербурга : справочник / В. Г. Исаченко. – СПб. : Паритет, 2005. – 364 с.
59. Историческое описание монумента, воздвигнутаго гражданину Минину и князю Пожарскому в столичном городе Москве : С присовокуплением именнаго списка особ, принесших денежныя пожертвования во всех частях России на сооружение сего монумента / Издано по распоряжению Министерства внутренних дел. – СПб. : тип. Имп. Воспитательнаго дома, 1818. - XXIX, 229 с.
60. История русского искусства : учебник для худож. вузов / Под общ. ред. Н. Г. Машковцева. В 2 т. Т. I: X в. – 30-50-е гг. XIX в. / Ред. Н. Г. Машковцев и А.Ф. Коростин. – М. : Искусство, 1957. – 479 с.
61. Каганов Г. З. Санкт-Петербург : образы пространства / Г. З. Каганов. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб. : Изд-во И. Лимбаха, 2004. – 229 с.
62. Каганович А. Л. Иван Иванович Теребенев. 1780-1815 / А. Л. Каганович. – М. : Искусство, 1956. - 146 с.

63. Каганович А. Л., Рогачевский В. М. Скульптурный класс Академии художеств в первой половине XIX в. / А. Л. Каганович, В. М. Рогачевский // Вопросы художественного образования. – Л. – Вып. 7. – 1973. – С. 37-46.
64. Карамзин Н. М. Народный британский памятник / Н. М. Карамзин // Вестник Европы. – 1802. - № 1. – С.
65. Карамзин Н. М. О любви к отечеству и народной гордости / Н. М. Карамзин // Вестник Европы. – 1802. – Ч. 1. – № 4. – С. 56—69.
66. Карамзин Н. М. О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств / Н. М. Карамзин // Вестник Европы. – 1802. – Ч. 1. - № 24. – С. 289–308.
67. Карамзин Н. М. Письма русского путешественника // Сочинения : в 2 т. / Н. М. Карамзин. – Т. I. – Л. : Художественная литература, 1984. – С. 55-504.
68. Карпова Е. В. Иван Мартос известный и неизвестный : портрет в творчестве скульптора : к 250-летию со дня рождения / Е. В. Карпова. – СПб. : Palace Editions, 2005. – 47 с.
69. Карпова Е. В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII - начала XX века : Новые материалы. Находки. Атрибуции / Е. В. Карпова. – СПб. : Искусство-СПб, 2009. – 606 с.
70. Карпова Е. В. Скульптура // Романтизм в России : каталог выставки / Авт.-сост.: Г. Голдовский и др. ; вступ. ст. Е. Петрова. – СПб. : Гос. Рус. музей, 1995. - С. 352-355.
71. Карчёва Е. И. Произведения берлинских скульпторов первой половины XIX века в Петербурге : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствовед. / Е. И. Карчёва; С.-Петербур. гос. ун-т. – СПб., 1997. - 24 с.
72. Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830 – 1910-х гг. / Е. И. Кириченко. – М. : Искусство, 1978. – 399 с.
73. Клишевич Е. А. Барельефы на постаменте памятника Минину и Пожарскому и вопрос об авторстве в монументальной скульптуре / Е. А. Клишевич // Петербургские искусствоведческие тетради. – СПб. : АИС, 2023. – Вып. 74. – С. 84-94.

74. Клишевич Е. А. Влияние Карла Брюллова на русскую скульптуру / Е. А. Клишевич // Общество. Среда. Развитие. – СПб. : Астерион, 2023. – № 3 (68). – С. 77-82.
75. Клишевич Е. А. Городские памятники в России первой половины XIX в.: Зарождение традиции, проблемы формы и содержания / Е. А. Клишевич // Петербургские искусствоведческие тетради. – СПб : АИС, 2021. – Вып. 66. – С. 94-109.
76. Клишевич Е. А. «Жена Россиянка» - образ военного времени, идеал эпохи романтизма / Е. А. Клишевич // Проблемы развития отечественного искусства: Науч. труды Инст. им. И. Е. Репина.– СПб. : Инст-т им. И. Е. Репина, 2020. – Вып. 52. – С. 84-92.
77. Клишевич Е. А. Интерпретация мотива трёх граций в московских фонтанах И. П. Витали / Е. А. Клишевич // Альманах СПбГХПА им. А. Л. Штиглица : сб. науч. труд. преподавателей и аспирантов за 2006 г. – СПб. : СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, 2007. – С. 32-37.
78. Клишевич Е. А. «Кони Клодта» в проекте профессора архитектуры Императорской Академии художеств К. А. Тона / Е. А. Клишевич // Академия художеств в прошлом и настоящем. Материалы междунар. науч. конф. к 260-летию со дня основания / Институт им. И. Е. Репина; научн. Ред. Ю. Г. Бобров; сост. А. И. Шаманькова. – СПб. : Чистый лист, 2018. – С. 48-54.
79. Клишевич Е. А. Концепция «народного памятника» в культуре эпохи Николая I / Е. А. Клишевич // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Художественное образование. Сохранение культурного наследия. – СПб. : Академия художеств им. Ильи Репина, ноябрь/декабрь 2022. – Вып. 62. – С. 126-142.
80. Клишевич Е. А. Николай Карамзин у истоков жанра городского памятника / Е. А. Клишевич // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Художественное образование. Сохранение культурного наследия. – СПб. :

- Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина, июль/сентябрь 2021. – Вып. 58. – С. 145-157.
81. Клишевич Е. А. Новые материалы об Иване Тимофееве, скульпторе школы И. П. Мартоса / Е. А. Клишевич // Петербургские искусствоведческие тетради. – СПб : АИС, 2017. – Вып. 43. – С. 126-138.
  82. Клишевич Е. А. О ритме в композициях И. П. Витали на фронтонах Исаакиевского собора / Е. А. Клишевич // Альманах СПбГХПА им. А. Л. Штиглица : сб. науч. труд. преподавателей и аспирантов за 2006 г. – СПб. : СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, 2009. – С. 36-43.
  83. Клишевич Е. А. О связи русской монументально-декоративной скульптуры 1770 – 1830-х годов с проектами памятных медалей / Е. А. Клишевич // Традиции и школы в мировом художественном пространстве. – СПб. : Академия художеств им. Ильи Репина, 2021. – С. 94-106
  84. Клишевич Е. А. О связи русской монументально-декоративной скульптуры раннего классицизма с проектами памятных медалей / Е. А. Клишевич // Наука и образование в жизни современного общества. – Тамбов : Грамота, 2015. – Т. 15. – С. 64-69.
  85. Клишевич Е. А. Парные композиции в русской скульптуре первой половины XIX века / Е. А. Клишевич // Петербургские искусствоведческие тетради. – СПб : АИС, 2022. – Вып. 69. - С. 150-161.
  86. Клишевич Е. А. Постамент в русской монументальной скульптуре 1800 – 1850-х гг. / Е. А. Клишевич // Terra Artis. Искусство и дизайн. – № 4 (Изобразительное искусство и архитектура). – СПб. : СПбГХПА им. А.Л. Штиглица, 2022. – С. 55-68.
  87. Клишевич Е. А. Принцип зеркальной симметрии в композиционном решении парных горельефов Триумфальной арки в Москве / Е. А. Клишевич // Месмахеровские чтения – 2016. – СПб. : СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, 2016. – С. 155-159.
  88. Клишевич Е. А. Проект скульптурного декора Триумфальной арки в Москве: концепция архитектора О. И. Бове и задание Императорской Академии

- художеств / Е. А. Клишевич // Месмахеровские чтения – 2017. – СПб. : СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, 2017. – С. 81-85.
89. Клишевич Е. А. Традиции античной скульптуры в наружном декоре русской православной церкви эпохи классицизма / Е. А. Клишевич // Религия. Церковь. Общество: Исследования и публикации по теологии и религии / Под ред. А. Ю. Прилуцкого. – СПб. : ЕЛЦИ, 2020. – Вып. 9. – С. 308-330.
90. Клишевич Е. А. Фонтаны «Никольский» и «Петровский»: творческие контакты И. П. Витали и О. Монферрана до конкурса на скульптурный фронтон Исаакиевского собора / Е. А. Клишевич // Кафедра. Выпуск XXI. 200 лет начала строительства Исаакиевского собор / Сост. Э. А. Филиппова. – СПб. : Политехника-принт, 2018. – Т. 1. – С. 146-155.
91. Клодт Г. А. Повесть о моих предках / Г. А. Клодт. – М. : Воен. изд-во, 1997. – 304 с.
92. Клодт П. К. Укротители коней : Скульптурные группы П. К. Клодта : альбом / Авт. текста В. Н. Петров. – Л. : Художник РСФСР, 1962. - 14 с.
93. Кобак А. В., Пирютко Ю. М. Исторические кладбища Санкт-Петербурга / А. В. Кобак, Ю. М. Пирютко. – СПб. : Русская тройка-СПб, 2011. – 797 с.
94. Коваленская Н. Н. Иван Петрович Мартос / Н. Н. Коваленская. – М.-Л. : Искусство, 1938. – 140 с.
95. Коваленская Н. Н. Русский классицизм. Живопись, скульптура, графика / Н. Н. Коваленская. – М.: Искусство, 1964. – 704 с.
96. Ковалёв Ф. В. Золотое сечение в живописи / Ф. В. Королёв. – М. : РИП – холдинг, 2013. – 185 с.
97. Кожевников Р. Ф. Памятники и монументы Москвы / Р. Ф. Кожевников. – М. : Моск. рабочий, 1976. – 167 с.
98. Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств : пер. с нем. / Э. Кон-Винер. – М. : Шевчук, 2001. – 217 с.
99. Королёв Е. В. Скульптурное убранство в архитектуре русского классицизма / Е. В. Королёв // Скульптура в городе : сб. ст / Сост. Е. Романенко. – М. : Сов. художник, 1990. – С. 82 - 111.

100. Королёв Е. В. Скульптор Жозеф Камберлен (1756-1821) / Е. В. Королёв // Страницы истории западноевропейской скульптуры: сб. ст. памяти Ж. А. Мацулевич (1890-1973). – СПб: Изд. Гос. Эрмитажа, 1993 – С. 173-198.
101. Королёв Е. В. Эволюция видов скульптурного рельефа в интерьере русского классицизма / Е. В. Королёв // Проблемы развития русского искусства : Теоретич. сб. науч. трудов. – Л. – 1981. – Вып. 14. - С. 48-58.
102. Краснова Е. И. Хроника создания коней Клодта на Аничковом мосту // Невский архив. - СПб., 1012. - Вып. X. - С. 99-109.
103. Кривдина О. А. Ваятели и их судьбы : научная реконструкция творческих биографий российских скульпторов середины и второй половины XIX века / О. А. Кривдина. – СПб. : Сударыня, 2006. – 655 с.
104. Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. «Вложите дыхание в мрамор...» / О. А. Кривдина, Б. Б. Тычинин. – СПб. : изд-во «Северная звезда». 2018. – 132 с.
105. Кривдина О. А. Иван Петрович Витали. Летопись жизни и творчества скульптора / О. А. Кривдина. – СПб. : «Сударыня», 2006. – 175 с.
106. Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Обнажённая натура в российской скульптуре середины XIX в. / О. А. Кривдина, Б. Б. Тычинин // Петербургские искусствоведческие тетради. – СПб. : АИС, 2018. – Вып. 48. – С. 76-82.
107. Кривдина О. А. Профессор скульптуры Николай Степанович Пименов. – СПб. : Сударыня, 2007. – 421 с.
108. Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Размышления о скульптуре / О. А. Кривдина, Б. Б. Тычинин. – СПб. : Северная звезда, 2010. – 604 с.
109. Кривдина О. А. Скульптор Пётр Карлович Клодт : Новые материалы : 200-летию со дня рождения знаменитого русского скульптора посвящается / О. А. Кривдина. – СПб : Сударыня, 2005. – 265 с.
110. Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга, 1703-2007 : иллюстрированная энциклопедия / О. А. Кривдина, Б. Б. Тычинин. – СПб. : LOGOS, 2007. - 764 с.

111. Кривдина О. А. Страницы истории скульптурного класса Императорской академии художеств в XVIII – начале XX века / О. А. Кривдина // Петербургские искусствоведческие тетради.– СПб., 2016. – Вып. 38. – С. 143-155.
112. Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Эпоха Марка Антокольского : от классицизма до модерна. Российские скульпторы середины и второй половины XIX века. Научная реконструкция биографий / О. А. Кривдина, Б. Б. Тычинин. – М. : БУКСМАРТ, 2020. – 598 с.
113. Крюкова И. А. Русская скульптура малых форм / И. А. Крюкова; АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М. : Наука, 1969. - 151 с.
114. Крюковских А. П. Скульптура Санкт-Петербурга : художеств.-ист. очерк / А. П. Крюковских. - СПб. : Лениздат, 2001. – 379 с.
115. Кузнецова Э. В. Федор Петрович Толстой. 1783-1873 / Э. В. Кузнецова. – М.: Искусство, 1977. – 335 с.
116. Куликово поле : сб. документов и материалов к 600-летию Куликов. битвы / Сост. Боташова З. М. и др. – Тула : Приок. кн. изд-во, 1982. – 144 с.
117. Леонтьева Г. К. Питомцы муз : Книга о рус. зодчих, ваятелях и живописцах первой половины XIX в. / Г. К. Леонтьева. – Л. : Искусство, 1968. - 158 с.
118. Либман М. Я. О скульптуре / М. Я. Либман. – М. : Сов. художник, 1962. – 53 с.
119. Лисовский В. Г. Академия художеств : ист.-искусствовед. Очерк / В. Г. Лисовский. – Л. : Лениздат, 1982. – 224 с.
120. Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина / Ю. М. Лотман. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2015. – 445 с.
121. Любин Д. В. Александровская колонна / Д. В. Любин ; Гос. Эрмитаж. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2013. - 98 с.
122. Манн Ю. В. Русская философская эстетика. (1820-1830-е гг.) / Ю. В. Манн. – М. : Искусство, 1969. - 304 с.
123. Маринович Л. П., Кошеленко Г. А. Судьба Парфенона / Л. П. Маринович, Г. А. Кошеленко. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 352 с.

124. Мартынов В. А. Эпизод из жизни «русской идеи». С. П. Шевырев / В. А. Мартынов. - Омск : Изд-во Омского гос. университета, 2011. – 331 с.
125. Маслова Е. Н. К вопросу об авторстве рельефов пьедестала памятника Петру I работы Б. К. Растрелли / Е. Н. Маслова // Русский скульптурный рельеф второй половины XVIII – первой половины XIX века: сб. науч. тр. – Л. : ИЖСА им. И. Е. Репина, 1989. – С. 36-43.
126. Маслова Е. Н. Новые данные о работе И. П. Мартоса над памятником Минину и Пожарскому в Москве / Е. Н. Маслова // Искусство. - 1985. - №4. - С. 61-64.
127. Маслова. Е. Н. Рельефы : Академические программы русских скульпторов в собрании Науч.-исслед. музея Акад. художеств СССР : каталог / Сост., авт. ст. Е. Н. Маслова. – М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. – 57 с.
128. Мастера искусства об искусстве. В 7 т. Т. VI : Искусство народов СССР XIV-XIX вв / Под ред. А. А. Федорова-Давыдова. – М. : Искусство, 1969. – 543 с.
129. Мечты о свободе. Романтизм в России и Германии : каталог выставки / Сост. и авторы ст. Л. А. Маркина и др. – М. : Третьяковская галерея, 2021. – 359 с.
130. Мозговая Е. Б. Исторический рельеф в России во второй половине XVIII в. / Е. Б. Мозговая // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. – Л : ЛГУ им. А. А. Жданова, 1986. – Вып. 3. – С. 95-100.
131. Мозговая Е. Б. Скульптура в интерьерах православных храмов / Е. Б. Мозговая // Петербургские чтения – 97. – СПб. : БЛИЦ, 1997. – С. 456-458.
132. Мозговая Е. Б. Скульптурный класс академии художеств в XVIII веке / Е. Б. Мозговая. – СПб. : ZERO-design, 1999. – 271 с.
133. Молева Н. М., Белютин Э. М. Русская художественная школа первой половины XIX века / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. – М. : Искусство, 1963. – 409 с.
134. Монумент Александру благословенному, или Подробное описание колонны, воздвигнутой в память незабвенного монарха, 30 августа 1832 года. – СПб. : тип. К. Вингебера, ценз., 1833. – 49 с.



135. Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда : альбом / Сост.: Е. В. Плюхин, А. Г. Раскин; Авт. текста В. А. Евсеев и др. – Л. : Искусство, 1991. – 479 с.
136. Морозова С. С. Образ античности в русской скульптуре конца XVIII - первой трети XIX века : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствовед. / С. С. Морозова; МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 2005. – 24 с.
137. Мроз Е. К. Самуил Иванович Гальберг / Е. К. Мроз. – М.-Л. : Искусство, 1948. – 27 с.
138. Мроз Е. К. Василий Иванович Демут-Малиновский / Е. К. Мроз. – М.-Л. : Искусство, 1948. – 32 с.
139. Мроз Е. К. Федор Петрович Толстой / Е. К. Мроз. – М.-Л. : Искусство, 1946. – 39 с.
140. Муравьёв В. Б. История Москвы в пословицах и поговорках / В. Б. Муравьёв. – М. : Алгоритм, 2007. - 365 с.
141. «Мы все в одну сольёмся душу!...»: Отечественная война 1812 года в медалях А. Н. Оленина и его современников: каталог выставки / Вступ. ст. В. М. Файбисовича. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2012. – 248 с.
142. Мюллер А. П. Иностранные живописцы и скульпторы в России / А. П. Мюллер. – М. : Гос. изд., 1925. – 96 с.
143. Нагаевская Е. В. Иван Петрович Витали / Е. В. Нагаевская. – М. : Искусство, 1950. – 28 с.
144. Нестеров В. В. Львы стерегут город / В. В. Нестеров. – СПб. : Искусство-СПБ, 2001. – 400 с.
145. Нетунахина Г. Д. Памятники XVIII в. и первой половины XIX в. // Русская мемориальная скульптура : К истории худож. надгробия в России XI - начала XX в / В. В. Ермонская, Г. Д. Нетунахина, Т. Ф. Попова. – М. : Искусство, 1978. – С. 49-105.
146. Никитин Н. П. Огюст Монферран : Проектирование и строит-во Исаакиевского собора и Александровской колонны / Н. П. Никитин. – Л. : Ленингр. отд-ние Союза сов. архитекторов, 1939. – 348 с.

147. Николаев Е. В. Классическая Москва : очерки архитектуры московского классицизма и ампира / Е. В. Николаев. – М. : URSS КРАСАНД, 2010. – 261 с.
148. Оленин А. Н. Краткое историческое сведение о состоянии Императорской Академии художеств с 1764 по 1829 год / А. Н. Оленин. – СПб. : Тип. И. Глазунова. – 1829. – 86 с.
149. Оленин А. Н. Опыт о правилах медальерного искусства / Вступ. ст. В. М. Файбисовича. – СПб. : Альфарет, 2009. – LXIV, 52 с.
150. Памятники архитектуры Москвы: Кремль. Китай город. Центральные площади / Под. ред. М. В. Посохина. – М. : Искусство, 1983. – 503 с.
151. Педашенко С. А. Памятники императору Александру I, а также героям и событиям Отечественной войны 1812 года / С. А. Педашенко – М.: Кружок ревнителей памяти Отечеств. войны 1812 г., 1812 – 60 с.
152. Переписка графа А. А. Аракчеева о сооружении в селе графа бронзового памятника покойному императору Александру Благословенному (с 1826 по 1834 год). // Новгородский сборник. – 1865. – Вып. 1. – Отд. II. – С. 37-73.
153. Петрова Е. Н. Степан Степанович Пименов. 1784-1833 / Е. Н. Петрова. – Л.-М. : Искусство, 1958. – 112 с.
154. Петров В. Н. Скульптура / В. Н. Петров // История русского искусства. В 13 т. Т. VIII. Кн. 2 / Под ред. В. Н. Лазарева и Т. В. Алексеева. – М. : Изд. АН СССР, Наука, 1964. – С. 407-450.
155. Петров В. Н. Очерки и исследования : Избр. статьи о рус. искусстве XVIII – XX вв / В. Н. Петров; Вступ. ст. Д. В. Сарабьянова. – М. : Советский художник, 1978. – 303 с.
156. Петров В. Н. Пётр Карлович Клодт. 1805-1867 / В. Н. Петров. – 2-е изд. – Л. : Художник РСФСР, 1985. – 63 с.
157. Петров П. Н. Николай Степанович Пименов, профессор скульптуры / П. Н. Петров. – СПб. : тип. В. В. Комарова, 1883. – 19 с.

158. Петров П. Н. Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования / Под ред. П. Н. Петрова. Ч. 2 : 1811-1843. – СПб. : Б.и., 1865. – 464 с.
159. Петров П. Н. Русские скульпторы / П. Н. Петров. – СПб. : тип. В. Спиридонова и К°, 1863. – 31 с.
160. Пилявский В. И. Русские триумфальные памятники / В. И. Пилявский. – Л.: Общ. по распротр. полит. и науч. знаний, 1960. – 56 с.
161. Полевой Н. А. «Евгений Онегин», роман в стихах // Полевой Н. А., Полевой К. А. Литературная критика : ст. и рец., 1825-1842 / Сост., вступ. ст. и коммент. В. Березиной, И. Сухих. – Л. : Худож. литература, 1990. – С. 17-22.
162. Полякова Н. И. Постамент в скульптуре // Советская скульптура : сборник 9 / Сост. В. А. Тиханова; Редкол.: А. Н. Бурганов и др. - 1985. - С. 195-207
163. Полякова Н. И. Скульптура и пространство : Пробл. соотношения объема и пространств. Среды / Н. И. Полякова. – М. : Сов. художник, 1982. - 199 с.
164. Попова Т. Ф. Беседы о русской скульптуре / Т. Ф. Попова. – М.-Л. : Просвещение, 1964. – 119 с.
165. Преснов Г. М. Государственный русский музей : Скульптура : путеводитель / Гос. рус. музей. – Л.-М. : Искусство, 1940. – 116 с.
166. Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствознании : статьи разных лет / В. Н. Прокофьев ; Вступ. ст. А.Д. Чегодаева. – М. : Советский художник, 1985. – 301 с.
167. Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века / А. Л. Пунин. – Л. : Лениздат, 1990. – 349 с.
168. Ракова М. М. Русское искусство первой половины XIX века / М. М. Ракова. – М. : Искусство, 1975. – 239 с.
169. Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России / Н. А. Рамазанов. – Кн. 1. – М. : Губ. тип., 1863. – 313 с.
170. Раскин А. Г. Триумфальные арки Ленинграда / А. Г. Раскин. – Л. : Лениздат, 1977. – 231 с.

171. Романтизм в России : к 100-летию Гос. Рус. музея : каталог выставки / Авт.-сост. Г. Голдовский и др.; Вступ. ст. Е. Петрова. – СПб. : Гос. Рус. музей, 1995. – 452 с.
172. Ромм А. Г. Русские монументальные рельефы / А. Г. Ромм. – М.: Искусство, 1953 – 205 с.
173. Ромм А. Г. Пётр Карлович Клодт / А. Г. Ромм.. – М.-Л. : Искусство, 1948. – 32 с.
174. Русское искусство : Очерки о жизни и творчестве художников. Первая половина девятнадцатого века / Под ред. А. И. Леонова. – М. : Искусство, 1954. – 744 с.
175. Русское искусство : Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века / Под ред. А. И. Леонова. – М. : Искусство, 1958. – 779 с.
176. Русский скульптурный рельеф второй половины XVIII – первой половины XIX века : сб. науч. трудов / Акад. художеств СССР, Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – Л. : Б. и., 1989. – 71 с.
177. Рязанцев И. В. Скульптура / И. В. Рязанцев // История русского искусства. В 22 т. Т. XIV: Искусство первой трети XIX века / Отв. ред. Г. Ю. Стернин – М.: Государственный институт искусствознания; Северный паломник, 2011. – С. 262-307.
178. Рязанцев И. В. Русская скульптура второй половины XVIII – начала XIX века : Проблемы содержания / И. В. Рязанцев. – М. : НИИ теории и истории изобраз. искусств, 1994. – 327 с.
179. Рязанцев И. В. Скульптура в России. XVIII – начало XIX века. Очерки / И. В. Рязанцев. – М.: «Жираф», 2003. – 544 с.
180. Савельев Ю. Р. Власть и монумент / Ю. Р. Савельев; Рос. акад. архитектуры и строит. наук, НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства, Рос. акад. художеств, НИИ теории и истории изобраз. искусств. – СПб. : Лики России, 2011. – 295 с.

181. Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ : Опыт сравнительного анализа / Д. В. Сарабьянов. – М. : Советский художник, 1980. – 261 с.
182. Святославский А. В. Память города. Москва мемориальная / А. В. Святославский. – М. : Изд-во МИОО, 2004. – 88 с.
183. Семёнова Н. Ю. История московского фонтана / Н. Ю. Семёнова // Скульптура в городе : сб. ст / Сост. Е. Романенко. – М. : Сов. художник, 1990. – С. 297-308.
184. Скульптура XIX-XXI веков : каталог / ГМСГ ; Авт.-сост.: В. В. Рытикова, М. В. Горбунова. – СПб. : Санкт-Петерб. Гос. унив. технологии и дизайна, 2014. – 339 с.
185. Соболевский Н. Д. Скульптурные памятники и монументы в Москве / Н. Д. Соболевский. – М. : «Моск. Рабочий», 1947. – 104 с.
186. Сокол К. Г. Монументальные памятники Российской империи : каталог / К. Г. Сокол. - М. : Вагриус Плюс, 2006. – 429 с.
187. Сокол К. Г. Монументы империи: Описание двухсот наиболее интерес. памятников императ. России / К. Г. Сокол. – М. : Грантъ, 2001. – 455 с.
188. Соломатина Н. Н. К истории создания медальонов, посвящённых событиям Отечественной войны 1812 года и Заграничных походов 1813-1814 годов / Н. Н. Соломатина // Фёдор Толстой: каталог выставки к 225-летию со дня рождения / ГРМ. – СПб. : Palace editions, 2008. – С. 38-47.
189. Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства // Избранные сочинения. Живопись. Скульптура. Музыка. В 3 т. Т. II / Коммент. П. Т. Щипунова. – М. : Искусство, 1952. – С. 391 - 568.
190. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 30-40-х годов XIX века / Г. Ю. Стернин. – М. : ГАЛАРТ, 2005 – 240 с.
191. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. - М. : Искусство, 1991. - 207 с.

192. Суровцов Г. С. Отчёт о сооружении памятника Державину, читанный секретарем Общества любителей отечественной словесности Суровцовым. – Казань : тип. Казан. ун-та, 1848. – 13 с.
193. Таракановский Г. Г. Скульптор Б. И. Орловский. – Тула : Приок. кн. изд-во, 1986. – 128 с.
194. Таруашвили Л. И. Искусство Древней Греции : словарь / Л. И. Таруашвили; Рос. акад. художеств, НИИ теории и истории изобразит. искусств. – М. : Языки слав. культуры, 2004. – 332 с.
195. Таруашвили Л. И. Статуарность и тектоника в образах литературы и искусства : статьи разных лет / Л. И. Таруашвили; НИИТИИИ при РАХ. – М. : Статут, 2016. – 318 с.
196. Терновец Б. Н. Русские скульпторы / Б. Н. Терновец. – М. : Гос. изд., 1924. – 48 с.
197. Толбин В. Барон П. К. Клодт / В. Толбин // «Иллюстрация». – 1848. - Т VI. – № 15. – С. 236-238.
198. Толмачёва Н. Ю. Исаакиевский собор. История строительства / Н. Ю. Толмачёва. – СПб. : ГМП «Исаакиевский собор» : Политехника-принт, 2018. – 318 с.
199. Толмачёва Н. Ю. Экстерьер Исаакиевского собора / Н. Ю. Толмачёва // Проблемы художественного синтеза : материалы конференции аспирантов 19-21 ноября 2001 г. – СПб. : Рос. инст. ист. искусств, 2004. – С. 79-84.
200. Толстой Ф. П. Граф Фёдор Петрович Толстой. Обзор художественной деятельности / Ф. П. Толстой // Русская старина. – СПб. : Тип. В. С. Балашева, 1873 – Т. 7. – № 4. – С. 517-532.
201. Толстой Ф. П. Записки графа Федора Петровича Толстого / Ф. П. Толстой. – М : РГТУ, 2001. – 320 с.
202. Толстой Ф. П. 1783-1873 : К 190-летию со дня рождения и 100-летию со дня смерти : каталог выставки / Вступ. ст. Е. Плотникова; Гос. Третьяковская галерея. – М. : Советский художник, 1973. – 90 с.

203. Толстой Ф. П. 1783-1873 : к 225-летию со дня рождения : альбом / Авт. ст. : Е. В. Карпова и др.; ред. А. Лакс. – СПб. : Palace Editions, 2008. – 155 с.
204. Трофимов Ж. А. Симбирский памятник Н.М. Карамзину : известное и неизвестное / Ж. А. Трофимов. – М. : Изд. Центр «Россия молодая», 1992. – 39 с.
205. Турчин В. С. Внутреннее пространство в скульптуре / В. С. Турчин // Творчество. – 1971. – № 5. – С. 12-14.
206. Турчин В. С. Значение и функции материала в скульптуре / В. С. Турчин // Творчество 1979. – № 11. – С. 16-19.
207. Турчин В. С. Композиция круглой скульптуры / В. С. Турчин // Творчество. – 1968. – № 9. – С. 14-18.
208. Турчин В. С. Монументы и города : Взаимосвязь худож. форм монументов и гор. среды / В. С. Турчин. - М. : Сов. художник, 1982. - 159 с.
209. Турчин В. С. Эпоха романтизма в России : К истории русского искусства первой трети XIX столетия : очерки / В. С. Турчин. - М. : Искусство, 1981. – 550 с.
210. Файбисович В. М. Русский воин на медалях XIX в. / В. М. Файбисович // Шестая Всероссийская нумизматическая конференция. : тез. докл. и сообщ. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 1998. – С. 187-188.
211. Фёдоров-Давыдов А. А. Архитектура Москвы после Отечественной войны 1812 года / А. А. Фёдоров-Давыдов. – М. : Гос. изд-во лит. по стр-ву и архитектуре, 1953. - 52 с.
212. Фойгт К. К. Речь при открытии в Казани памятника Г. Р. Державину / К. К. Фойгт. – Казань : тип. Казан. ун-та, 1847. - 88 с
213. Царёва С. М. Итальянец Сантино Кампиони и его скульптурная мастерская в Москве / С. М. Царёва // Архитектурное наследство. – М. : КРАСАНД, 2012. – Вып. 56. – С. 168-182.
214. Цепляев А. А., Конная скульптура Санкт-Петербурга. Гипсoplastика / А. А. Цепляев. – СПб. : Росток, 2011. - 381с.

215. Частная переписка И. Р. Мартоса : 1817-1830 : Письма: И. П. Мартоса, В. В. Капниста, Д. В. Веланского и др. / Ред. и примеч. А. Лазаревского. – Киев : Тип. Ун-та св. Владимира, 1898. – 92 с.
216. Чеканова О. А., Ротач А. Л. Огюст Монферран / О. А. Чеканова, А. Л. Ротач. – Л. : Стройиздат, 1990. – 221 с.
217. Черненко В. А., Щедрин П. Г. Исаакиевский собор : скульптурное убранство балюстрады круговой колоннады / В. А. Черненко, П. Г. Щедрин. – СПб. : Лики России, 2019. – 447 с.
218. Шмидт И. М. Архитектурно-скульптурный комплекс Казанского собора и его значение / И. М. Шмидт // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой – М. : Искусство, 1968. – С. 18-37.
219. Шмидт И. М. Беседы о скульптуре / И. М. Шмидт. – М. : Искусство, 1963. – 95 с.
220. Шмидт И. М. Василий Иванович Демут-Малиновский / И. М. Шмидт. – М. : Искусство, 1960. – 210 с.
221. Шмидт И. М. Николай Степанович Пименов. 1812-1864 / / И. М. Шмидт. – М. : Искусство, 1953. – 28 с.
222. Шмидт И. М. Синтез монументальной скульптуры и архитектуры в крупнейших общественных сооружениях Петербурга первой трети XIX века : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствовед. / И. М. Шмидт; НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР. – М., 1951. – 24 с.
223. Шмидт И. М. Скульптура второй трети XIX века // История русского искусства : учебник для худож. вузов. В 2 т. Т. I: X в. - 30-50-е гг. XIX в. / Ред. Н. Г. Машковцев и А. Ф. Коростин. – М. : Изд. Акад. худож. СССР, НИИТИИ, 1957. – С. 454-465.
224. Шурыгин Я. И. Борис Иванович Орловский / Я. И. Шурыгин. – Л.-М. : Искусство, 1962. – 97 с.
225. Шуйский В. К. Огюст Монферран : история жизни и творчества / В. К. Шуйский. – СПб. : МиМ-Дельта, 2005. – 413 с.
226. Шуйский В. К. Тома де Томон / В. К. Шуйский. – Л. : Лениздат, 1981. – 158 с.



227. Эфрос А. М. Два века русского искусства / А. М. Эфрос; Предисл. Т. В. Алексеевой. – М. : Искусство, 1969. – 302 с.
228. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764-1914 / Сост. С. Н. Кондаков. Ч. 1 : Часть историческая. – СПб. : Б. и., 1914 – 353 с.
229. Якирина Т. В., Одноралов Н. В. Витали. 1794-1855. – Л.-М. : Искусство, 1960. – 123 с.

*Литература на иностранных языках:*

230. Benoist L. La sculpture Romantique / L. Benoist. – Paris : La Renaissance du livre, Boulevard Saint-Michel, 1978. – 189 p.
231. Gunst-Assimenios B. Sockel und Reiter in den Reitermonumenten des Quattrocento bis Seicento : Unters. zu Proportionen u. Ikonographie / B. Gunst-Assimenios. – Bonn : S.n., 1999. – 210 S.
232. Otten F. Schwanthaler und die Romantik / F. Otten // Die Bildhauerfamilie Schwanthaler, 1633-1848 : Vom Barock zum Klassizismus, 1974. – S. 318-322.
233. Preussen B. von 1801. Flaxman's Model Monument / B. von Preussen [Эл. ресурс] // The Royal Academy Summer Exhibition: a chronicle, 1769-2018. 2018. URL: <https://chronicle250.com/1801> (дата обращения: 02/01/2021)
234. Reims M. 19th century sculpture / M. Reims; translated by R. B. Wolfe. – New-York : Harry N. Abrams, Inc., 1972. Hardcover. Oatmeal cloth. 430 p.
235. Rheims M. La sculpture au XIX-e siècle : Album / M. Rheims. – Paris : Arts et métiers graphiques, 1972. – 432 с.

*Архивные материалы*

236. **НА РАХ.** Ф. 11. Оп. 1. Д. 884. Валицкая А. П. Проблемы романтизма русской живописи : Диссертация на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения. – Л. : ИЖСА им. И.Е. Репина, 1972.
237. Там же. Ф. 11, оп. 1, д. 938. Маслова Е. Н. Скульптурный класс Академии художеств конца XVIII – I половины XIX веков (1795-1840). Диссертация на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения. – Л. : ИЖСА им. И.Е. Репина, 1974.

238. Там же. Ф. 11. Оп. 1. Д. 1179. Церетели Е. З. Творчество П. К. Клодта и некоторые вопросы развития русской скульптуры первой половины и середины XIX века : Диссертация на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения. – Л. : ИЖСА им. И.Е. Репина, 1986.
239. **РГИА**. Ф. 37, оп. 20, д. 1061. Дело о медали на освобождение Москвы от неприятеля в 1812 г.
240. Там же. Ф. 208, оп. 1, д. 58. Журнал Комиссии о рассмотрении проектов и смет по вопросу изготовления И. П. Витали моделей украшений фонтанов на Московском водопроводе на Петровской, Варварской и Иверской площадях.
241. Там же. Ф. 206, оп. 1, д. 449. Проект договора со скульптором И. П. Витали на отливку украшений для фонтанов.
242. Там же. Ф. 472, оп. 12, д. 68. О памятниках для фельдмаршалов князей Кутузова и Барклая-де-Толли.
243. Там же. Ф. 789, оп. 1, д. 1051. Дело о пожаловании Академии рисунка, деланного пером бароном Клодтом фон-Юргенсбургом
244. Там же. Ф. 789, оп. 1, д. 1355. Дело о получении моделей конных статуй, находящихся у входа в Елисейские поля в Париже
245. Там же. Ф. 789, оп. 1, д. 1411. О предложении задать программы на звание профессоров академиком: С. И. Гальбергу, К. А. Тону
246. Там же. Ф. 789, оп. 1, д. 1474. Дело о сфинксах на набережной Невы
247. Там же. Ф. 789, оп. 14, д. 46. Академия художеств Министерства императорского двора. Личные дела. Пименов Николай Степанович
248. Там же. Ф. 789, оп. 20, д. 9. О составлении проекта обелиску, предполагаемому к сооружению на Куликовом поле в память знаменитой победы над татарами, одержанной Великим Князем Дмитрием Иоанновичем Донским.
249. Там же. Ф. 789, оп. 20, д. 27. Дело о занятиях скульптора С. Гальберга в Академии художеств
250. Там же. Ф. 796, оп. 112, д. 742. О позволении делать монументы внутри церквей

251. Там же. Ф. 1311, оп. 1, д. 892. О бронзовых барельефах и прочих украшениях
252. Там же. Ф. 1311, оп. 1, д. 1065. О составлении эскизов трёх барельефов
253. Там же. Ф. 1311, оп. 1, д. 1368. О производстве моделей трёх больших внутренних дверей
254. Там же. Ф. 1311, оп. 3, д. 43. О составлении модели фигуры Ангела
255. Там же. Ф. 1661, оп. 1, д. 170. Записка гр. Д. Н. Блудова на имя Николая I о разрешении соорудить в Симбирске памятник Н. М. Карамзину. Январь 1838 г.
256. Там же. Ф. 1661, оп. 1, д. 171. Договор со скульптором С. И. Гальбергом на сооружение памятника Н. М. Карамзину в г. Симбирске
257. **ЦИАМ**. Ф. 226, оп. 1, д. 96. Журнал Совета путей сообщения. 1833-1835 гг.
258. Там же. Ф. 226, оп. 1, д. 7. Журнал Совета путей сообщений. 1831 г.

### Список иллюстраций

1. М. И. Козловский Памятник А. В. Суворову. Бронза, гранит. Постамент: А. Н. Воронихин (?). 1799-1801. Санкт-Петербург, Суворовская площадь.
2. И. П. Мартос. Памятник Э. Ришелье. Постамент: А. И. Мельников и Ф. К. Боффо. 1826-1827. Открыт в 1828. Бронза, гранит. Одесса.
3. Н. И. Уткин по ориг. А. Г. Варнека. Портрет Н. М. Карамзина. 1818-1819. Гравюра резцом. ГРМ.
4. Титульный лист журнала «Вестник Европы» (1802. Часть 1. № 1).
5. Н. М. Карамзин. Народный британский памятник. Статья в журнале «Вестник Европы» (1802. Ч. 1. № 1. С. 17-19).
6. Дж. Флакسمан. Мемориал в Гринвичском парке в честь победы Г. Нельсона при Абукире. Проект. 1801. Карандаш, тушь, перо. Музей Виктории и Альберта.
7. Дж. Флакسمан. Британия. Эскиз статуи для мемориала в Гринвичском парке в честь победы Г. Нельсона. 1801. Карандаш, тушь, перо. Музей Виктории и Альберта.
8. И. П. Мартос. Минин и Пожарский. 1804-1807. Гравюра в «Журнале изящных искусств» (1807. Ч. 1. Кн. 2).
9. И. П. Мартос. Сбор нижегородцами пожертвований. 1804-1807. Рисунок рельефа на постаменте памятника «Минин и Пожарский».
10. Титульный лист брошюры «Историческое описание монумента, воздвигнутого гражданину Минину и князю Пожарскому в столичном городе Москве : С присовокуплением именного списка особ, принесших денежные пожертвования во всех частях России на сооружение сего монумента» (СПб. 1818).
11. И. П. Мартос. Памятник М. В. Ломоносову в Архангельске. 1826-1829 гг. Открыт в 1832 г. Архангельск.
12. И. П. Витали. Освобождённая Москва. Горельеф Триумфальной арки. 1828-1830. Чугун. ГМА им. А. В. Щусева.
13. С. С. Пименов. Водоноска. Императорский фарфоровый завод. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота. 1820-е гг. ГЭ.

14. С. И. Гальберг, Н. А. Рамазанов, А. А. Иванов, П. А. Ставассер и К. М. Климченко. Памятник Н. М. Карамзину. Постамент: К. А. Тон. 1835-1844. Открыт в 1845. Ульяновск (Симбирск), Карамзинский сквер.
15. Эскизы статуи для увенчания Александровской колонны. Литография по рисунку О. Р. Монферрана из альбома «Plans et détails du monument consacré à la mémoire de l'Empereur Alexandre» (Paris, 1836). ГЭ.
16. И. А. Иванов по эскизам А. Н. Оленина. Проекты медалей на манифесты от 6 июля и 25 декабря 1812 года. 1813. ГМЗ «Павловск»
17. И. А. Иванов по эскизу А. Н. Оленина. Медаль «На изгнание врагов». 1817. РНБ.
18. Б. И. Орловский. Статуя Ангела на Александровской колонне. 1831-1834. Бронза. Санкт-Петербург, Дворцовая площадь
19. Х.-Д. Раух. Статуя на колонне Славы. 1845. Бронза. Санкт-Петербург, Конногвардейский бульвар.
20. Сидорка и Пантюшка осматривают Москву. Лубочный листок. 1879. Литография. ГИМ.
21. Сидорка и Пантюшка осматривают Москву. Лубочный лист. Фрагмент. «Это, вишь, Сидорка, памятник русским богатырям, которые спасли Русь от поляков, Кузьма Минин и Князь Пожарский».
22. Л. М. Шванталер. Памятник И. В. Гёте. 1839-1844. Открыт в 1844. Бронза, гранит. Франкфурт-на-Майне, Гётеплатц.
23. Б. И. Орловский. Статуя М. Б. Баркляя-де-Толли. 1833-1836. Бронза. Санкт-Петербург, Казанская площадь.
24. Б. И. Орловский. Статуя М. Б. Баркляя-де-Толли. 1833-1836. Бронза. Фрагмент.
25. Дж. Доу. Портрет М. Б. Баркляя-де-Толли. 1829. Холст, масло. ГЭ. Фрагмент.
26. Титульный лист брошюры «Монумент Александру благословенному, или Подробное описание колонны, воздвигнутой в память незабвенного монарха, 30 августа 1832 года». (СПб. 1833).

27. М. И. Козловский. Эскиз памятника А. В. Суворову с фигурой воина с крестом. 1799. Перо, тушь, графитный карандаш. ГРМ.
28. М. И. Козловский. Эскиз памятника А. В. Суворову с фигурой Геракла. 1799. Сепия, тушь, акварель. ГРМ.
29. М. И. Козловский. Статуя А. В. Суворова. 1799-1801. Бронза. Санкт-Петербург, Суворовская площадь.
30. М. И. Козловский. Статуя А. В. Суворова. 1799-1801. Бронза. Фрагмент.
31. С. И. Гальберг, Н. А. Рамазанов, К. М. Климченко. Памятник Г. Р. Державину. Постамент: К. А. Тон. 1832-1846. Открыт в 1847; восстановлен в 2003. Бронза, гранит. Казань, Лядской сад.
32. Ф. Г. Гордеев. Каллиопа. 1792. По античному оригиналу II в. Бронза. Старая Сильвия в Павловске.
33. С. И. Гальберг. Фавн, прислушивающийся к звуку ветра в тростнике («Начало музыки»). 1830. Мрамор. ГРМ.
34. П. К. Клодт. Памятник И. А. Крылову. 1849-1855. Бронза, гранит. Санкт-Петербург, Летний сад.
35. В. С. Садовников. Памятник И. А. Крылову в Летнем саду. 1855. Бумага, акварель. ГРМ.
36. А. И. Ладюрнер. Торжественное освящение Александровской колонны на Дворцовой площади в Петербурге 30 августа 1834 года. 1830-е. Холст, масло. ГРМ.
37. И. П. Витали. Надгробие П. А. Бекетова с аллегорическими фигурами Веры и Надежды. 1823. Бронза. ГМА им. А. В. Щусева.
38. В. И. Демут-Малиновский. Надгробие В. Д. Новосильцева в подклете собора Новоспасского монастыря. После 1825 г. Бронза, Мрамор. ГМА им. А. В. Щусева.
39. С. С. Пименов. Надгробие М. М. Голицына. 1810. Мрамор, гранит. ГМА им. А. В. Щусева.
40. С. И. Гальберг. Памятник Александру I. 1828-1833. В 1833 установлен в селе Грузино Новгородской губернии (не сохранился). Архивная фотография.

41. В. И. Демут-Малиновский. Памятник царю Михаилу Романову. 1838-1845. Открыт в Костроме в 1851 (не сохранился). Открытка. Издание магазина А. Д. Белянкина, Кострома. 1900-е г. ГИМ.
42. И. П. Мартос. Памятник К. М. Минину и Д. М. Пожарскому. 1804-1818. Бронза, гранит. Москва, Красная площадь.
43. И. П. Мартос. Надгробие А. Ф. Турчанинова. 1792. Бронза, мрамор, порфир. Санкт-Петербург, Некрополь XVIII века Александро-Невской лавры.
44. Неизвестный древнеримский скульптор. Фигура сторожевого льва. Период Римской империи. Мрамор. Флоренция, площадь Синьории.
45. Ф. Вакка. Фигура сторожевого льва. 1594. Мрамор. Флоренция, площадь Синьории.
46. И. П. Мартос. Изведение воды из камня Моисеем. 1804-1807. Пудостский известняк. Барельеф на аттике восточного проезда колоннады Казанского собора в Санкт-Петербурге.
47. И. П. Мартос. Изведение воды из камня Моисеем. 1804-1807. Пудостский известняк. Фрагмент.
48. И. П. Прокофьев. Медный змий. 1805-1806. Пудостский известняк. Барельеф на аттике западного проезда колоннады Казанского собора в Санкт-Петербурге.
49. И. П. Прокофьев. Медный змий. 1805-1806. Пудостский известняк. Фрагмент.
50. В. И. Демут-Малиновский. Апостол Андрей Первозванный. 1808-1811. Бронза. Статуя в северном портике Казанского собора в Санкт-Петербурге.
51. С. С. Пименов. Князь Александр Невский. 1804-1811. Бронза. Статуя в северном портике Казанского собора в Санкт-Петербурге.
52. В. И. Демут-Малиновский. Похищение Прозерпины Плутоном. 1809-1811. Пудостский известняк. Санкт-Петербург, Горный институт.
53. С. С. Пименов. Геркулес и Антей. 1809-1811. Пудостский известняк. Санкт-Петербург, Горный институт.
54. К. И. Росси. Арка Главного штаба. 1819-1829. Санкт-Петербург.
55. В. И. Демут-Малиновский, С. С. Пименов. Колесница Славы. 1828. Медная выколотка. Атик арки Главного штаба в Санкт-Петербурге.

56. В. И. Демут-Малиновский. Статуя молодого воина. 1829. Медная выколотка. Санкт-Петербург, арка Главного штаба.
57. С. С. Пименов. Статуя старого воина. 1829. Медная выколотка. Санкт-Петербург, арка Главного штаба.
58. С. И. Гальберг по эскизу И. П. Мартоса. Сбор пожертвований нижегородцами. 1809-1818. Бронза. Барельеф на постаменте памятника К. М. Минину и Д. М. Пожарскому.
59. И. Т. Тимофеев (?) по эскизу И. П. Мартоса. Изгнание поляков. 1809-1818. Бронза. Барельеф на постаменте памятника К. М. Минину и Д. М. Пожарскому.
60. И. Т. Тимофеев (?) по эскизу И. П. Мартоса. Изгнание поляков. 1809-1818. Бронза. Фрагмент.
61. И. Т. Тимофеев. Изгнание французов. 1829-1830. Чугун. Горельеф на пилоне Триумфальной арки в Москве. Фрагмент.
62. О. И. Бове. Триумфальная арка. 1829-1834. Москва, площадь Победы.
63. И. П. Витали, И. Т. Тимофеев. Парные горельефы «Освобождённая Москва» и «Изгнание французов» на пилонах Триумфальной арки в Москве. 1829-1830. Чугун.
64. И. П. Витали, И. Т. Тимофеев. Парные горельефы «Освобождённая Москва» и «Изгнание французов» на пилонах Триумфальной арки в Москве. Прорисовка.
65. Н. С. Пименов. Воскресение Христово. 1850-1852. Медь, позолота. Скульптурная группа над иконостасом св. Екатерины в Исаакиевском соборе Санкт-Петербурга.
66. Н. С. Пименов. Преображение. 1850-1853. Медь, позолота. Скульптурная группа над иконостасом св. Александра Невского в Исаакиевском соборе Санкт-Петербурга.
67. Рисунки статуй Гектора (скульптор М. Г. Крылов) и Ахиллеса (скульптор С. И. Гальберг) в «Журнале изящных искусств» (1825. Ч. 2. № 2. Приложение).
68. А. В. Логановский. Парень, играющий в свайку. 1836. Гипс. ГРМ.
69. Н. С. Пименов. Парень, играющий в бабки. 1836. Гипс. ГРМ.
70. В. П. Крейтан. Сеятель. 1862. Гипс. ГРМ.



71. И. И. Подозёров. Косец. 1862. Гипс. ГРМ.
72. Б. И. Орловский. Памятник М. И. Кутузову. Постамент: В. П. Стасов. 1830-1836. Открыт в 1837. Санкт-Петербург, Казанская площадь.
73. Б. И. Орловский. Памятник М. Б. Барклаю де Толли. Постамент: В. П. Стасов. 1834-1836. Открыт в 1837. Санкт-Петербург, Казанская площадь.
74. Г. Кусту Старший. «Кони Марли». 1743-1745. Мрамор. Париж, Сад Тюильри.
75. К. А. Тон. Проект пристани перед зданием Академии художеств. 1831. Бумага, карандаш, акварель. НИМ при РАХ. Фрагмент.
76. И. Чесский. Рисунок первой и второй скульптурных групп К. П. Клодта для пристани у здания Академии художеств (Художественная газета. 1840. №15)
77. «Кони Клодта» перед дворцом Бельведер в Петергофе. Литография XIX в.
78. «Кони Клодта» перед Королевским дворцом в Берлине. Архивная фотография.
79. О. Р. Монферран. Проект фонтана для Москвы. 1823. Бумага, перо, тушь. НИМ при РАХ.
80. Варварские ворота Китайгородской стены в Москве. Литография XIX в.
81. Варварский фонтан в Москве (не сохранился). Литография XIX в. Фрагмент.
82. О. Р. Монферран (?). Никольский фонтан на Лубянской площади в Москве. 1823-1835. Фонтан не сохранился; в 1934 чаша со скульптурной подставкой перенесена в фонтан Нескучного сада. Фотография начала XX века.
83. О. Р. Монферран (?). Петровский фонтан. 1823-1835. Бронза. Москва, Театральная площадь.
84. И. П. Витали. Гении рек. 1833-1835. Бронза. Скульптурная группа, украшавшая Никольский фонтан на Лубянской площади; в 1934 перенесена в Нескучный сад. Москва.
85. И. П. Витали. Надгробие И. И. Барышникова. 1835. Мрамор. ГМА им. А. В. Щусева.
86. И. П. Витали. Комедия. 1833-1835. Бронза. Скульптурная группа Петровского фонтана на Театральной площади в Москве.
87. И. П. Витали. Музыка. 1833-1835. Бронза. Скульптурная группа Петровского фонтана на Театральной площади в Москве.

88. И. П. Витали. Трагедия. 1833-1835. Бронза. Скульптурная группа Петровского фонтана на Театральной площади в Москве.
89. И. П. Витали. Эскиз памятника императрице Марии Фёдоровне. 1830-е гг. Бумага, перо, карандаш. ГРМ.
90. Микеланджело. Эскиз убранства Капеллы Медичи. 1520. Итальянский карандаш. Лондон, Британский музей. Фрагмент.
91. Микеланджело. Гробница папы Юлия II. 1542-1545. Рим, Сан Пьетро ин Винколи.
92. К. П. Брюллов. Апостол Филипп. 1843-1844. Картон, уголь, мел. Эскиз росписи Исаакиевского собора. ГРМ.
93. Микеланджело. Ливийская сивилла. 1512. Фреска на потолке Сикстинской капеллы. Рим, Ватикан.
94. К. П. Брюллов. Апостол Пётр. 1843-1844. Картон, уголь, мел. Эскиз росписи Исаакиевского собора. ГРМ.
95. Микеланджело. Пророк Иеремия. 1512. Фреска на потолке Сикстинской капеллы. Рим, Ватикан.
96. И. П. Витали. Евангелист Лука. 1846. Бронза. Санкт-Петербург, Исаакиевский собор.
97. И. П. Витали. Евангелист Матфей. 1846. Бронза. Санкт-Петербург, Исаакиевский собор.
98. И. П. Витали. Ангелы со светильниками. 1852. Гальванопластика. Угол аттика Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге.
99. Микеланджело. Ангел с подсвечником. 1494-1495. Мрамор. Статуя в скульптурном убранстве раки св. Доминика. Болонья, собор Сан-Доменико.
100. И. П. Витали. Св. Исаакий благословляет императора Феодосия. 1842-1845. Бронза. Фронтон западного портика Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге.
101. И. П. Витали. Поклонение волхвов. 1841-1843. Бронза. Фронтон южного портика Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге.
102. И. П. Витали. Поклонение волхвов. 1841-1843. Бронза. Фронтон южного портика Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге. Фрагмент.

103. Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов. 1481. Флоренция, Уффици.
104. О. Р. Монферран. Дверь северного портика Исаакиевского собора. Скульптор И. П. Витали. 1839-1851. Бронза. Санкт-Петербург.
105. И. П. Витали. Исаакий Далматский. 1839-1840. Бронза. Фигура на двери северного портика Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге.
106. Донателло. Статуя Гаттамелаты в Падуе. Прорисовка из книги Б. Гунст-Ассимениос «Постемент и встадник в конных памятниках XV-XVII вв.» (Бонн. 1999. Таб. 10).
107. И. П. Мартос. Памятник К. М. Минину и Д. М. Пожарскому. Постамент: А. И. Мельников. 1808. Сепия. НИМ при РАХ.
108. И. П. Мартос. Памятник К. М. Минину и Д. М. Пожарскому. Постамент: А. И. Мельников. Прорисовка, реконструкция геометрической основы композиции.
109. И. П. Мартос. Скульптурная группа К. М. Минина и Д. М. Пожарского. 1804-1818. Вид с близкого расстояния.
110. И. П. Мартос. Скульптурная группа К. М. Минина и Д. М. Пожарского. 1804-1818. Вид с угла Красной площади.
111. П. К. Клодт. Конные группы Аничкова моста. 1833-1850. Прорисовка, анализ пропорциональных соотношений скульптурных групп и постаментов.
112. П. К. Клодт. Первая конная группа Аничкова моста. 1839-1841. Санкт-Петербург. Архивная фотография.
113. П. К. Клодт. Первая конная группа Аничкова моста. 1839-1841. Прорисовка, реконструкция геометрической основы композиции.
114. П. К. Клодт. Третья конная группа Аничкова моста. 1849. Санкт-Петербург.
115. П. К. Клодт. Третья конная группа Аничкова моста. 1849. Прорисовка фронтального вида и вида с правого угла. (137)
116. И. П. Мартос. Проект памятника Дмитрию Донскому (не осуществлён). 1821-1822. Рисунок в сборнике «Старина и новизна» (1905).
117. К. П. Брюллов. Эскиз памятника А. С. Пушкину. 1837. Бумага, карандаш. ГРМ.

118. Н. С. Пименов. Проект Памятника А. С. Пушкину. 1862. Гравюра.
119. Титульный лист художественного альбома «Северное сияние» (СПб. 1862. Т. 1). Фрагмент с изображением проекта памятника А. С. Пушкина.
120. М. М. Антокольский. Проект памятника А. С. Пушкину, представленный на конкурс в 1875 г.
121. Ф. П. Толстой. У надгробного памятника. 1800-е. Бумага, графический карандаш, тушь. ГРМ.
122. Ф. П. Толстой. К элегии на смерть графа А. П. Строганова. 1814. Бумага, тушь. ГРМ.
123. Титульный лист сборника стихотворений В. А. Жуковского (СПб., 1816. Ч. II) с изображением памятника великой княгине Александре Павловне работы И. П. Мартоса (1814). РГБ.
124. П. К. Клодт, В. И. Демут-Малиновский. Памятник Владимиру Великому. Постамент: К. А. Тон. 1835-1853. Киев, Владимирская горка.
125. Д. И. Иенсен Памятник Я. В. Виллие. Постамент: А. И. Штакеншнейдер. 1859. Санкт-Петербург, сад Военно-медицинской академии.
126. П. К. Клодт, Р. К. Залеман, Н. А. Рамазанов. Памятник Николаю I. Постамент: О. Р. Монферран. 1856-1859. Бронза, гранит, кварцит, мрамор. Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь.
127. К. Д. Раух. Памятник прусскому королю Фридриху II Великому. Постамент: К. Ф. Шинкель. 1838-1851. Берлин, Унтер-ден-Линден.
128. Титульный лист брошюры «Denkmal König Friedrichs des Grossen: enthüllt am 31. Mai 1851» (Берлин. 1851).
129. Рисунки к историческому описанию памятника Фридриху II в Берлине (Denkmal König Friedrichs des Grossen: enthüllt am 31. Mai 1851. Berlin. 1851. № 2-5: конная статуя, аллегорические фигуры «Умеренность» и «Справедливость»).
130. О. Р. Монферран. Проект памятника Николаю I. 1856. Фасад. НИМ при РАХ.
131. О. Р. Монферран. Проект памятника Николаю I. 1856. Фасад. НИМ при РАХ.

132. Р. К. Залеман. Аллегорические фигуры «Правосудие» и «Сила» на постаменте памятника Николаю I. 1859. Бронза. Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь.
133. Аллегорическая фигура «Мудрость». Рисунок к историческому описанию памятника Фридриху II в Берлине (Denkmal König Friedrichs des Grossen: enthüllt am 31. Mai 1851. Berlin. 1851. № 7).
134. Р. К. Залеман. Мудрость. 1859. Бронза. Фигура на постаменте памятника Николаю I. Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь.

## Приложение А

В архиве Комиссии Исаакиевского собора сохранились документы, касающиеся истории проектировки скульптурного убранства Александровской колонны. К 1831 г. относятся упоминания о лепке Б. И. Орловским и С. И. Гальбергом эскизных моделей Ангела с крестом. Созданные скульпторами композиции были рассмотрены Комиссией, сохранился отзыв Николая I о работе Орловского, который свидетельствует о том, что в 1832 г. решение статуи, в целом, получило одобрение, но ожидало некоторых доработок. Тем не менее через год архитектор колонны О. Р. Монферран выступил с предложением полностью изменить проект. Он представил на рассмотрение Комиссии эскизы, согласно которым колонну предполагалось украсить двумя и даже тремя фигурами Ангелов. Николай I выразил своё предпочтение варианта группы из двух фигур. Однако по поводу новой композиции в кругу мастеров Академии художеств возникли возражения. Ответом на последние было распоряжение о собрании членов Совета Академии и Комиссии для обсуждения двух вариантов украшения колонны – группой двумя фигурами Ангелов или статуей. Известно, что первый вариант получил 5 голосов, а второй 21. Участники голосования из членов Академии представили записки с обоснованием своего выбора. В архиве сохранилось 19 записок: 5 в поддержку эскиза группы и 14 в поддержку эскиза статуи.

Эти документы введены в научный оборот, однако до сих пор недостаточно оценены как свидетельства беспрецедентного случая развёрнутой дискуссии о проекте городского монумента. Материалы дела знакомят с переменой во взглядах на задачи монументальной скульптуры, происходившей в 1830-е гг. Суждения о предназначении скульптуры служить украшением архитектурного сооружения и подчиняться его конструкции, при обсуждении проекта намерения Александровской колонны были встречены высказываниями о важности создания пластического образа, который бы мог стать символом, понятным как знатоку, так

и обывателю. Всё это даёт основание не только для краткого цитирования, но также для приведения некоторых цельных фрагментов дела.

В данном приложении уделено внимание четырём запискам. Из ряда участников голосования выделены: О. Р. Монферран, как архитектор Александровской колонны, И. П. Мартос, как ведущий мастер монументальной скульптуры предшествующего периода, Б. И. Орловский, как автор скульптуры Ангела, и С. И. Гальберг, как его конкурент, автор одного из первых эскизов по тому же проекту.

**Выписка из журнала Комиссии о построении Исаакиевского собора. Мнения членов Императорской Академии художеств о том, статуе Ангела или группе из двух Ангелов лучше короновать Александровскую колонну (фрагменты; перевод с французского).**

РГИА. Ф. 1311. Оп. 3. Д. 43. О составлении модели фигуры Ангела. Л. 104-105, 110-111 об., 123, 126-126 об.

№1 Мнение Г. Заслуженного Ректора Мартоса

Колонна по своему значению и форме есть подпора, или подножие; чем она массивнее, тем более нужно, чтобы то, что она на себе держит не было слишком мелко или бедно. Все статуи, которые мы ставим на пьедестал, не могут быть вне центра пьедесталов, ибо противное тому оскорбило бы глаз и было бы несогласно с натурою.

Воле Государя Императора есть, чтобы памятник Александру 1-му ныне воздвигаемый был увенчан Крестом; мысль высокая и совершенно приличная памятнику того Монарха, который одушевляясь верою, подвиги свои приписывает воле и власти Божией, все ко спасению России и Европы совершившей. Но как выполнить художественно сию мысль, в том состоит дело искусства.

Соображая красоты скульптуры, относительно к архитектуре, коей из первых правил есть симметрия, требуется чтобы колонна, коей благороднейшая часть

есть капитель, несла на себе и поставленный на ней предмет в виде правильном и прекрасном, и чтоб масса её, составляющая куранемань всего монумента была пирамидальной а не кривой формы; из модели же глиняной одного Ангела усматривается противное, ибо хотя части его принужденно натянуты на левой стороне, как то крыло и лоскут платья, однако он все стоит на боку, что более всего видно спереди; сей важный недостаток оскорбляющий глаз, заставляет меня, избрать группу в коей можно избежать сего недостатка.

Групп из двух Ангелов и потому выгоднее, что Крест поставленный на середине колонны, не будет закрывать ни одну из фигур; их будет возможность сделать во всей красоте художественной, чего нельзя выполнить в одной фигуре, ибо прямая линия Креста, близко поставленного к фигуре, разрезывает её во всю длину и делает её не цельною, закрывая левый её бок, а принуждённое правой руки Ангела, указующего на Крест, всегда останется препятствием сделать хорошую фигуру.

Избрав поставление на колонне двух фигур а не одну, желательно сочинение их исправить; два Ангела на модели поставлены в одинаком положении, то есть оба впрямь, не имея нужного по художеству контраста; сие уже невыгодно потому, что позади их торчат четыре крыла ровно и прямо в глаза, что делает вид очень неприятный. Если же сделать перемену в фигурах Ангелов, то есть одного оставить впрямь как на модели, а другого в профиль, притом вообще найти хорошую связь и дать соразмерность массе Креста с Ангелами такую, которая отвечала бы массе всей колонны, по моему мнению, памятник будет истинно достоин своего назначения.

Изложив таким образом свои мысли, по предмету вопроса нам сделанного, я не могу не прибавить, что хотя Художник в одной фигуре Ангела, и придумал поместить под Крестом Змия, однако я не могу одобрить мысль сию потому, что не считаю её приличною и потому, что знаю сколько толкований в своё время произвёл Змий, попираемый Конём Петра Великаго, на памятнике, что против Сената.



Некоторые замечают, что глаз ко всему привыкнуть может, но это не доказывает, что всякая вольность в Художестве может быть позволена, и я утверждаю, что истинный вкус всегда будет оскорбляться там, где он не будет удовлетворён согласно требованиям красоты. Памятник Александру переживёт веки. Если мы по неоткровенности допустим то, что допустить должно, то суд потомства обличит нас.

Заслуженный ректор ИМПЕРАТОРСКОЙ Академии Художеств Иван Мартос

Апреля 24 дня 1833

<...>

Le 24 Avril 1833

A Messieurs les Membres de la Commission de l'Eglise de S-t Isaac

Messieurs,

Deux figures sont – elles préférables à une seule pour terminer avec avantage la partie supérieure de la Colonne Alexandrine?

Telle est la question que vous avez daigné me soumettre et à laquelle je vais essayer de répondre.

S'il ne s'agissait que de résoudre une simple question d'art je n'hésiterais pas à choisir une figure seule; mais comme le programme de cette figure s'oppose à ce qu'elle soit placée dans l'axe du monument et que les accessoires dont on pourrait l'entourer pour dissimuler ce porte-à-faux évidemment contraire aux règles de l'équilibre et du goût, ne ferait que lui nuire davantage. Je pense qu'un groupe dont les contours ne dépasseraient pas le nud du piédestal, conviendrait mieux.

Mais Messieurs, il est une grande et sublime pensée qui doit dominer dans le monument qui nous occupe, au-dessus de ces puérités – d'art et de goût. La Majeste L'Empereur veut que la croix soit plantée au sommet de la Colonne Alexandrine, non comme un – accessoire aux figures proposées, mais bien au contraire triomphante, ainsi que doit toujours l'être le symbole sacré de notre religion.

C'est donc autour de cette croix que les accessoires doivent être ajustées et non sur l'un de ces côtés seulement. Le groupe des deux – anges que j'ai eu l'honneur de vous

proposer et d'après lequel une esquisse a été traitée par M-r Orlovski rempli la condition de réunir la croix avec ces figures dans l'axe du monument.

Un autre esquisse avec trois anges d'une dimension moins grande serait préférable encore, en ce que ce groupe enrichirait la croix a sa base, sans lui faire perdre rien de sa grandeur et de l'importance qu'elle doit avoir.

Pour se conformer rigoureusement à cette pensée du I(S?)ouverain, que la Russie doit sa grandeur – actuelle et ses espérances àvenir, il n'y a, Messieurs, qu'elle m'a été ordonné primitivement, qui puisse arriver à ce bût, car une figure ou plusieurs, a moins qu'elles ne soient petites, présenteront toujours une masse, dont l'effet sera de rendre la croix mesquine et la transformera en un accessoire, au lieu de la chose principale qu'elle doit être.

Enfin, Messieurs, s'il – m'était ordonné d'ériger sur le – monument consacré à L'Empereur Alexandre 1-er de glorieuse mémoire une figure placée hors la vertical de ce monument, je vous supplie très – humblement de vouloir bien me permettre de protester d'avance contre une semblable figure, desirant me mettre à l'abri des effets d'une juste critique, auxquels des regrets tardifs ne pourraient remédier.

L'Architecte en Chef: Aug. du Monferrand

Nota. L'esquisse avec trois anges au bas de la croix est terminée et peut être – présentée a la première séance de la Commission.

<...>

№11 Мнение Г. Академика Гальберга

На колонне, воздвигаемой в честь Императора Александра, нахожу я приличнее поставить одного Ангела с крестом нежели группу Ангелов, и сие по следующим причинам.

Два Ангела, кажется мне, не могут представлять требуемой мысли; по крайней мере они не выражают оную с такою ясностью и силою, как один. Два Ангела с крестом по середине, составят в объёме такую обширную массу, какую не иначе можно привести в соразмерность с диаметром колонны, как уменьшив рост их до того, что они не будут ничего значить в сравнении с высотой колонны. Защитники группы находят, что не возможно поставить одного Ангела в центре

колонны, когда оный должен быть занят крестом. Но я смею думать что это не необходимо; ибо массу образуемую статуею, составляет не одно ея тело, но и платье, и крылья вместе, и когда масса сия будет в центре, то кажется все требования должны быть удовлетворены. Конечно, ежели поставить сего Ангела в прямом положении, то он необходимо будет на которой нибудь стороне креста, и следовательно общая масса будет вне центра. Но прямой крест и подле прямой Ангел само по себе уже была бы ошибка эстетическая. И так, по мнению моему надлежит дать Ангелу положение косвенное, противное прямой черте креста, и – если можно так выразиться – сплести его с крестом.

Апреля 24-го дня 1833 года

Самуил Гальберг

<...>

№14 Мнение Г. Академика Орловского

Во исполнение Высочайшего повеления о представлении комитету о построении Исакиевского собора, письменного мнения в разсуждении изображения, долженствующаго украшать монумент в Бозе почивающему Государю Императору Александру Первому честь имею объявить следующие:

Ежели цель монумента увековечить память драгоценную отечеству, то событие необыкновенное, великое, и ежели цель аллегорического изображения долженствующаго украшать оный есть: выразить и передать память сего современникам и потомству, то необходимо, что бы мысль аллегии сей была выражена ясно, свойственно и прилично веку нашему и понятию народному.

Вот условия на которых я основал аллегию мою, изображающую Ангела попирающаго крестом змея. – крест: - есть религия; Ангел – образ кротости; Змий же есть злоба, коварство, хитрость.

Изображение двух Ангелов, держащих крест, по моему мнению, не может соответствовать предназначению сего памятника не потому только, что не заключает в себе никакой ясной мысли; но более потому ещё, что масса сей группы будет образовать плоскость подобную баральефу, отнюдь несообразную ни с формуою колонны, ни с круглым основанием своим; весьма приятную для

взора; тяжкую и запутанную в перспективном виде, крылья ангелов будут представлять, с одной стороны, некоторое подобие щита, которой совершенно заслонит собою фигуры.

Академик Борис Орловский

22 Апреля 1833

**Мнение №5 Огюста Монферрана (перевод с французского<sup>400</sup>):**

24 апреля 1833

Господам членам Комиссии церкви св. Исаакия

Господа!

Что следует предпочесть для благополучного завершения верхней части Александровской колонны — две фигуры или всего одну?

Так сформулирован вопрос, который Вы соблаговолили предложить мне на рассмотрение, и на который я попытался дать ответ.

Если бы проблема касалась только художественной стороны, то я, не колеблясь, выбрал бы одну, однако, поскольку программа памятника не позволяет расположить фигуру по оси монумента, а драпировка, которой можно было бы фигуру окружить, чтобы скрыть её отступ от центра, очевидно, всё же не сможет отвечать правилам равновесия и вкуса, то в виду всего этого предпочтение статуи нанесет монументу еще больший вред. Я полагаю, что группа, очертания которой не выйдут за пределы площадки пьедестала, будет более уместной.

Но, господа, великая и возвышенная мысль должна господствовать в монументе, составляющем предмет наших рассуждений, и ей следует быть выше этих ребячеств — искусства и вкуса. Его Величество Император желает, чтобы крест был водружен на вершину Александровской колонны не в виде дополнения к предлагаемым фигурам, а напротив — в качестве ее триумфальной части, каковую роль ему подобает отвести как священному символу нашей религии.

Следовательно, скульптурные украшения должны быть расположены вокруг этого креста, а не с одной лишь из его сторон. Группа из двух ангелов, которую я

---

<sup>400</sup> Благодарю за помощь переводчика Ю. Л. Соловьёва.

имел честь предложить Вам, и ее эскиз, разработанный господином Орловским, отвечают условию объединения креста и скульптуры на оси монумента.

Другому эскизу — с тремя ангелами меньшего размера — тоже можно отдать предпочтение по той причине, что такая группа украсит крест у его подножия, не умалив ни его величия, ни значения, которое он должен иметь.

Господа, для верного выражения мысли Государя о том, что именно покровительству религии Россия обязана своим нынешним величием и своими упованиями на будущее, нет лучшего средства, чем изображение креста — простого и ясного, такого, на который мне было указано первоначально; только посредством такой композиции можно добиться ясности замысла. Одна или несколько фигур, — если только они не малого размера — всегда будут представлять собой массу. Впечатление же от массы превратит крест во второстепенную деталь вместо того, чтобы сделать главной, какой ему надлежит быть.

Итак, господа, если на монументе, посвященном славной памяти Императора Александра I, мне будет предписано водрузить одну фигуру, установив ее не на вертикали монумента, то я покорно прошу Вас позволить мне заранее выразить несогласие с установкой этой фигуры, поскольку я желаю снять с себя справедливые упреки за последствия. Запоздалые сожаления о таком решении не смогут ничего исправить.

Главный архитектор: Ог. дю Монферран

Замечание. Эскиз с тремя ангелами у подножия креста окончен и может быть представлен на первом заседании Комиссии.

## Приложение Б

Очерк К. Варнека, помещённый в III-й том альбома «Северное сияние», интересен как одно из наиболее ранних сочинений, содержащих анализ эволюции русской скульптуры. Автор обзревает историю искусства от Петра I и при этом рассматривает отдельные периоды как фазы, каждая из которых имеет свою необходимость и обусловлена требованиями времени. Он выделил первую четверть XVIII в., когда в России, на его взгляд, появились первые профессиональные художники. Далее он обратился к истории основания Академии художеств, которая, с одной стороны, имела прогрессивное значение, так как образовала русских мастеров и возвела их в высокий статус, а с другой стороны – послужила тормозом для дальнейшего развития искусства, так как со временем всё больше отрывалась от жизни. Автор дал характеристику положению русской скульптуры до Клодта и, наконец, показал значение клодтовских произведений.

Наблюдения Варнека соотносятся с выработанными в дальнейшем в науке понятиями о классицизме, академизме, романтизме и реализме. Особенно ценны замечания журналиста о том, что препятствие к развитию искусства в период господства Академии состояло не только в преклонении перед Античностью и приверженности старым традициям, но также в отсутствии контакта между художниками и зрителями, в незрелости художественной критики. Вехами в русском искусстве Варнек полагал возвращение из Италии Брюллова, которое «придало особенного жару» культурной жизни, и одновременное начало деятельности «Художественной газеты» и «Библиотеки для чтения». То же значение критик придал реформам Академии художеств 1840-х гг., сделавших образование более доступным, и совершившемуся вслед за этим переходу от трёхгодичных академических выставок к ежегодным.

Обращение Клодта к анималистическому жанру, как «предмету низкому» по отношению к сюжетам из истории и мифологии, для Варнека имело особенную ценность в том смысле, что оно позволило «популяризировать искусство и

возбудить к нему любовь даже и в обыкновенных людях». В высказываниях автора очерка «обыкновенный» зритель уравнивался в правах с «посвященными и понимающими». Варнек выражал убежденность в предназначении искусства служить для всеобщей пользы. Интерес критика к взаимодействию искусства и общества близок направлению, в котором проводилось настоящее диссертационное исследование. Высказанная на страницах «Северного сияния» мысль о том, что осознание социальной роли искусства являлось одной из главных движущих сил в развитии скульптуры в 1830 – 40-е гг., находит подтверждение в анализе произведений скульптуры. В связи с этим представляется актуальным уделить статье Варнека отдельное внимание и привести её текст в приложении.

### **Варнек К. Старое время, сравнительно с деятельностью профессора барона Клодта**

Северное сияние : Рус. худож. альбом, издаваемый Василием Генкелем. В 4 т. - Т. 3. – СПб. : В. Генкель, 1864. - С. 704-722.

Если б Петербург исчез на время, если бы потомкам наших археологов удалось впоследствии откопать наши здания, наши статуи, наши картины, и если бы, в то же время, погибло все прочее, эти археологи должны бы были придти к очень странному результату. Им пришлось бы допустить, что наш народ и наше общество представляли что-то очень похожее на древних греков и средневековых итальянцев, тогда как нам известно теперь наверно, что мы не греки и не итальянцы, а русские чиновники, русские помещики, или что-нибудь подобное.

<...>

Нескольким лицам понравилось греческое и итальянское искусство – и очень понятно, что им захотелось, чтобы такое же искусство появилось и у нас. Нужны были пушки и их стали отливать в России по иностранным образцам: нужно искусство – попробуем отливать тоже и его по иностранным образцам. Первые любители урезонили других и составилось небольшое ядро. От этого ядра пошла пропаганда к окружности и число любителей увеличивалось. Чтобы творить так,

как творили греки и итальянцы, надо было в России устроить маленькую Грецию. Явились люди посвященные, явилась какая-то масонская ложа для искусства. В старых журналах этих посвященных, конечно без всякой иронии, называли жрецами искусства, а академию художеств святилищем, и надо сознаться, что такое название было очень метко.

<...>

Хотя и нельзя было сделаться совершенными греками, но возможно было однако несколько облегчить процесс перерождения. Прежде всего необходимо было святилище, в котором бы господствовали древняя ваяния. Без святилища, то есть без академии художеств, было бы трудно. И в самом деле, кругом все были грубые профаны, ровно ничего непонимавшие в искусстве. Нельзя было убедить их всех, что служение греческому и итальянскому искусству похвально. Напротив, сами немногочисленные жрецы затерялись бы в этой толпе, их усилия пропали бы даром и едва начатое дело должно бы было рушиться. Надо было соединиться в кучку, надо было устроить каре и, действуя оттуда как из центра, распространять любовь к искусству. Такое укрепленное положение осуществлялось академией художеств. И конечно трудно было ожидать, чтобы в грубой толпе явилось само собою почитание греческого искусства. Требовались постепенные переходы, требовалось развитие, монашеский искус, и в академии явились нянюшки и малыя дети, которые с нежной юности мало по малу привыкали к художественным ваяниям и, переходя с низшей степени на высшую, наконец и сами посвящались в высшее жреческое звание художников, академиков и профессоров.

Для достижения цели нужны были и некоторые внешние отлички, и некоторая таинственность и недоступность, так сказать, свой художественный этикет, который бы мог внушительно действовать на толпу публики. <...> Кроме чинов, старавшихся возвести на Руси искусство в дворянское достоинство в лице его деятелей, кроме этого облагораживания художества посредством титулов «благородие» и «высокоблагородие», были и другие обстоятельства, которые стремились к той же цели. Был свой этикет и свой суд. Никто нарочно не



придумывал всех этих внешних рычагов художественной любви. Они вылились сами из положения, в котором тогда находилось искусство, и нет сомнения, что если бы задумали заводить искусство в другой стране, то и там явилось бы тоже самое. Художественный этикет выражался преимущественно в том, что не легко было проникнуть в академическое святилище. Дверь, и притом не простая, а парадная дверь, открывалась для публики только один раз в три года. Она открывалась после торжественного собрания, собрания с музыкой и тостами, в котором могли присутствовать только лица посвященные, а все другие, преимущественно нарядные дамы, теснились высоко на хорах и стоило не мало труда, не мало хлопот, чтоб достать билет на эти вожделенные хоры. <...>

Художественная критика тоже была в руках академии. Академия имела значение департамента художеств; она судила, награждала, производила в таланты и гении. Нельзя было однако запретить посторонним критиковать разные художественные произведения. Действительно, такого запрещения не было, но в то же время не было и критики. Это зависело от разных причин. Вопервых, не было разных направлений в искусстве и критикам некуда было примкнуть, кроме академии и ее взглядов. Если появлялись художественные журналы, то при малом числе любителей они не могли существовать без нравственной или материальной поддержки со стороны академического кружка, а потому и не могли судить самостоятельно, да кроме того, сами воспитывавшиеся в академии художники сильно отстаивали свой самосуд.

<...>

Публика знала, что там, в святилище искусств, что-то делается, что за это «что-то» даются чины; что во имя этого «чего-то» иногда помещики отступают на волю своих крепостных. Она знала, что разные высокопоставленные лица, достоинства которых уважать все привыкли, покровительствуют искусству. Все это действовало внушительно, и дедуктивное действие академии сверху вниз из центра на публику, то действие, которым вообще характеризуется вся наша цивилизация, приносило свои плоды в форме доброй публики, которая, принимая свое художественное воспитание от академии, не осмеливалась подымать свой

голос против тех, кого признавала достойным уважения собственная мать художественной публики, то есть все та же академия.

К тому-же, часто бывали такие времена, когда публике было нечего делать. Все делалось и без публики, а между тем некоторым хотелось тоже показать себя и вне домашней, чиновной и карточной сферы. Искусство представляло очень удобный приют для удовлетворения такого стремления; тут можно было восхищаться, состроить знатока и кое-что слегка покритиковать; тут можно было поощрять и покровительствовать и таким образом подниматься над толпой в своем собственном мнении о себе, как о человеке понимающем и просвещенном; можно было видеть в себе истинного сына отечества, заботящегося о насаждении искусства. Все это было и приятно и безопасно и не влекло особенных расходов.

Бывали времена и особенно благоприятные для искусства. Так возвращение Брюлова из Италии придало особенного жару. Тогда основалась художественная газета, которая однако, не смотря на жар, не могла существовать без поддержки Общества поощрения художников; в Отечественных Записках появился особый отдел художеств; Библиотека для Чтения не отвела особенного отдела для искусства, но в крупном заглавии совокупила искусства с науками. Во всех газетах, со слов художественной, появились короткия сведения о занятиях наших талантов, молодых и старых.

Журналы все только восклицали и восхищались. Все статьи были проникнуты каким-то пафосом, простоты никакой не было, и если иногда смелая Библиотека для Чтения позволяла себе поговорить о том, что баталический род не представляет много данных для эстетического наслаждения, то с другой стороны Художественная газета, исключительно задавшись мыслью покровительства и оранжерейного развития искусства посредством похвал, щедро расточала восторги и слезы умиления. К авторитетам относились особенно почтительно.

<...>

Однако, всё же гласность, как она ни была мелка, возбудила в известном кружке говор и косвенно содействовала преобразованию, которое совершилось в 1840 году. В этот год академия из закрытого заведения превратилась в открытое.

Такой кризис, как всегда бывает, на первое время имел свои неудобства. Более доступная академия переполнилась учениками, что зависело однако не столько от ее открытия, как от тогдашнего художественного возбуждения, а с другой стороны и от того, что многие принимались за художество с тем, чтобы приобрести чин и избавиться от рекрутства и податей. Но во всяком случае с 1840 года стало возможно более нормальное, более гармоничное развитие русского искусства.

Однако и до этого времени стали появляться художники, образовавшиеся вне стен академии. К ним принадлежали, например, такие люди, как Орловский и Витали. Подобные факты служили прямым доказательством, что возможно достигнуть многого и без того, чтобы проводить свою молодость в *«этом вместилище прекрасного, где юные питомцы были отовсюду окружены произведениями изящных искусств, где все напоминало им прекрасное их назначение»*; в этом храме искусств, в котором *«засыпали-ль они, утомлённые дневными работами, величественное чело Минервы, владыка Олимпа, здания Египта и Греции, со всем разнообразием и роскошью окружающей их природы, рисовались перед смыкавшимися их глазами; просыпались ли они к новым трудам, пред ними разыгрывалась слезная драма – смерть Сократа; ниспадала в пропасть Абадонна»*. Но и те, которые выработывались вне академии, потом примыкали к ее подражательному направлению, и только некоторые старые портретисты, перед которыми по необходимости постоянно была натура, сохранили некоторую самостоятельность. Оттого их репутация в последнее время не пала, но поднялась.

Одним из таких художников, выработавшихся вне академии, был и барон Петр Карлович Клодт-фон-Юргенсбург. Не греки и не итальянцы, не старинные ваяния были главными деятелями его развития. Его учителем была природа и любовь к изящному, внушённая ею. Предметом его любви и изучения были не Аполлоны, не Венеры и Антинои, а простая лошадь. Ещё в тридцатых годах, а может быть и несколько раньше, стали распространяться его алебастровые статуэтки лошадей со всадниками и без них, а впоследствии Художественная

газета объявляла, что эти статуэтки стоят и в Берлине, в кабинете известного Крюгера. Другое дело история, другое дело статуя – а что такое лошадь? История всегда почиталась и уважалась, красота человеческого тела была признана уже древними, а лошадь могла ли войти в среду изящного? Под какую художественную рубрику отнести ее? Насколько портрет лошади ниже портрета человека? Как велик должен быть тот кусок уважения, который можно отнести на долю лошади? Все эти вопросы далеко не были решены, а между тем эта лошадь, олицетворение простой природы, благодаря искусству художника, сама локалась в двери академии и требовала признания. Признать или не признать? – Публика признала; ей нравились лошади Клодта и зритель чувствовал при разглядывании их эстетическое наслаждение. Его чувствовал не только просвященный зритель, но и всякий. Предмет художника был низкий, а между тем именно этот низкий, доступный предмет, которым мало занимались и греки и итальянцы, мог популяризировать искусство и возбудить к нему любовь даже и в обыкновенных людях. Странное было дело: не почитаемая выше всего история, не верх искусства в форме совершенного Антиноя, а возведение низкого предмета из природы в сферу искусства возбуждало наибольшее внимание публики. Этот низкий предмет – и именно потому, что он был низкий – пробивал наибольшую брешь в старых преданиях. Пускай художник вне академии вырубил бы прекрасную человеческую статую – тут не было бы особенно удивительного, но статуя лошади, статуя предмета, который едва только касался области изящного, мог сильно подействовать на мнение. Тут не теорией, а самым делом доказывалось могущество природы. Была у нас и фальконетовская лошадь на исакиевской площади, лошадь полная пыла и движения, но не очень то завидная по исполнению, были квиринальские лошади у конногвардейского манежа, очень мало похожие на действительных лошадей; был конь на плацу перед михайловским замком, но опять что это был за конь? Не было образцов, значит, все одна всемогущая природа и жизнь; изучай-же эту жизнь и природу. Эта природа так сильна, что она в состоянии и низкий предмет поднять до степени изящного. И это признание силы природы вполне выразилось в деятельности

барона Клодта, и оттого-то эта деятельность тотчас-же обратила на себя внимание. Он сильнее всех, самым делом указал на природу; он поднял ее из того унижения, в котором находилась она перед признанными образцами. Этой деятельностью была начата та дорога от природы, по которой пошел потом Федотов, по которой идут теперь наши реалисты, не то просто списывающие природу, не то освещающие ее поэтическим светом. И если действительно так сильна природа, если изучением ее можно дойти до таких результатов, до каких дошел барон Клодт, так зачем тогда это множество древних ваяний? Зачем оранжерейное ухаживание, зачем было монашеское устранение учеников от мира, зачем восклицания, этикетки, к чему искусственное приготовление художников? Академия не готовила художника с юности; его не окружали и днем и ночью Зевсы и Абадонны; его предмет не из древности, его предмет простой и самый обыкновенный, а между тем, без поддержки восклицаний, публика признает достоинство художника, публика довольна. Не лучше ли изменить прежнюю систему? не будет ли лучше, если предоставить природе и жизни почетное место в деле художественного развития? не лучше ли предоставить полную свободу и развитию искусства и развитию художников? не вредят ли старья формы этому развитию, вместо того, чтобы помогать? – Такие вопросы, такая сомнения прямо вытекали из успехов барона Клодта, и эти вопросы, как видит читатель, шли прямо в упор прежнему характеру деятельности по развитию художеств, и подтверждались не голословными доказательствами, а фактами, то есть работами барона Клодта. В этом то протесте против старого, который выходил сам собою, не преднамеренно и без всякого участия художника, в протесте делом, а не словом – мы и видим самое главное значение работ барона Клодта. Его путь от природы был путь хороший и верный уже и потому, что им одним только можно сблизить искусство со взглядами обыкновенных людей. Только этим путем можно достигнуть полного признания искусства всеми, как дела тоже практического и полезного всем, а не только одним посвященным и понимающим.

<...>

Барон Петр Карлович Клодт фон-Юргенсбург родился в Петербурге 24 мая 1805 года и воспитывался сначала здесь, а потом в Омске, где его отец служил. В 1822 году поступил он в артиллерийское училище. С юных лет он чувствовал любовь к искусству, чем отличались все члены его семейства. В 1828 году он вышел из военной службы и посвятил себя исключительно художеству. Есть сведения, что Орловский и Гальберг поддерживали его своими одобрениями, но главным образом поддерживал его император Николай. Первым значительным произведением художника была колесница, запряженная четверкой, поставленная на нарвских триумфальных воротах; эту группу увидел государь в мастерской художника и заказал ему коней для аничковскаго моста.

<...>

Эти колоссальные кони суть прекрасные этюды с природы. Ими закончилось, как нам кажется, изучение природы художником. Это не значит, чтоб после этой работы художник бросил природу, изучение которой никогда не может кончиться; это значит только, что в это время скопился у него, так сказать, капитал знаний, которых можно было прилагать ко всякому делу. Вряд ли было бы хорошо, еслиб он раньше оторвался от своего специального дела. Смотря на эти этюды, зритель видит и силу и положительность знания. Смотря на них, на эту природу, остановленную в ее вечной изменчивости, спокойный зритель может легко сознать красоту природы, пожалуй легче, чем на самом деле. Не то в памятнике Крылову. Мы не будем его описывать; потому что он слишком известен публике по многочисленным картинам, которых все-же, лучше слова, передают его пониманию зрителя. В этом памятнике много и отрицательных, и положительных достоинств. Тут нет плачущаго гения, тут нет нимфы, припадшей к ногам поэта, тут нет тушения факела жизни; не видать лиры с порванными струнами; поэт свой взор не возводит горе; тут нет рук, поднятых на подобие какого-нибудь Апполона, тут нет всех этих старых, изношенных атрибутов, которые так надоели своей натянутостью. Тут нет чего-нибудь поражающаго, потрясающаго, ужасающаго, тут вовсе нет поэта, какого-то получеловека, получудовища, такого поэта, какими их себе представляли когда-то прежде; тут

простой сидящий человек, который ничего вам не внушает, не читает никакой морали своим видом или позой, не старается, как плохой актер, изображающий Кострова или Ломоносова, ломать свои руки и ноги, рычать по-туриному для того, чтобы дать вам понять, что поэт что-то такое особенно важное, какой-то герой вдохновения, ниспадающего с облаков. Тут поэт – обыкновенный человек, такой поэт, какими он бывают в действительности. Греки еще могли изображать поэтов и философов необыкновенными людьми; на это давала им права их философия, отрешавшая от земли мудреца и поэта, и у нас нет и этого права.

<...>

Памятник Крылова гораздо больше греческий, чем все те, которые с усилием втискивались в греческие формы. Тут простота, тут естественность, тут нет изысканности и трудной головной работы, которая старается какнибудь ухитриться и представить чтонибудь особенное. И говорит этот памятник всякому думающему зрителю: вот смотри, до чего можно дойти от любви к природе и от прилежного ее изучения; смотри и увидишь, что тут больше греческого, чем во всех тех нагих или одетых в тоги героях, расправляющих свои ноги и руки, которых выдавали за греков; тут больше греческого потому, что тут соблюдена та-же дорога, которую соблюдали греки, которых искусство шло от природы, а не от искусственного восхищения и одинокого подражания образцам. Тут греческий метод работы, а вся сила в методе. Начал художник лошадью, предметом низким, неважным, ограниченным в своих приложениях, и казалось бы, что не уйдет он далеко, а между тем его верный метод, его изучение природы в формах простой лошади, дали ему возможность понять художественную суть этой природы, отражающей свой дух простоты и гармонии везде – и в человеке и в лошади, а затем оставалось приложить это понимание к изображению человека, для того, чтобы представить его так хорошо и так удачно, как представлен Крылов, бесспорно лучший из всех наших памятников. Уважай природу, она первый и главный учитель; уважай, но без раболепства, без фанатизма. Аничковские лошади самым делом заставили признать красоту природы и ее права на художественное воспроизведение. Памятник Крылову доказал уже

больше; он доказал, что изучение природы, хотя бы и в низших ее формах, всегда отразится плодотворно и на всяких произведениях: на памятнике, на истории, на религиозном сюжете.

Хорошо тоже и простому человеку, непривыкшему думать, посмотреть ли этот памятник. Ничего тут нет ужасающего, пугающего, ничего чиновно-художественного ни в позе, ни в жестах; ничего превыспренного и хитро-аллегорического. Этот памятник не начальник, а «свой брат» и простому человеку, и оттого-то он и есть лучший памятник, наиболее достигающий своей цели. И оттого-то глаза простаго человека не отворачиваются; его не поражает непостижимая высота искусства; он не считает своей обязанностью снять шапку и благоговейно млеть перед каким то героем. Он не боится, а рассматривает, и в душе его мало по малу пробуждается настоящая любовь к искусству, а не то раболепное уважение, из котораго нет никакого толку, которое простывает при первом удобном случае и которое старались внушать сверху вниз воспроизведением совершенных Аполлонов и Психей. Другими словами, памятник Крылову доказал, что для распространения любви к искусству надо опять идти не старым путем, а путем от природы, которым шел барон Клодт. Мы не станем распространяться о барельефах на пьедестале, составленных из животных, о которых Крылов говорит в своих баснях. Тут опять не туманная аллегория, а прекрасная воспроизведения басен, и всякий знает, какой интерес возбуждают эти барельефы на взрослых и в детях; что хорошо, то нравится всякому возрасту. Не думаем, чтоб счастливая и прекрасная идея составить такой пьедестал могла притти в голову человеку, удрученному всякими древними преданиями. Этот прекрасный, новый по мысли, пьедестал и оригинальный до того, что ему нельзя подражать, не впадая в обезьянство, этот пьедестал есть дар той-же природы, того же изучения ее.

Тат-же характер простоты и естественности господствует и в памятнике Владимиру в Киеве. Дух природы проник и сюда, в религиозную сферу и выразил себя в покойной, простой и, в то же время, прекрасной статуе Владимира, венчающей памятник.



## Приложение В

В архиве Комиссии по построению Исаакиевского собора содержится поданная в комиссию архитектором О. Р. Монферраном записка с условиями, которые, по требованию архитектора, должны соблюсти конкуренты на право лепить горельефы для фронтонов. Написанный на французском языке этот документ был переведён наскоро, вероятно, председателем Комиссии П. М. Волконским. Далее перевод был переписан на чистовую. В отечественной литературе, посвящённой скульптурному убранству Исаакиевского собора, текст Монферрана приводится довольно редко и лишь в тех частях, где говорится о количественных данных.

Веским основанием для обращения к документу является то обстоятельство, что до сих пор опорой для исследователей служил не оригинал текста на французском языке, а последующая чистовая копия перевода, о чём ясно говорит, например, заимствованное из неё неверное указание числа фигур, из которых требовалось скомпоновать каждый горельеф: в переводе говорится о 32-х фигурах, вместо предполагавшихся О. Р. Монферраном 23-х. Различия, которые обнаруживаются между программой архитектора и выполненными по ней скульптурными произведениями, подают мысль о развитии замысла, а указание числа «23» в некоторой степени проясняют детали спора О. Р. Монферрана и А. Н. Оленина по поводу возможности создания фронтонов по образцу Парфенона.

Опорой на русский перевод записки архитектора также объясняется невнимание исследователей к таким существенным положениям О. Р. Монферрана, как условие подражания «стилю Микеланджело» и рассуждение о предпочтении манеры, придающей произведению вид «едва законченный», а также об излишестве тщательной отделки, которая снижает достоинства декоративной скульптуры. Очевидно, в связи с трудностью прочтения имени Микеланджело в беглой записи переводчика, копиистом в этом месте был оставлен пробел. Перевод слов «*maniere large & franche*» как «легкою и

чистою рукою» нельзя признать вполне точным. Определению архитектора в русском языке в большей степени соответствует перевод «в манере широкой и свободной». Касающаяся характеристики стиля неточность перевода достаточно существенна.

**Монферран О. Р. Условие на выполнение моделей для четырёх барельефов, восьми статуй и четырёх групп для фронтонов Исаакиевского собора (текст на французском и перевод)**

РГИА Ф. 1311, оп. 1, д. 892. О бронзовых барельефах и прочих украшениях. Л. 18-21.

Condition pour l'exécution des modèles pour les quatre bas-reliefs des frontons, les 8 statues et les 4 groupes qui en font partie

1

Il sera exécuté pour les frontons de L'Eglise Cathédrale de St Isaac quatre bas-reliefs triangulaires dont la longueur sera de 16 sagènes et la hauteur de 3 sagènes 12 vershoks. – Les sujets pour les bas-reliefs de trois portiques de l'édifice – seront tirés de la vie du Saint Solitaire Isaac le Dalmate, sous l'invocation duquel l'Eglise est dédiée. Deux de ces sujets seront exécutés conformément aux programmes envoyés à la Commission par l'Architecte en Chef; le troisième sujet de la vie du Saint, sera désigné par la Commission, ainsi que le quatrième qui sera pris de la vie de Notre Seigneur

2

Les bas-reliefs pour les frontons seront composés avec 23 figures groupées sur différents plans, et de telle sorte que le nud de chaque bas-relief sera presque entièrement recouvert, afin d'éviter de – tomber dans ces compositions sculpturales, lâches et pauvres qui nuisent essentiellement à un édifice au lieu d'ajouter à sa beauté.

Le premier plan des bas-reliefs contiendra 13 figures au moins qui toutes seront de haut-relief; le second et le troisième plan auront moins de saillie, selon les règles de la statuaire et dans les proportions – suivantes:

Relief des – figures sur le premier plan 1 archine Relief des figures sur le second plan de 12 a 10 verchs Relief des figures sur le troisième plan de 5 a 3 verchs. D'après la valeur de ces reliefs, Mrs. les sculpteurs comprendront que les figures du premier plan, seront la plupart détachées du fond, ce qui du reste dépendra beaucoup de la composition du sujet. – Comme la saillie de la corniche qui forme la base des frontons doit cacher une partie des tympans, les bas-reliefs seront réduits à 3 archines de hauteur, afin qu'il y ait un intervalle de 12 verchoks qui sépare ces bas-reliefs de la corniche. Les figures qui entrent dans la composition du fronton sur le premier plan auront 2 sagènes 2 archines de hauteur, telle soit la pose que l'artiste leur aura donné.

## 3

Lorsque Mrs. les sculpteurs auront été désignés pour l'exécution des bas-reliefs des frontons ils devront commencer par faire, d'après le programme qui leur aura été donné, une esquisse en plâtre d'une sagène de longueur. Cette esquisse sera terminée en 30 jours, et présentée à la Commission qui décidera si la composition est grande et noble, et si l'artiste a bien saisi toutes les conditions de son programme, en conservant les convenances et la dignité qu'il convient d'apporter dans la représentation des sujets de notre sainte religion: Cette esquisse sera exécutée avec soin, afin que l'on puisse facilement se rendre compte de l'expression imprimée aux personnages, de l'effet des saillies et enfin de tous les détails et les accessoires qui feront partie du bas-relief.

Lorsque la Commission aura jugé que les esquisses présentées sont conformes à ses vues, Mrs. les sculpteurs devront commencer chacun leur modèle en se conformant à leur esquisse, et sans y faire aucun changement (La défense de faire des changements aux esquisses approuvées n'exclue pas cependant les améliorations que l'étude peut donner.)

## 4

Les bas-reliefs des frontons étant la principale décoration de l'édifice, il est nécessaire qu'ils soient exécutés d'une manière large & franche qui rappelle - l'époque du 16-ème siècle et le faire de Michel-Ange. Ces bas-reliefs qui seront à 12 sagènes de hauteur, doivent se distinguer plutôt par le choix des formes, la pureté des contours et l'expression, que par un fini précieux qui ferait perdre beaucoup de temps à l'artiste et

nuirait à l'effet du bas-relief, en le rendant mou et sans énergie. Efin, la sculpture de ces frontons doit être peu terminée, et traitée dans son exécution avec la même hardiesse que la sculpture des groupes de Monte-Cavallo à Rome.

5

Afin de ne pas perdre de tems, – lorsque Mrs. les sculpteurs auront été désignes, ils devront sans attendre que leur esquis se soit achevée, s'occuper des préparatifs pour l'exécution en terre de leur bas-relief, u. a. d. qu'ils feront préparer leur terre ils établiront leur charpente et feront forger les fers, afin de commencer leur travail sans délai. – Les ateliers pour l'exécution de ces bas-reliefs seront donnés aux artistes; en outre il leur sera fourni par la Commission les charpentes, le fer, les clous et les baquets qui leur seront nécessaires pour leur travail. Quant aux instruments et à la terre, le sculpteur sera tenu de les avoir à ses frais. –

6

Lorsque les bas-reliefs seront exécutés en terre glaise, ils seront examinés par la Commission qui décidera s'ils sont bien, et s'ils peuvent être moulés. Lorsque cette permission aura été accordée, il en sera tiré un exemplaire en plâtre à moule perdu, ce qui diminuera de beaucoup la dépense à faire pour le moulage. Cet exemplaire en plâtre sera divisé en 8 ou 10 parties selon qu'il sera besoin pour le fondeur. Le bas-relief en plâtre sera réparé avec soin par le sculpteur qui devra le transporter à ses frais à la fonderie et monter chacune de ses parties à l'endroit qui lui sera désigné.

7

Chaque bas-relief des frontons étant surmonté de deux statues et d'un groupe Mr. le sculpteur qui en sera chargé devra les exécuter en se conformant aux – conditions ci-dessus. Les statues ronde-bosse auront 2 sagènes 1 arshine de hauteur et représenteront les apôtres. Les groupes, ne présentant que des figures assises, doivent avoir 1 sagène 2 archines 8 verchoks de hauteur. Ces groupes seront la Vierge & L'Enfant et les trois vertus théologiques avec leurs attributs. Le sculpteur sera tenu de faire mouler également ces statues et ces groupes à ses frais et de les remettre au fondeur.

8

Il sera recordé un an aux artistes pour l'exécution des bas-reliefs, des frontons, des 8 statues et des 4 groupes ci-dessus désignés.

L'Architecte en Chef Aug. de Mondferrand

### **Перевод с французского<sup>401</sup>:**

Условие выполнения моделей для составляющих украшение фронтонов четырёх барельефов, восьми статуй и четырёх групп.

1. Для фронтонов Исаакиевского собора следует выполнить 4 треугольных барельефа размером 16 сажень в длину и 3 сажени 12 вершков в высоту. Сюжеты для барельефов трёх портиков следует взять из жития Св. Пустынника Исаакия Далматского, покровительству которого посвящается храм. Из этих барельефов два должны быть созданы в соответствии с программами, представленными в Комиссию господином главным архитектором; программу для барельефа на третий сюжет из жития святого так же, как и программу для четвёртого барельефа на сюжет, который будет взят из жизни Господа Нашего, определит Комиссия.

2. Барельефы для фронтонов следует составить из 23-х фигур, расположенных группами в различных плоскостях. Таким образом, поле каждого барельефа покроется почти полностью, что позволит избежать слабой и бедной компоновки, которая значительно повредит архитектуре вместо того, чтобы добавить ей красоты. Передний план барельефов включит в себя не менее 13 фигур, выполненных в высоком рельефе; второй и третий планы согласно правилам ваяния должны будут выступать меньше, в соответствии со следующими пропорциями:

Рельеф фигур на переднем плане 1 аршин. Рельеф фигур на втором плане – от 12 до 10 вершков. Рельеф фигур на третьем плане – от 5 до 3-х вершков. Исходя из этих величин, господа скульпторы поймут, что фигуры первого плана по большей части отделятся от стены, остальное же, впрочем, будет зависеть от решения композиции. Поскольку выступ карниза, образующий основание

<sup>401</sup> Благодарю за помощь переводчика Ю. Л. Соловьёва.

фронтон, должен скрыть часть тимпана, то высота барельефов должна быть уменьшена до 3 аршин, чтобы на интервал, разделяющий барельефы от карниза не приходилось более 12 вершков. Фигуры, образующие первый план композиции барельефа, какие бы положения им не придавались художниками, должны иметь на 2 сажени и 2 аршина высоты.

3. Когда господа скульпторы будут назначены к выполнению фронтонных барельефов, то, прежде всего, им следует выполнить по заданной программе гипсовый эскиз в одну сажень длиной. Таковой эскиз требуется окончить в течение 30 дней и представить Комиссии, которая определит, достаточно ли величественно произведение, правильно ли художник понял условия заданной программы, не нарушил ли сообразность и благородство, подобающих изображению сюжетов нашей святой веры. Этот эскиз должен быть исполнен с тщательностью, чтобы можно было судить о выражении фигур, об эффекте, который производят выпуклости рельефа, и, наконец, обо всех деталях и аксессуарах, составляющих композицию барельефа. Когда Комиссия решит, что представленные эскизы отвечают её представлениям, то каждому из господ скульпторов должно будет приступить к лепке моделей согласно эскизам без всяких перемен. (Недопущение вносить изменения в одобренные эскизы не исключает однако возможности улучшения модели).

4. Поскольку барельефы фронтонов являются главным украшением здания, необходимо, чтобы они были выполнены в широкой и свободной манере, которая напоминала бы эпоху 16 века и стиль Микеланджело. Будучи высотой 12 сажень эти барельефы должны отличаться скорее удачным выбором форм, чистотой контуров и экспрессией, чем тщательной отделкой, которая отнимет у художника много времени и повредит эффекту, сделав произведение слабым, лишённым энергии. Наконец, скульптура фронтонов должна иметь вид едва законченный и при этом демонстрировать смелую лепку, которой отличаются скульптурные группы Монте-Кавалло в Риме.

5. Чтобы не терять времени – как только господа скульпторы будут назначены, то, не дожидаясь окончания своих эскизов, им должно будет заняться

подготовкой к лепке моделей в глине, а именно, установить несущую конструкцию и выковать железный каркас, чтобы начать работу без отлагательства. Для выполнения барельефов художникам будут предоставлены мастерские. Сверх того, Комиссия снабдит их деревянными рамами, железом, гвоздями и лоханями, которые потребуются в работе. Инструменты же и глину скульптор будет обязан приобрести за свой счёт.

6. Когда барельефы будут вылеплены из горшечной глины, их рассмотрит Комиссия, которая определит, хороши ли они и могут ли поступить в отливку. Когда такое разрешение Комиссии последует, то один экземпляр будет отлит в гипсе с утратой формы. Это намного сократит издержки, требующиеся на отливку. Гипсовый барельеф будет разделён на 8 или 10 частей, в зависимости от того, что понадобится литейщику. Скульптору надлежит также окончательно отделать барельеф, доставить его за свой счёт в литейную мастерскую и поставить каждую его часть на предназначенное для неё место.

7. Скульптору, которому поручено выполнение барельефа, надлежит, в соответствии с выше названными условиями, выполнить и остальные украшения фронтона, а именно две статуи и группу. Статуи должны достигать по высоте 2 сажени и 1 аршин и представлять Апостолов; группы же следует скомпоновать из сидящих фигур высотой в 1 сажень, 2 аршина и 8 вершков и изобразить в них Пресвятую Деву, Младенца и три добродетели богословия с их атрибутами. В обязанность скульптора вменяется за свой счёт отлить из гипса названные круглые скульптуры и передать их литейщикам.

8. На работу по выполнению барельефов для фронтонов, а также 8 статуй и 4 групп художникам следует предоставить один год.

Главный архитектор: Ог. дю Монферран.

Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

*На правах рукописи*

**Клишевич Евгения Александровна**

**ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ  
МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Том II. Альбом иллюстраций

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-  
прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
Кривдина Ольга Алексеевна,  
кандидат искусствоведения, доцент,  
профессор кафедры русского искусства  
Санкт-Петербургской академии  
художеств имени Ильи Репина

Санкт-Петербург

2023 год



## Оглавление

### Том II

<b>Список иллюстраций</b> .....	3
<b>Альбом иллюстраций</b> .....	13
Иллюстрации к главе 2 «Проблемы взаимодействия монументальной скульптуры и общества в первой половине XIX в.».....	13
Иллюстрации к главе 3 «Эволюция системы жанров и типов композиций в монументальной скульптуре».....	32
Иллюстрации к главе 4 «Проблемы синтеза скульптуры и архитектуры в русском искусстве после классицизма».....	60

### Список иллюстраций

1. М. И. Козловский Памятник А. В. Суворову. Бронза, гранит. Постамент: А. Н. Воронихин (?). 1799-1801. Санкт-Петербург, Суворовская площадь.
2. И. П. Мартос. Памятник Э. Ришелье. Постамент: А. И. Мельников и Ф. К. Боффо. 1826-1827. Открыт в 1828. Бронза, гранит. Одесса.
3. Н. И. Уткин по ориг. А. Г. Варнека. Портрет Н. М. Карамзина. 1818-1819. Гравюра резцом. ГРМ.
4. Титульный лист журнала «Вестник Европы» (1802. Часть 1. № 1).
5. Н. М. Карамзин. Народный британский памятник. Статья в журнале «Вестник Европы» (1802. Ч. 1. № 1. С. 17-19).
6. Дж. Флакسمан. Мемориал в Гринвичском парке в честь победы Г. Нельсона при Абукире. Проект. 1801. Карандаш, тушь, перо. Музей Виктории и Альберта.
7. Дж. Флакسمан. Британия. Эскиз статуи для мемориала в Гринвичском парке в честь победы Г. Нельсона. 1801. Карандаш, тушь, перо. Музей Виктории и Альберта.
8. И. П. Мартос. Минин и Пожарский. 1804-1807. Гравюра в «Журнале изящных искусств» (1807. Ч. 1. Кн. 2).
9. И. П. Мартос. Сбор нижегородцами пожертвований. 1804-1807. Рисунок рельефа на постаменте памятника «Минин и Пожарский».
10. Титульный лист брошюры «Историческое описание монумента, воздвигнутого гражданину Минину и князю Пожарскому в столичном городе Москве : С присовокуплением именного списка особ, принесших денежные пожертвования во всех частях России на сооружение сего монумента» (СПб. 1818).
11. И. П. Мартос. Памятник М. В. Ломоносову в Архангельске. 1826-1829 гг. Открыт в 1832 г. Архангельск.
12. И. П. Витали. Освобождённая Москва. Горельеф Триумфальной арки. 1828-1830. Чугун. ГМА им. А. В. Щусева.
13. С. С. Пименов. Водоноска. Императорский фарфоровый завод. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота. 1820-е гг. ГЭ.

14. С. И. Гальберг, Н. А. Рамазанов, А. А. Иванов, П. А. Ставассер и К. М. Климченко. Памятник Н. М. Карамзину. Постамент: К. А. Тон. 1835-1844. Открыт в 1845. Ульяновск (Симбирск), Карамзинский сквер.
15. Эскизы статуи для увенчания Александровской колонны. Литография по рисунку О. Р. Монферрана из альбома «Plans et détails du monument consacré à la mémoire de l'Empereur Alexandre» (Paris, 1836). ГЭ.
16. И. А. Иванов по эскизам А. Н. Оленина. Проекты медалей на манифесты от 6 июля и 25 декабря 1812 года. 1813. ГМЗ «Павловск»
17. И. А. Иванов по эскизу А. Н. Оленина. Медаль «На изгнание врагов». 1817. РНБ.
18. Б. И. Орловский. Статуя Ангела на Александровской колонне. 1831-1834. Бронза. Санкт-Петербург, Дворцовая площадь
19. Х.-Д. Раух. Статуя на колонне Славы. 1845. Бронза. Санкт-Петербург, Конногвардейский бульвар.
20. Сидорка и Пантюшка осматривают Москву. Лубочный листок. 1879. Литография. ГИМ.
21. Сидорка и Пантюшка осматривают Москву. Лубочный лист. Фрагмент. «Это, вишь, Сидорка, памятник русским богатырям, которые спасли Русь от поляков, Кузьма Минин и Князь Пожарский».
22. Л. М. Шванталер. Памятник И. В. Гёте. 1839-1844. Открыт в 1844. Бронза, гранит. Франкфурт-на-Майне, Гётеплатц.
23. Б. И. Орловский. Статуя М. Б. Баркляя-де-Толли. 1833-1836. Бронза. Санкт-Петербург, Казанская площадь.
24. Б. И. Орловский. Статуя М. Б. Баркляя-де-Толли. 1833-1836. Бронза. Фрагмент.
25. Дж. Доу. Портрет М. Б. Баркляя-де-Толли. 1829. Холст, масло. ГЭ. Фрагмент.
26. Титульный лист брошюры «Монумент Александру благословенному, или Подробное описание колонны, воздвигнутой в память незабвенного монарха, 30 августа 1832 года». (СПб. 1833).

27. М. И. Козловский. Эскиз памятника А. В. Суворову с фигурой воина с крестом. 1799. Перо, тушь, графитный карандаш. ГРМ.
28. М. И. Козловский. Эскиз памятника А. В. Суворову с фигурой Геракла. 1799. Сепия, тушь, акварель. ГРМ.
29. М. И. Козловский. Статуя А. В. Суворова. 1799-1801. Бронза. Санкт-Петербург, Суворовская площадь.
30. М. И. Козловский. Статуя А. В. Суворова. 1799-1801. Бронза. Фрагмент.
31. С. И. Гальберг, Н. А. Рамазанов, К. М. Климченко. Памятник Г. Р. Державину. Постамент: К. А. Тон. 1832-1846. Открыт в 1847; восстановлен в 2003. Бронза, гранит. Казань, Лядской сад.
32. Ф. Г. Гордеев. Каллиопа. 1792. По античному оригиналу II в. Бронза. Старая Сильвия в Павловске.
33. С. И. Гальберг. Фавн, прислушивающийся к звуку ветра в тростнике («Начало музыки»). 1830. Мрамор. ГРМ.
34. П. К. Клодт. Памятник И. А. Крылову. 1849-1855. Бронза, гранит. Санкт-Петербург, Летний сад.
35. В. С. Садовников. Памятник И. А. Крылову в Летнем саду. 1855. Бумага, акварель. ГРМ.
36. А. И. Ладюрнер. Торжественное освящение Александровской колонны на Дворцовой площади в Петербурге 30 августа 1834 года. 1830-е. Холст, масло. ГРМ.
37. И. П. Витали. Надгробие П. А. Бекетова с аллегорическими фигурами Веры и Надежды. 1823. Бронза. ГМА им. А. В. Щусева.
38. В. И. Демут-Малиновский. Надгробие В. Д. Новосильцева в подклете собора Новоспасского монастыря. После 1825 г. Бронза, Мрамор. ГМА им. А. В. Щусева.
39. С. С. Пименов. Надгробие М. М. Голицына. 1810. Мрамор, гранит. ГМА им. А. В. Щусева.
40. С. И. Гальберг. Памятник Александру I. 1828-1833. В 1833 установлен в селе Грузино Новгородской губернии (не сохранился). Архивная фотография.

41. В. И. Демут-Малиновский. Памятник царю Михаилу Романову. 1838-1845. Открыт в Костроме в 1851 (не сохранился). Открытка. Издание магазина А. Д. Белянкина, Кострома. 1900-е г. ГИМ.
42. И. П. Мартос. Памятник К. М. Минину и Д. М. Пожарскому. 1804-1818. Бронза, гранит. Москва, Красная площадь.
43. И. П. Мартос. Надгробие А. Ф. Турчанинова. 1792. Бронза, мрамор, порфир. Санкт-Петербург, Некрополь XVIII века Александро-Невской лавры.
44. Неизвестный древнеримский скульптор. Фигура сторожевого льва. Период Римской империи. Мрамор. Флоренция, площадь Синьории.
45. Ф. Вакка. Фигура сторожевого льва. 1594. Мрамор. Флоренция, площадь Синьории.
46. И. П. Мартос. Изведение воды из камня Моисеем. 1804-1807. Пудостский известняк. Барельеф на аттике восточного проезда колоннады Казанского собора в Санкт-Петербурге.
47. И. П. Мартос. Изведение воды из камня Моисеем. 1804-1807. Пудостский известняк. Фрагмент.
48. И. П. Прокофьев. Медный змий. 1805-1806. Пудостский известняк. Барельеф на аттике западного проезда колоннады Казанского собора в Санкт-Петербурге.
49. И. П. Прокофьев. Медный змий. 1805-1806. Пудостский известняк. Фрагмент.
50. В. И. Демут-Малиновский. Апостол Андрей Первозванный. 1808-1811. Бронза. Статуя в северном портике Казанского собора в Санкт-Петербурге.
51. С. С. Пименов. Князь Александр Невский. 1804-1811. Бронза. Статуя в северном портике Казанского собора в Санкт-Петербурге.
52. В. И. Демут-Малиновский. Похищение Прозерпины Плутоном. 1809-1811. Пудостский известняк. Санкт-Петербург, Горный институт.
53. С. С. Пименов. Геркулес и Антей. 1809-1811. Пудостский известняк. Санкт-Петербург, Горный институт.
54. К. И. Росси. Арка Главного штаба. 1819-1829. Санкт-Петербург.
55. В. И. Демут-Малиновский, С. С. Пименов. Колесница Славы. 1828. Медная выколотка. Атик арки Главного штаба в Санкт-Петербурге.

56. В. И. Демут-Малиновский. Статуя молодого воина. 1829. Медная выколотка. Санкт-Петербург, арка Главного штаба.
57. С. С. Пименов. Статуя старого воина. 1829. Медная выколотка. Санкт-Петербург, арка Главного штаба.
58. С. И. Гальберг по эскизу И. П. Мартоса. Сбор пожертвований нижегородцами. 1809-1818. Бронза. Барельеф на постаменте памятника К. М. Минину и Д. М. Пожарскому.
59. И. Т. Тимофеев (?) по эскизу И. П. Мартоса. Изгнание поляков. 1809-1818. Бронза. Барельеф на постаменте памятника К. М. Минину и Д. М. Пожарскому.
60. И. Т. Тимофеев (?) по эскизу И. П. Мартоса. Изгнание поляков. 1809-1818. Бронза. Фрагмент.
61. И. Т. Тимофеев. Изгнание французов. 1829-1830. Чугун. Горельеф на пилоне Триумфальной арки в Москве. Фрагмент.
62. О. И. Бове. Триумфальная арка. 1829-1834. Москва, площадь Победы.
63. И. П. Витали, И. Т. Тимофеев. Парные горельефы «Освобождённая Москва» и «Изгнание французов» на пилонах Триумфальной арки в Москве. 1829-1830. Чугун.
64. И. П. Витали, И. Т. Тимофеев. Парные горельефы «Освобождённая Москва» и «Изгнание французов» на пилонах Триумфальной арки в Москве. Прорисовка.
65. Н. С. Пименов. Воскресение Христово. 1850-1852. Медь, позолота. Скульптурная группа над иконостасом св. Екатерины в Исаакиевском соборе Санкт-Петербурга.
66. Н. С. Пименов. Преображение. 1850-1853. Медь, позолота. Скульптурная группа над иконостасом св. Александра Невского в Исаакиевском соборе Санкт-Петербурга.
67. Рисунки статуй Гектора (скульптор М. Г. Крылов) и Ахиллеса (скульптор С. И. Гальберг) в «Журнале изящных искусств» (1825. Ч. 2. № 2. Приложение).
68. А. В. Логановский. Парень, играющий в свайку. 1836. Гипс. ГРМ.
69. Н. С. Пименов. Парень, играющий в бабки. 1836. Гипс. ГРМ.
70. В. П. Крейтан. Сеятель. 1862. Гипс. ГРМ.

71. И. И. Подозёров. Косец. 1862. Гипс. ГРМ.
72. Б. И. Орловский. Памятник М. И. Кутузову. Постамент: В. П. Стасов. 1830-1836. Открыт в 1837. Санкт-Петербург, Казанская площадь.
73. Б. И. Орловский. Памятник М. Б. Барклаю де Толли. Постамент: В. П. Стасов. 1834-1836. Открыт в 1837. Санкт-Петербург, Казанская площадь.
74. Г. Кусту Старший. «Кони Марли». 1743-1745. Мрамор. Париж, Сад Тюильри.
75. К. А. Тон. Проект пристани перед зданием Академии художеств. 1831. Бумага, карандаш, акварель. НИМ при РАХ. Фрагмент.
76. И. Чесский. Рисунок первой и второй скульптурных групп К. П. Клодта для пристани у здания Академии художеств (Художественная газета. 1840. №15)
77. «Кони Клодта» перед дворцом Бельведер в Петергофе. Литография XIX в.
78. «Кони Клодта» перед Королевским дворцом в Берлине. Архивная фотография.
79. О. Р. Монферран. Проект фонтана для Москвы. 1823. Бумага, перо, тушь. НИМ при РАХ.
80. Варварские ворота Китайгородской стены в Москве. Литография XIX в.
81. Варварский фонтан в Москве (не сохранился). Литография XIX в. Фрагмент.
82. О. Р. Монферран (?). Никольский фонтан на Лубянской площади в Москве. 1823-1835. Фонтан не сохранился; в 1934 чаша со скульптурной подставкой перенесена в фонтан Нескучного сада. Фотография начала XX века.
83. О. Р. Монферран (?). Петровский фонтан. 1823-1835. Бронза. Москва, Театральная площадь.
84. И. П. Витали. Гении рек. 1833-1835. Бронза. Скульптурная группа, украшавшая Никольский фонтан на Лубянской площади; в 1934 перенесена в Нескучный сад. Москва.
85. И. П. Витали. Надгробие И. И. Барышникова. 1835. Мрамор. ГМА им. А. В. Щусева.
86. И. П. Витали. Комедия. 1833-1835. Бронза. Скульптурная группа Петровского фонтана на Театральной площади в Москве.
87. И. П. Витали. Музыка. 1833-1835. Бронза. Скульптурная группа Петровского фонтана на Театральной площади в Москве.

88. И. П. Витали. Трагедия. 1833-1835. Бронза. Скульптурная группа Петровского фонтана на Театральной площади в Москве.
89. И. П. Витали. Эскиз памятника императрице Марии Фёдоровне. 1830-е гг. Бумага, перо, карандаш. ГРМ.
90. Микеланджело. Эскиз убранства Капеллы Медичи. 1520. Итальянский карандаш. Лондон, Британский музей. Фрагмент.
91. Микеланджело. Гробница папы Юлия II. 1542-1545. Рим, Сан Пьетро ин Винколи.
92. К. П. Брюллов. Апостол Филипп. 1843-1844. Картон, уголь, мел. Эскиз росписи Исаакиевского собора. ГРМ.
93. Микеланджело. Ливийская сивилла. 1512. Фреска на потолке Сикстинской капеллы. Рим, Ватикан.
94. К. П. Брюллов. Апостол Пётр. 1843-1844. Картон, уголь, мел. Эскиз росписи Исаакиевского собора. ГРМ.
95. Микеланджело. Пророк Иеремия. 1512. Фреска на потолке Сикстинской капеллы. Рим, Ватикан.
96. И. П. Витали. Евангелист Лука. 1846. Бронза. Санкт-Петербург, Исаакиевский собор.
97. И. П. Витали. Евангелист Матфей. 1846. Бронза. Санкт-Петербург, Исаакиевский собор.
98. И. П. Витали. Ангелы со светильниками. 1852. Гальванопластика. Угол аттика Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге.
99. Микеланджело. Ангел с подсвечником. 1494-1495. Мрамор. Статуя в скульптурном убранстве раки св. Доминика. Болонья, собор Сан-Доменико.
100. И. П. Витали. Св. Исаакий благословляет императора Феодосия. 1842-1845. Бронза. Фронтон западного портика Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге.
101. И. П. Витали. Поклонение волхвов. 1841-1843. Бронза. Фронтон южного портика Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге.
102. И. П. Витали. Поклонение волхвов. 1841-1843. Бронза. Фронтон южного портика Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге. Фрагмент.



103. Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов. 1481. Флоренция, Уффици.
104. О. Р. Монферран. Дверь северного портика Исаакиевского собора. Скульптор И. П. Витали. 1839-1851. Бронза. Санкт-Петербург.
105. И. П. Витали. Исаакий Далматский. 1839-1840. Бронза. Фигура на двери северного портика Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге.
106. Донателло. Статуя Гаттамелаты в Падуе. Прорисовка из книги Б. Гунст-Ассимениос «Постемент и встадник в конных памятниках XV-XVII вв.» (Бонн. 1999. Таб. 10).
107. И. П. Мартос. Памятник К. М. Минину и Д. М. Пожарскому. Постамент: А. И. Мельников. 1808. Сепия. НИМ при РАХ.
108. И. П. Мартос. Памятник К. М. Минину и Д. М. Пожарскому. Постамент: А. И. Мельников. Прорисовка, реконструкция геометрической основы композиции.
109. И. П. Мартос. Скульптурная группа К. М. Минина и Д. М. Пожарского. 1804-1818. Вид с близкого расстояния.
110. И. П. Мартос. Скульптурная группа К. М. Минина и Д. М. Пожарского. 1804-1818. Вид с угла Красной площади.
111. П. К. Клодт. Конные группы Аничкова моста. 1833-1850. Прорисовка, анализ пропорциональных соотношений скульптурных групп и постаментов.
112. П. К. Клодт. Первая конная группа Аничкова моста. 1839-1841. Санкт-Петербург. Архивная фотография.
113. П. К. Клодт. Первая конная группа Аничкова моста. 1839-1841. Прорисовка, реконструкция геометрической основы композиции.
114. П. К. Клодт. Третья конная группа Аничкова моста. 1849. Санкт-Петербург.
115. П. К. Клодт. Третья конная группа Аничкова моста. 1849. Прорисовка фронтального вида и вида с правого угла. (137)
116. И. П. Мартос. Проект памятника Дмитрию Донскому (не осуществлён). 1821-1822. Рисунок в сборнике «Старина и новизна» (1905).
117. К. П. Брюллов. Эскиз памятника А. С. Пушкину. 1837. Бумага, карандаш. ГРМ.

118. Н. С. Пименов. Проект Памятника А. С. Пушкину. 1862. Гравюра.
119. Титульный лист художественного альбома «Северное сияние» (СПб. 1862. Т. 1). Фрагмент с изображением проекта памятника А. С. Пушкина.
120. М. М. Антокольский. Проект памятника А. С. Пушкину, представленный на конкурс в 1875 г.
121. Ф. П. Толстой. У надгробного памятника. 1800-е. Бумага, графический карандаш, тушь. ГРМ.
122. Ф. П. Толстой. К элегии на смерть графа А. П. Строганова. 1814. Бумага, тушь. ГРМ.
123. Титульный лист сборника стихотворений В. А. Жуковского (СПб., 1816. Ч. II) с изображением памятника великой княгине Александре Павловне работы И. П. Мартоса (1814). РГБ.
124. П. К. Клодт, В. И. Демут-Малиновский. Памятник Владимиру Великому. Постамент: К. А. Тон. 1835-1853. Киев, Владимирская горка.
125. Д. И. Иенсен Памятник Я. В. Виллие. Постамент: А. И. Штакеншнейдер. 1859. Санкт-Петербург, сад Военно-медицинской академии.
126. П. К. Клодт, Р. К. Залеман, Н. А. Рамазанов. Памятник Николаю I. Постамент: О. Р. Монферран. 1856-1859. Бронза, гранит, кварцит, мрамор. Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь.
127. К. Д. Раух. Памятник прусскому королю Фридриху II Великому. Постамент: К. Ф. Шинкель. 1838-1851. Берлин, Унтер-ден-Линден.
128. Титульный лист брошюры «Denkmal König Friedrichs des Grossen: enthüllt am 31. Mai 1851» (Берлин. 1851).
129. Рисунки к историческому описанию памятника Фридриху II в Берлине (Denkmal König Friedrichs des Grossen: enthüllt am 31. Mai 1851. Berlin. 1851. № 2-5: конная статуя, аллегорические фигуры «Умеренность» и «Справедливость»).
130. О. Р. Монферран. Проект памятника Николаю I. 1856. Фасад. НИМ при РАХ.
131. О. Р. Монферран. Проект памятника Николаю I. 1856. Фасад. НИМ при РАХ.

132. Р. К. Залеман. Аллегорические фигуры «Правосудие» и «Сила» на постаменте памятника Николаю I. 1859. Бронза. Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь.
133. Аллегорическая фигура «Мудрость». Рисунок к историческому описанию памятника Фридриху II в Берлине (Denkmal König Friedrichs des Grossen: enthüllt am 31. Mai 1851. Berlin. 1851. № 7).
134. Р. К. Залеман. Мудрость. 1859. Бронза. Фигура на постаменте памятника Николаю I. Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь.

## Альбом иллюстраций

### К главе 2 «Проблемы взаимодействия монументальной скульптуры и общества в первой половине XIX в.»

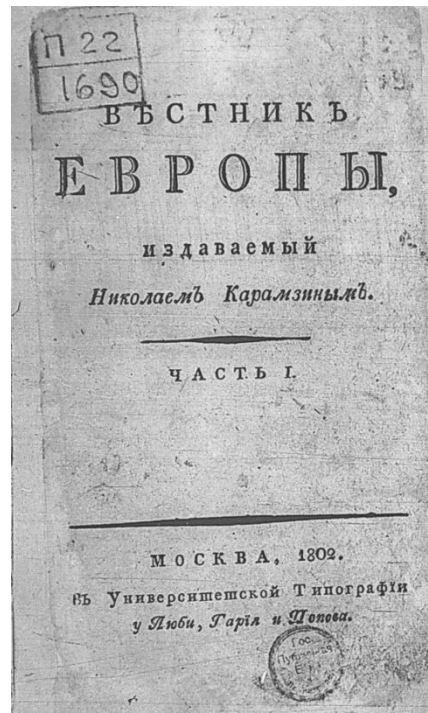
#### 2.1. Понятие городской скульптуры и начало традиции городской скульптуры в отечественном искусстве



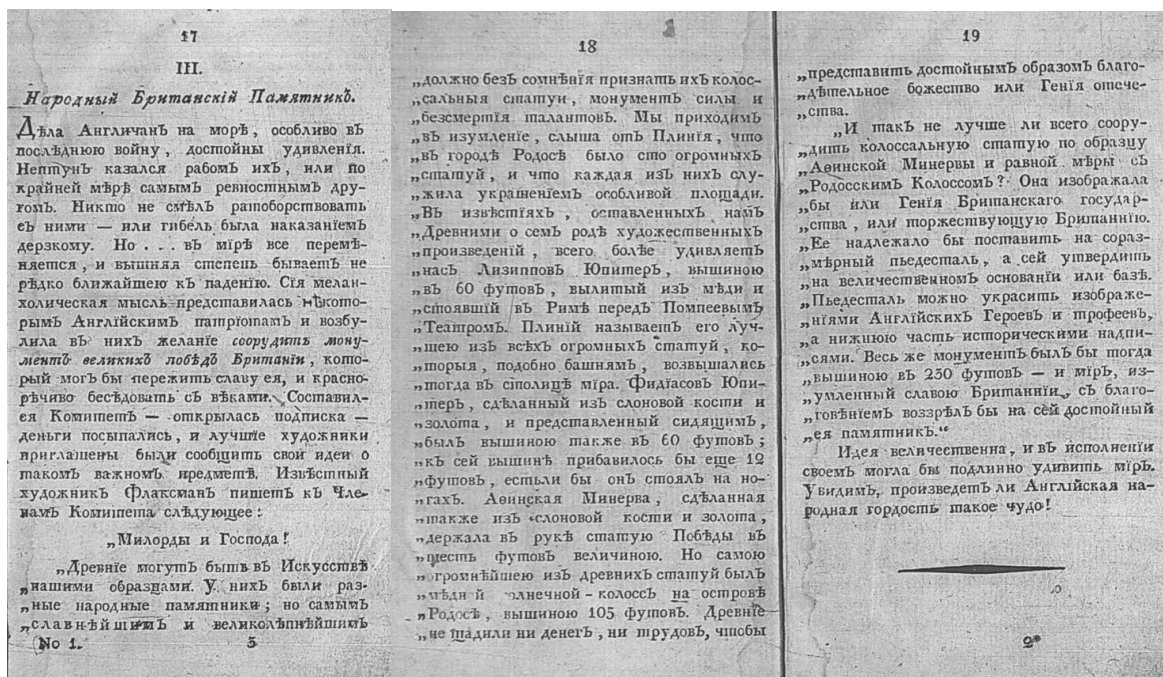
1. М. И. Козловский Памятник А. В. Суворову. Постамент: А. Н. Воронихин (?)  
Бронза, гранит. 1801. Санкт-Петербург, Суворовская площадь.



2. И. П. Мартос. Памятник Э. Ришелье. Постамент: А. И. Мельников и Ф. К. Боффо. 1826-1827. Открыт в 1828. Бронза, гранит. Одесса.



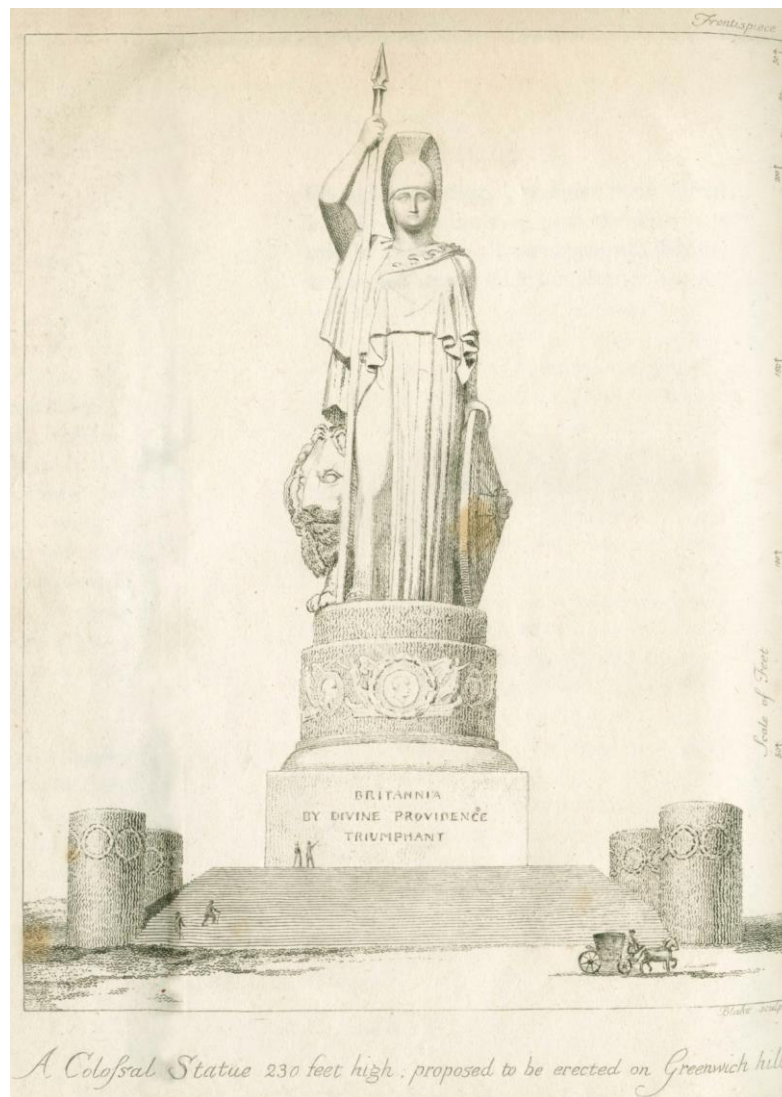
3. Н. И. Уткин по оригиналу А. Г. Варнека. Портрет Н. М. Карамзина. 1818-1819. Гравюра резцом. ГРМ.
4. Титульный лист журнала «Вестник Европы» (1802. Часть 1. № 1).



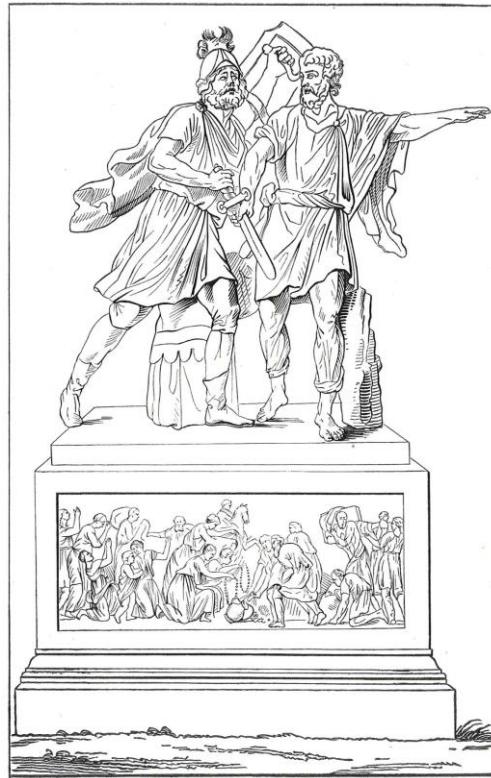
5. Н. М. Карамзин. Народный британский памятник. Статья в журнале «Вестник Европы» (1802. Ч. 1. № 1. С. 17-19).



6. Дж. Флакман. Мемориал в Гринвичском парке в честь победы Г. Нельсона при Абукире. Проект. 1801. Карандаш, тушь, перо. Музей Виктории и Альберта.



7. Дж. Флакман. Британия. Эскиз статуи для мемориала в Гринвичском парке в честь победы Г. Нельсона. 1801. Карандаш, тушь, перо. Музей Виктории и Альберта.



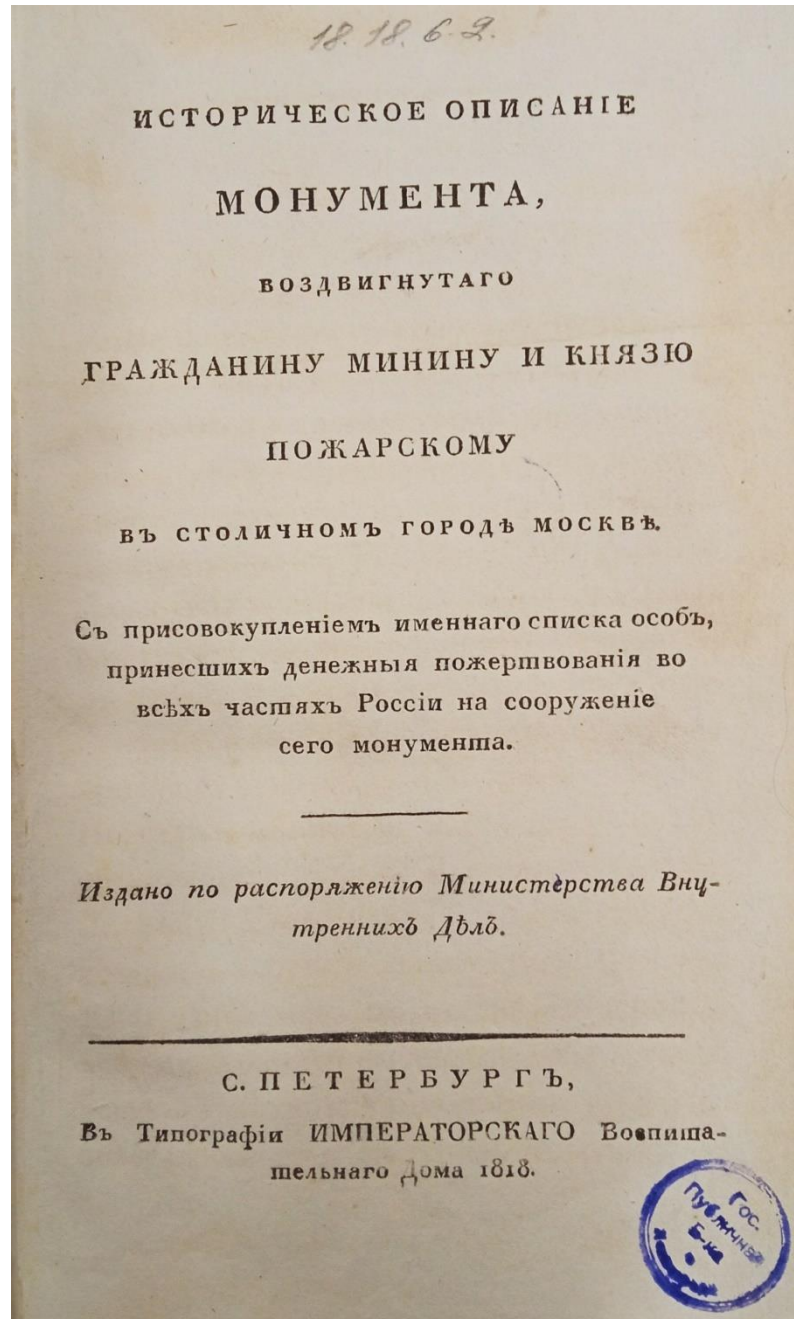
8. И. П. Мартос. Минин и Пожарский. 1804-1807. Рисунок в «Журнале изящных искусств» (1807. Ч. 1. Кн. 2).



9. И. П. Мартос. Сбор нижегородцами пожертвований. 1804-1807. Рисунок рельефа на постаменте памятника «Минин и Пожарский».

Отрывок из статьи Н. М. Карамзина «О любви к отечеству и народной гордости»: «...граждане, земледельцы требуют военачальника, и Пожарский, ознаменованный славными ранами, встает с одра болезни. Добродетельный Минин служит примером; и кто не может отдать жизни отечеству, отдает ему все, что имеет» (Вестник Европы. 1802. Ч. 1. №4. С. 63).





10. Титульный лист брошюры «Историческое описание монумента, воздвигнутаго гражданину Минину и князю Пожарскому в столичном городе Москве : С присовокуплением именнаго списка особ, принесших денежныя пожертвования во всех частях России на сооружение сего монумента» (СПб. 1818).



11. И. П. Мартос. Памятник М. В. Ломоносову в Архангельске. 1826-1829 гг.  
Открыт в 1832 г. Бронза, гранит. Архангельск.

Отрывок из статьи Н. М. Карамзина «Пантеон российских авторов»: «Если гений и дарования ума имеют право на благодарность народов, то Россия должна Ломоносову монументом» ( Карамзин Н. М. Избранные сочинения. М. 1964. Т. 2. С. 169)

## 2.2. Концепция «народного памятника» в искусстве эпохи Николая I



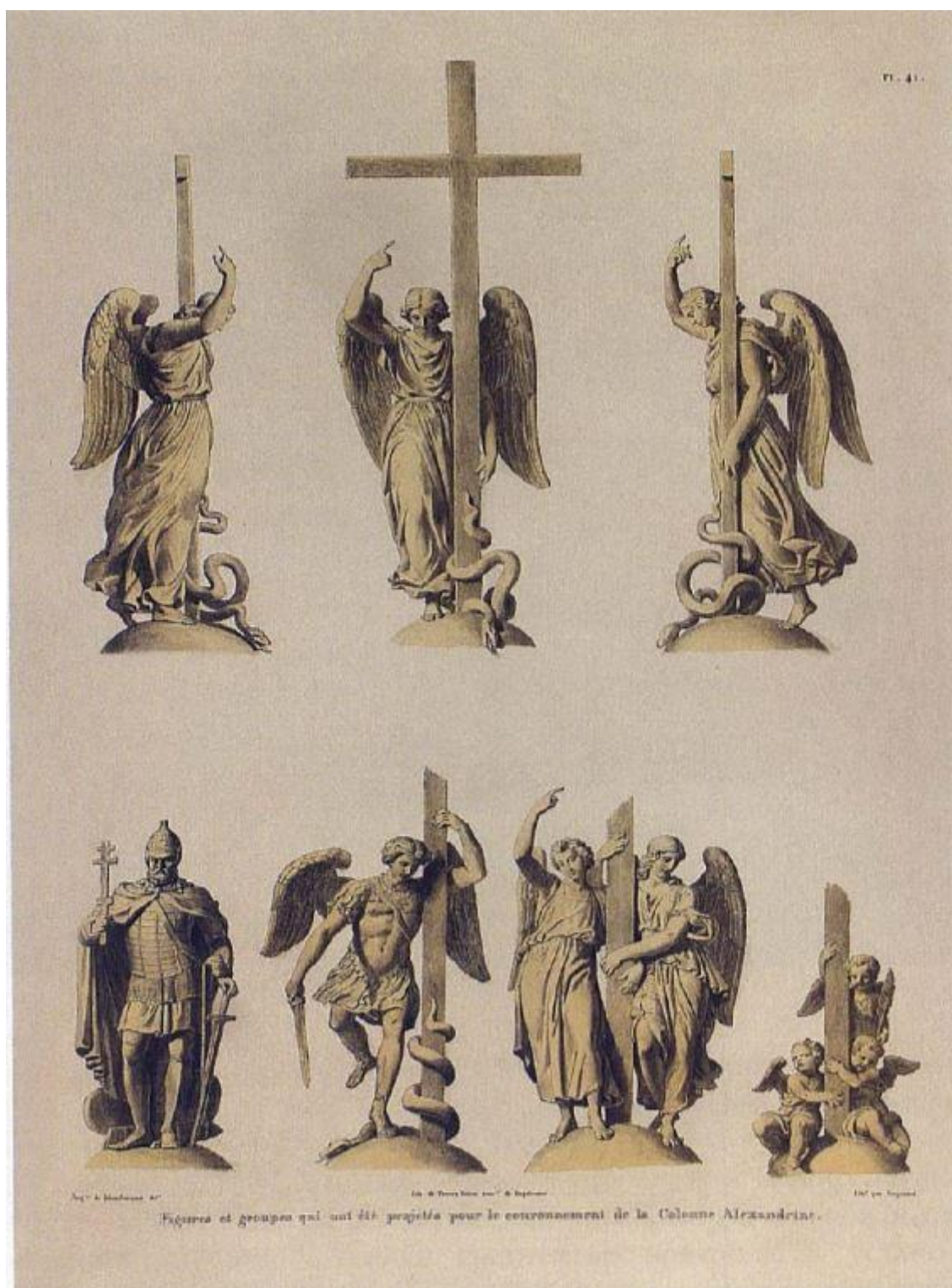
12. И. П. Витали. Освобождённая Москва. Горельеф Триумфальной арки. 1828-1830. Чугун. ГМА им. А. В. Щусева.



13. С. С. Пименов. Водоноска. Императорский фарфоровый завод. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота. 1820-е гг. ГЭ.



14. С. И. Гальберг, Н. А. Рамазанов, А. А. Иванов, П. А. Ставассер и К. М. Климченко. Памятник Н. М. Карамзину. Постамент: К. А. Тон. 1835-1844. Открыт в 1845. Ульяновск (Симбирск), Карамзинский сквер.



15. Эскизы статуи для увенчания Александровской колонны. Литография по рисунку О. Р. Монферрана из альбома «Plans et détails du monument consacré à la mémoire de l'Empereur Alexandre» (Paris, 1836). ГЭ.



16. И. А. Иванов по эскизам А. Н. Оленина. Проекты медалей на манифесты от 6 июля и 25 декабря 1812 года. 1813. ГМЗ «Павловск»



17. И. А. Иванов по эскизу А. Н. Оленина. Медаль «На изгнание врагов». 1817. РНБ.

Описание А. Н. Оленина сюжета №5 «На изгнание врагов» к проекту медальерной серии 1817 г.: «Гений России, вооружённый верою к Богу, что означается крестом на его груди, силою народною, ознаменованною Иракловою палицею, и твёрдостью Царя, изображённою шлемом Александра Невского и щитом Империи Российской, поражает змиевиднаго врага, ползущаго чрез урну реки Немена, над которою тело змия переломляется, и остаётся большею частию под пятою Гения России, на пространстве от Москвы до реки Немена. Сие означается жертвенником с Царскими регалиями, стоящим на твёрдой скале на высотах Московскаго Кремля и урною реки Немена». (Оленин А. Н. Опыт о правилах медальерного искусств. СПб. 1817. С. 18)



18. Б. И. Орловский. Статуя Ангела на Александровской колонне. 1831-1834.  
Бронза. Санкт-Петербург, Дворцовая площадь.

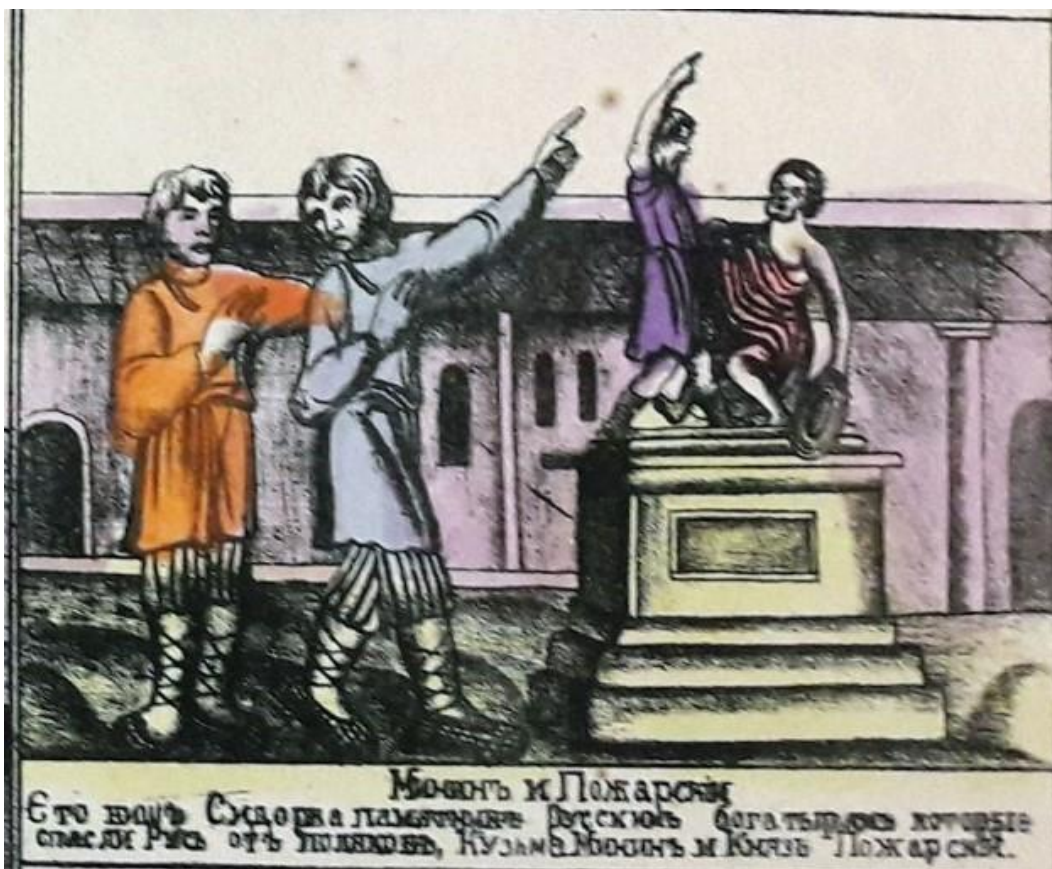




19. X.-Д. Раух. Статуя на колонне Славы. 1845. Бронза. Санкт-Петербург, Конногвардейский бульвар.



20. Сидорка и Пантюшка осматривают Москву. Лубочный листок. 1879.  
Литография. ГИМ.



21. Сидорка и Пантюшка осматривают Москву. Лубочный лист. Фрагмент. «Это, вишь, Сидорка, памятник русским богатырям, которые спасли Русь от поляков, Кузьма Минин и Князь Пожарский».



22. Л. М. Шванталер. Памятник И. В. Гёте. 1839-1844. Открыт в 1844. Бронза, гранит. Франкфурт-на-Майне, Гётеплатц.



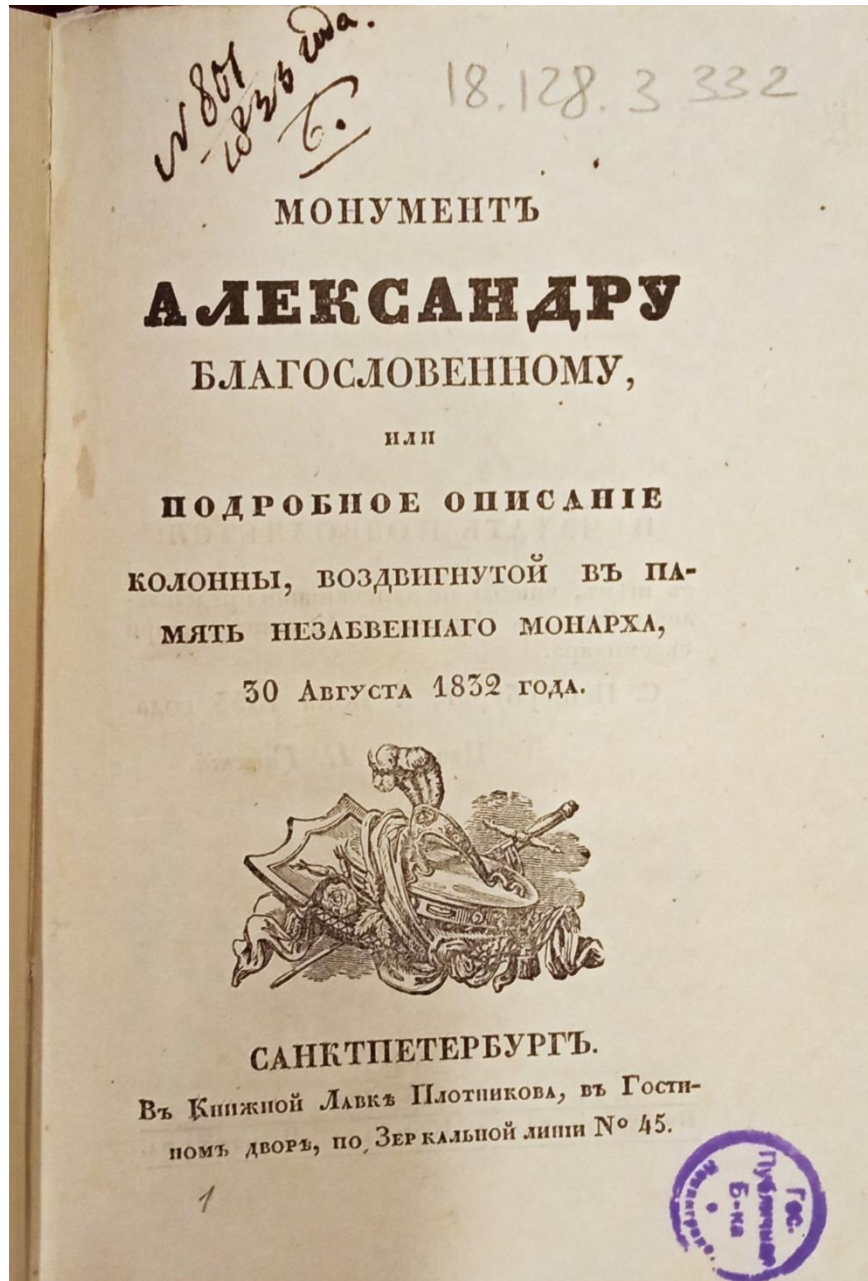
23. Б. И. Орловский. Статуя М. Б. Баркляя-де-Толли. 1833-1836. Бронза. Санкт-Петербург, Казанская площадь.



24. Б. И. Орловский. Статуя М. Б. Барклая-де-Толли. 1833-1836. Бронза. Фрагмент.



25. Дж. Доу. Портрет М. Б. Барклая-де-Толли. 1829. Холст, масло. ГЭ. Фрагмент.



26. Титульный лист брошюры «Монумент Александру благословенному, или Подробное описание колонны, воздвигнутой в память незабвенного монарха, 30 августа 1832 года». (СПб. 1833).

**К главе 3 «Эволюция системы жанров и типов композиций в  
монументальной скульптуре»**

**3.1. Жанровые особенности произведений городской скульптуры**



27. М. И. Козловский. Эскиз памятника А. В. Суворову с фигурой воина с крестом. 1799. Перо, тушь, графитный карандаш. ГРМ.



28. М. И. Козловский. Эскиз памятника А. В. Суворову с фигурой Геракла. 1799. Сепия, тушь, акварель. ГРМ.



29. М. И. Козловский Статуя А. В. Суворова. 1799-1801. Бронза. Санкт-Петербург, Суворовская площадь.



30. М. И. Козловский. Статуя А. В. Суворова. 1799-1801. Бронза. Фрагмент.





31. С. И. Гальберг, Н. А. Рамазанов, К. М. Клименко. Памятник Г. Р. Державину. Постамент: К. А. Тон. 1832-1846. Открыт в 1847; восстановлен в 2003. Бронза, гранит. Казань, Лядской сад.



32. Ф. Г. Гордеев. Каллиопа. 1792. По античному оригиналу II в. Бронза. Старая Сильвия в Павловске.
33. С. И. Гальберг. Фавн, прислушивающийся к звуку ветра в тростнике («Начало музыки»). 1830. Мрамор. ГРМ.



34. П. К. Клодт. Памятник И. А. Крылову. 1849-1855. Бронза, гранит. Санкт-Петербург, Летний сад.



35. В. С. Садовников. Памятник И. А. Крылову в Летнем саду. 1855. Бумага, акварель. ГРМ.



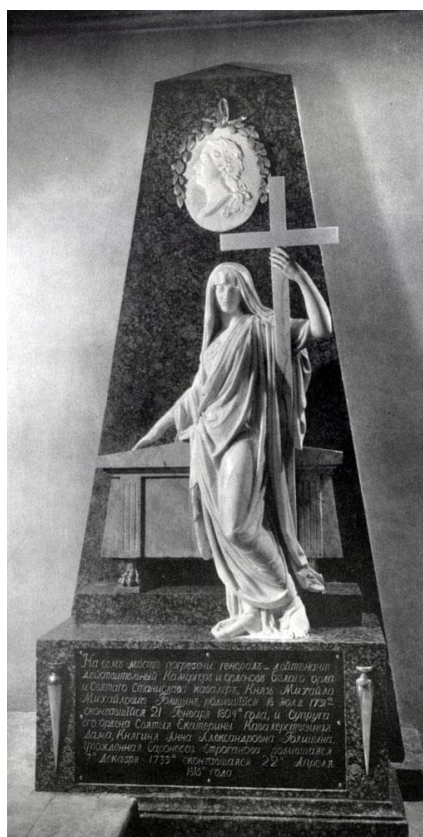
36. А. И. Ладюрнер Торжественное освящение Александровской колонны на Дворцовой площади в Петербурге 30 августа 1834 года. 1830-е. Холст, масло. ГРМ.



37. И. П. Витали. Надгробие П. А. Бекетова с аллегорическими фигурами Веры и Надежды. 1823. Бронза. ГМА им. А. В. Шусева.



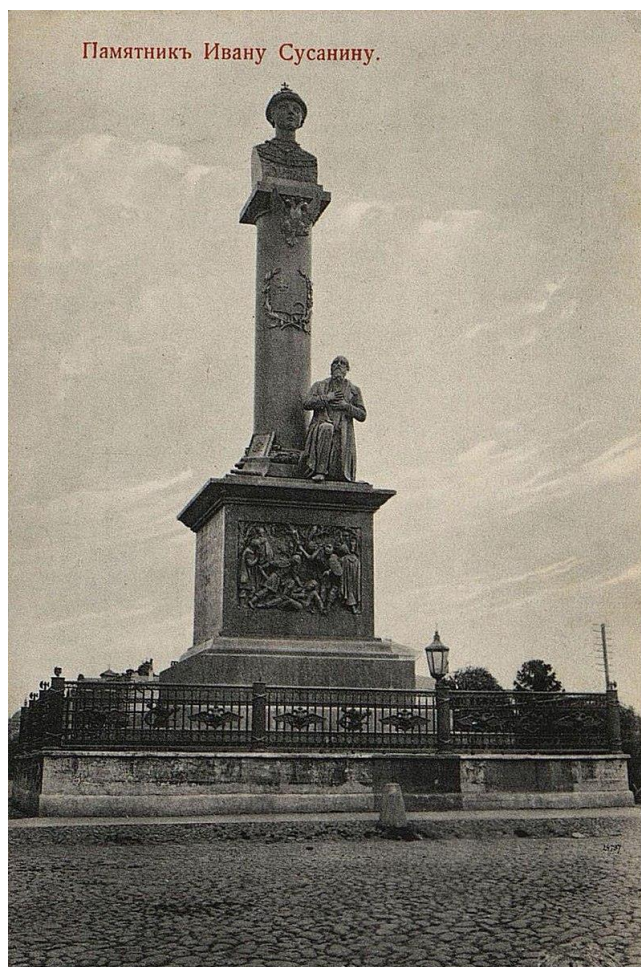
38. В. И. Демут-Малиновский. Надгробие В. Д. Новосильцева в подклете собора Новоспасского монастыря. После 1825 г. Бронза, Мрамор. ГМА им. А. В. Щусева.



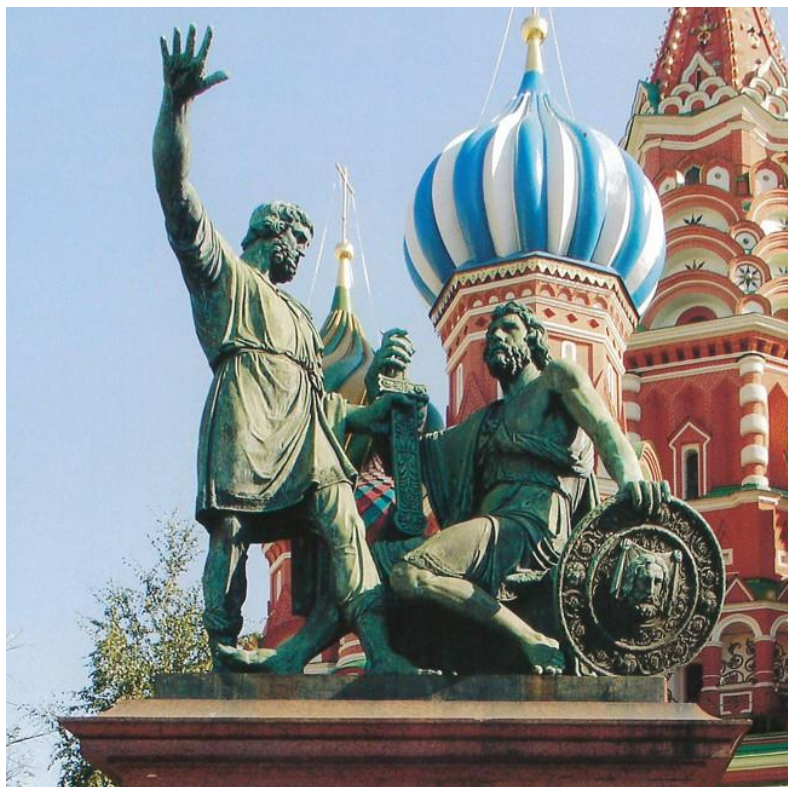
39. С. С. Пименов. Надгробие М. М. Голицына. 1810. Мрамор, гранит. ГМА им. А. В. Щусева.



40. С. И. Гальберг. Памятник Александру I. 1828-1833. В 1833 установлен в селе Грузино Новгородской губернии (не сохранился). Архивная фотография.



41. В. И. Демут-Малиновский. Памятник царю Михаилу Романову. 1838-1845. Открыт в Костроме в 1851 (не сохранился). Открытка. Издание магазина А. Д. Белянкина, Кострома. 1900-е г. ГИМ.



42. И. П. Мартос. Памятник К. М. Минину и Д. М. Пожарскому. 1804-1818.  
Бронза, гранит. Москва, Красная площадь.

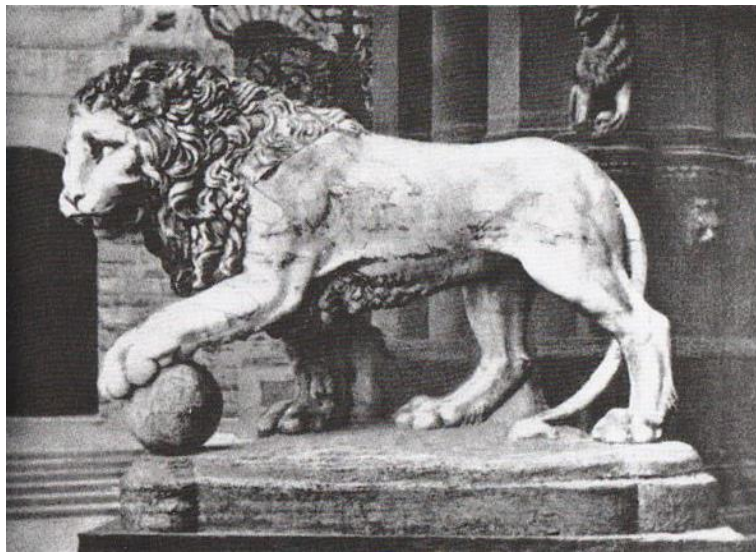


43. И. П. Мартос. Надгробие А. Ф. Турчанинова. 1792. Бронза, мрамор, порфир.  
Санкт-Петербург, Некрополь XVIII века Александро-Невской лавры.

### 3.2. Эволюция парных композиций

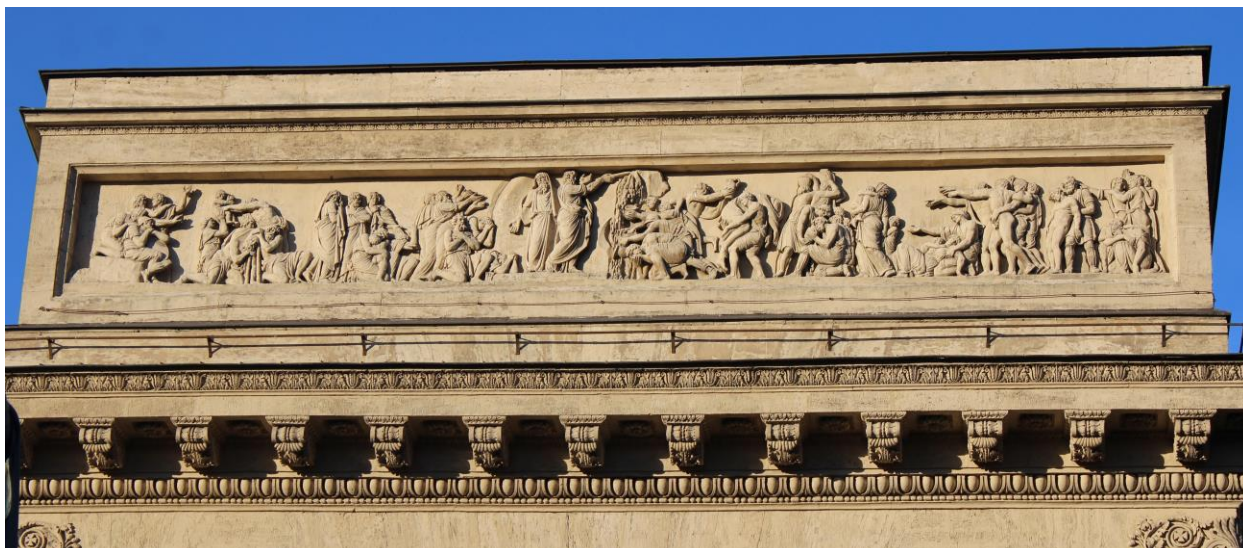


44. Неизвестный древнеримский скульптор. Фигура сторожевого льва. Период Римской империи. Мрамор. Флоренция, площадь Синьории.



45. Ф. Вакка. Фигура сторожевого льва. 1594. Мрамор. Флоренция, площадь Синьории.

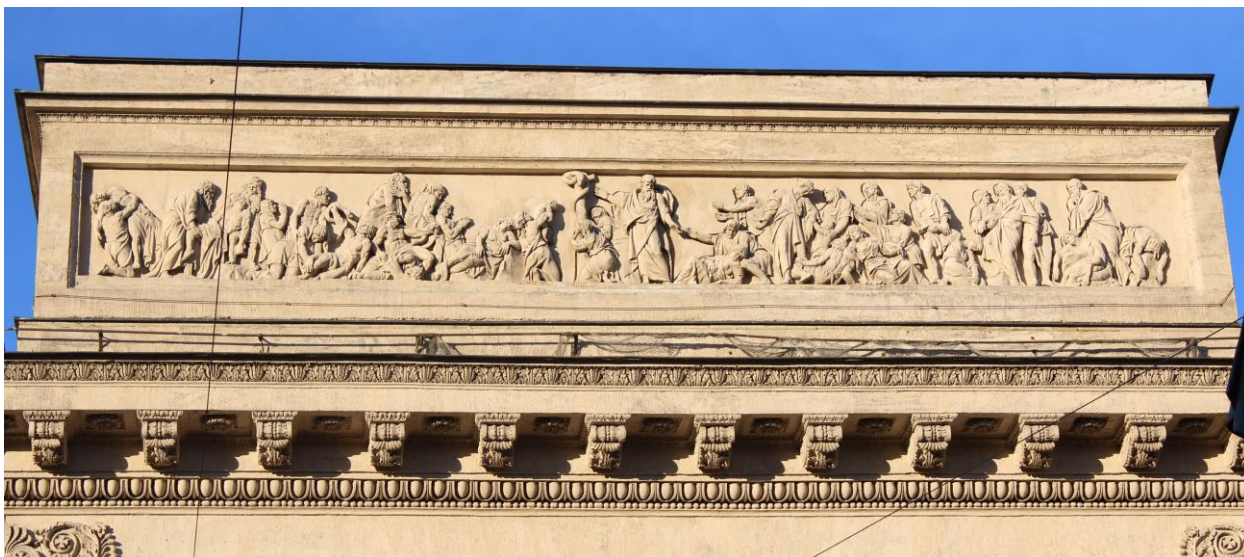




46. И. П. Мартос. Изведение воды из камня Моисеем. 1804-1807. Пудостский известняк. Барельеф на аттике восточного проезда колоннады Казанского собора в Санкт-Петербурге.



47. И. П. Мартос. Изведение воды из камня Моисеем. 1804-1807. Пудостский известняк. Фрагмент.



48. И. П. Прокофьев. Медный змий. 1805-1806. Пудостский известняк. Барельеф на аттике западного проезда колоннады Казанского собора в Санкт-Петербурге.



49. И. П. Прокофьев. Медный змий. 1805-1806. Пудостский известняк. Фрагмент.



50. В. И. Демут-Малиновский. Апостол Андрей Первозванный. 1808-1811. Бронза. Статуя в северном портике Казанского собора в Санкт-Петербурге.

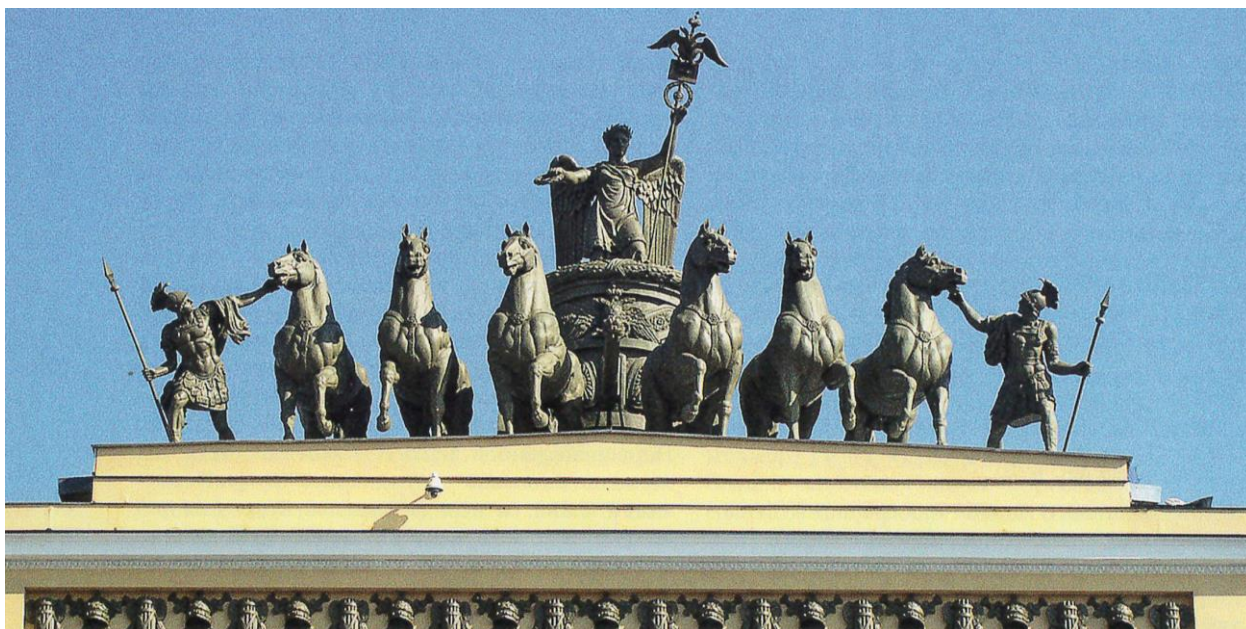
51. С. С. Пименов. Князь Александр Невский. 1804-1811. Бронза. Статуя в северном портике Казанского собора в Санкт-Петербурге.



52. В. И. Демут-Малиновский. Похищение Прозерпины Плутоном. 1809-1811. Пудостский известняк. Санкт-Петербург, Горный институт.
53. С. С. Пименов. Геркулес и Антей. 1809-1811. Пудостский известняк. Санкт-Петербург, Горный институт.



54. К. И. Росси. Арка Главного штаба. 1819-1829. Санкт-Петербург.



55. В. И. Демут-Малиновский, С. С. Пименов. Колесница Славы. 1828. Медная выколотка. Атик арки Главного штаба в Санкт-Петербурге.



56. В. И. Демут-Малиновский. Статуя молодого воина. 1829. Медная выколотка. Санкт-Петербург, арка Главного штаба.

57. С. С. Пименов. Статуя старого воина. 1829. Медная выколотка. Санкт-Петербург, арка Главного штаба.



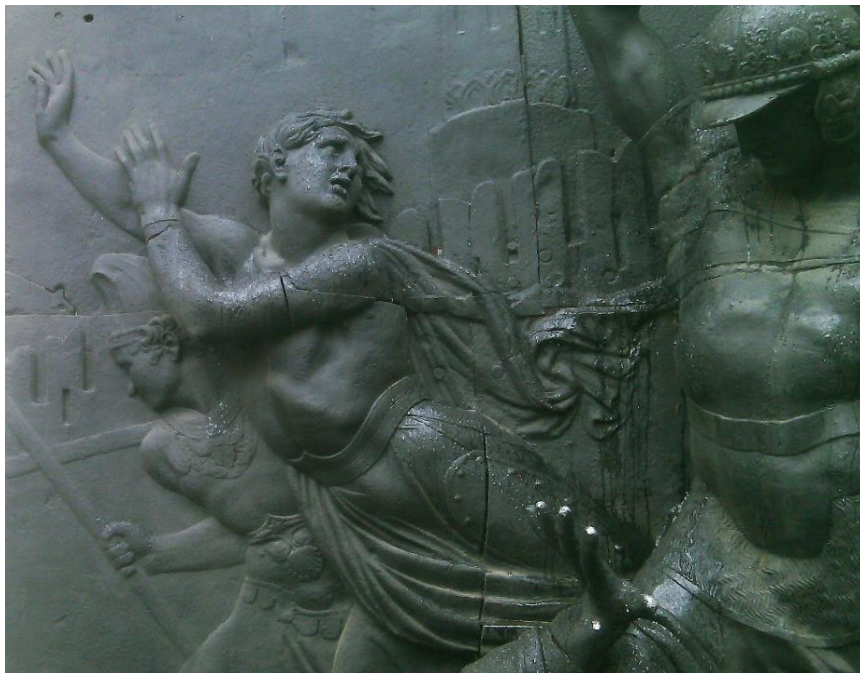
58. С. И. Гальберг по эскизу И. П. Мартоса. Сбор пожертвований нижегородцами. 1809-1818. Бронза. Барельеф на постаменте памятника К. М. Минину и Д. М. Пожарскому.



59. И. Т. Тимофеев (?) по эскизу И. П. Мартоса. Изгнание поляков. 1809-1818. Бронза. Барельеф на постаменте памятника К. М. Минину и Д. М. Пожарскому.



60. И. Т. Тимофеев (?) по эскизу И. П. Мартоса. Изгнание поляков. 1809-1818.  
Бронза. Фрагмент.



61. И. Т. Тимофеев. Изгнание французов. 1829-1830. Чугун. Горельеф на пилоне  
Триумфальной арки в Москве. Фрагмент.





62. О. И. Бове. Триумфальная арка. 1829-1834. Москва, площадь Победы.



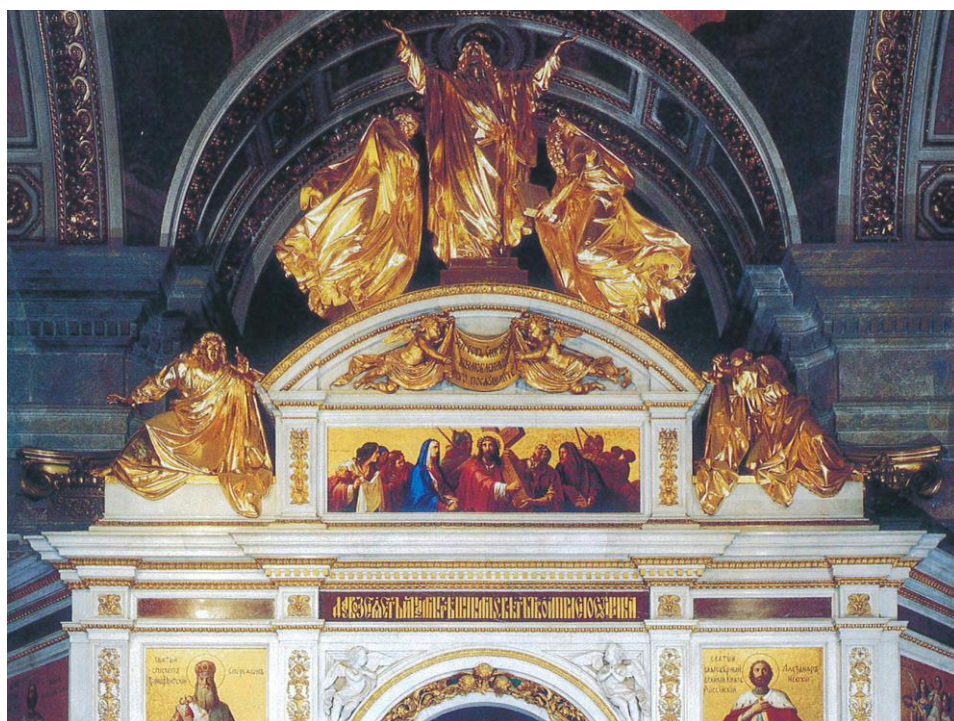
63. И. П. Витали, И. Т. Тимофеев. Парные горельефы «Освобождённая Москва» и «Изгнание французов» на пилонах Триумфальной арки в Москве. 1829-1830. Чугун.



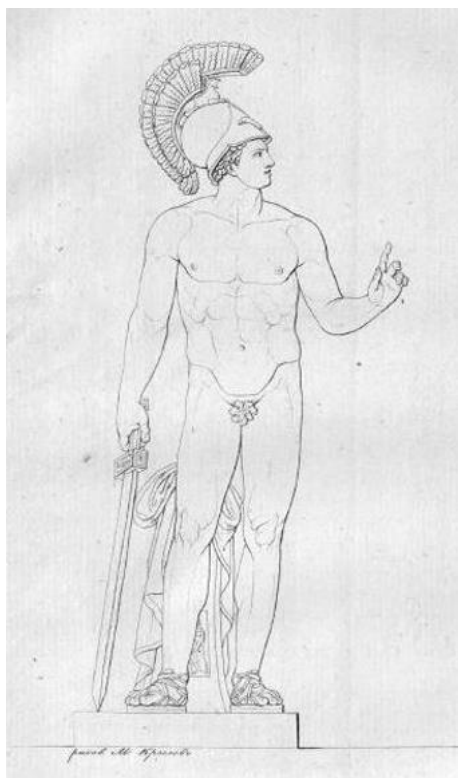
64. И. П. Витали, И. Т. Тимофеев. Парные горельефы «Освобождённая Москва» и «Изгнание французов» на пилонах Триумфальной арки в Москве. Прорисовка.



65. Н. С. Пименов. Воскресение Христово. 1850-1852. Медь, позолота. Скульптурная группа над иконостасом св. Екатерины в Исаакиевском соборе Санкт-Петербурга.



66. Н. С. Пименов. Преображение Господне. 1850-1853. Медь, позолота. Скульптурная группа над иконостасом св. Александра Невского в Исаакиевском соборе Санкт-Петербурга.



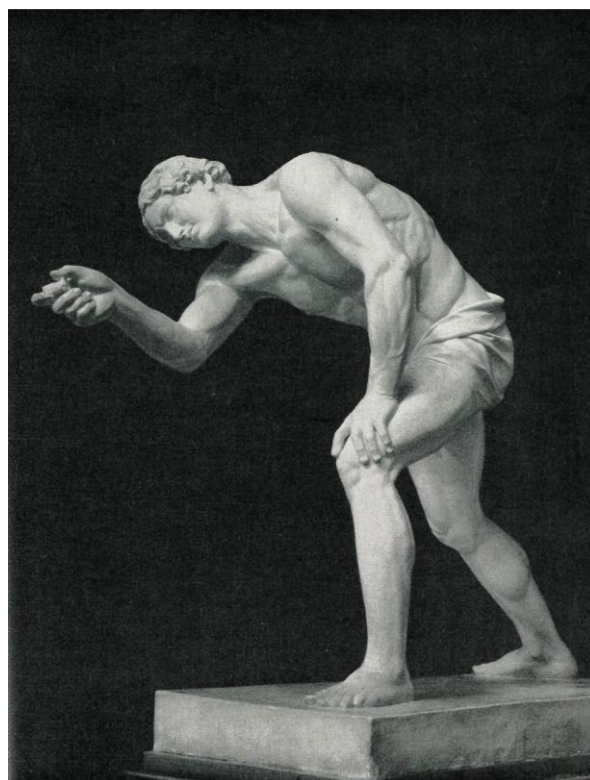
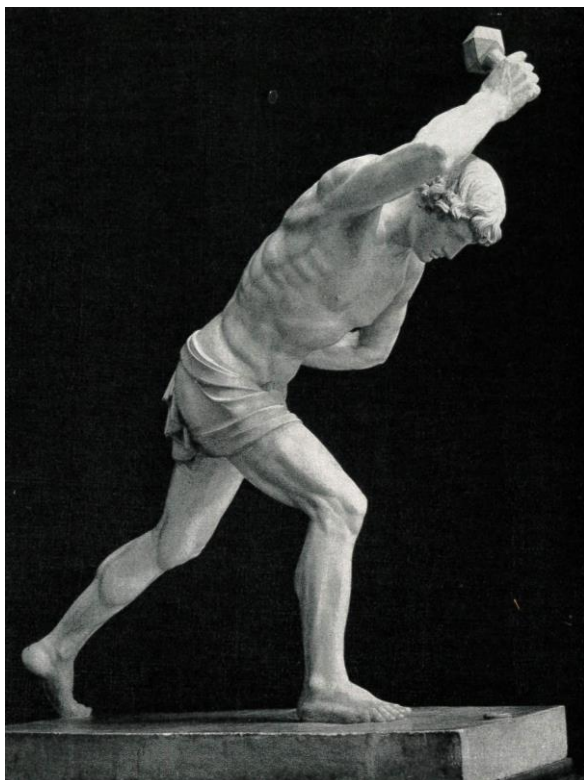
67. Рисунки статуй Гектора (скульптор М. Г. Крылов) и Ахиллеса (скульптор С. И. Гальберга) в «Журнале изящных искусств» (1825. Ч. 2. № 2. Приложение).

Отрывок из статьи «Разбор статуй Ахиллеса и Гектора произведенных Гг. Гольбергом и Крыловым»: «... поставление фигур соответствует избранному действию. Герои препираются между собою. Один говорит с презрением и решительностью. Другой негодуя произносит что то имеющее смысл отрицательный» (Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2. № 2. С. 54).

Отрывок из «Илиады» Гомера в переводе Н. И. Гнедича:

«Оба героя сошлись, устремленные друг против друга;

Первый к Пелиду воскликнул шеломом сверкающий Гектор»



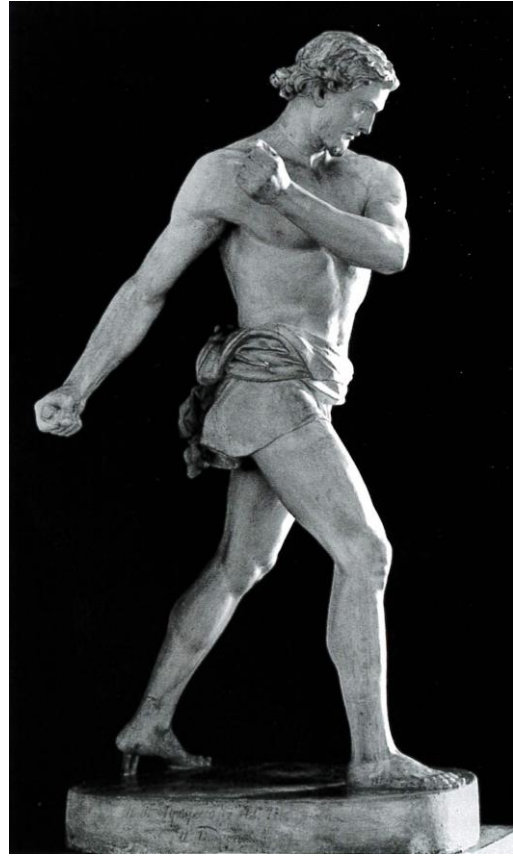
68. А. В. Логановский. Парень, играющий в свайку. 1836. Гипс. ГРМ.

69. Н. С. Пименов. Парень, играющий в бабки. 1836. Гипс. ГРМ.

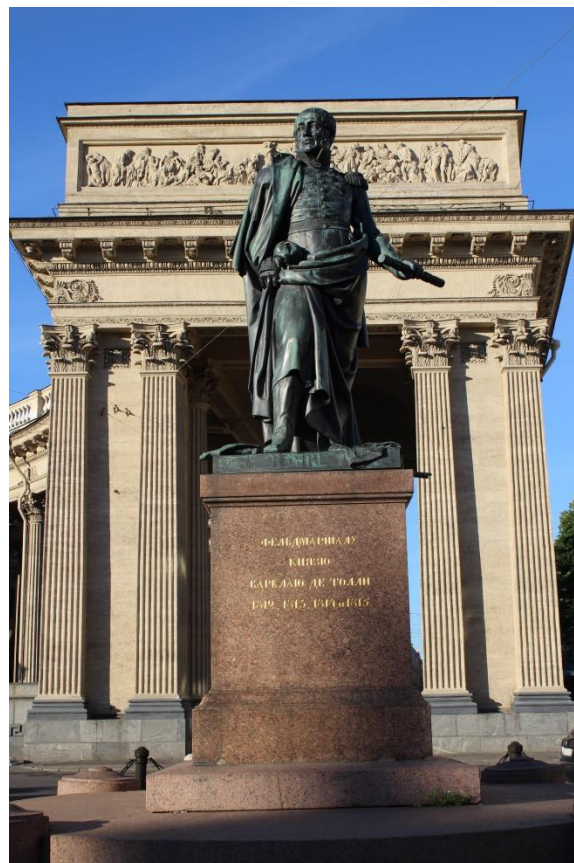
Отрывок из статьи «Взгляд на выставку художественных произведений 1839 года»: «Здесь кстати заметить, что Логановский два раза лепил свою статую и что первоначальная была удачнее второй. Что же вызвало художника на самопожертвование? Добрая склонность удовлетворить желанию других: “бабочнику” Пименова нужен был пандан – и Логановский изменил в некоторых частях своего Сваячника; но к сожалению, изменил его не к лучшему» (Художественная газета. 1840. № 5. С. 12).



70. В. П. Крейтан. Сеятель. 1862. Гипс. ГРМ.



71. И. И. Подозёров. Косец. 1862. Гипс. ГРМ.



72. Б. И. Орловский. Памятник М. И. Кутузову. Постамент: В. П. Стасов. 1830-1836. Открыт в 1837. Санкт-Петербург, Казанская площадь.

73. Б. И. Орловский. Памятник М. Б. Барклаю де Толли. Постамент: В. П. Стасов. 1834-1836. Открыт в 1837. Санкт-Петербург, Казанская площадь.

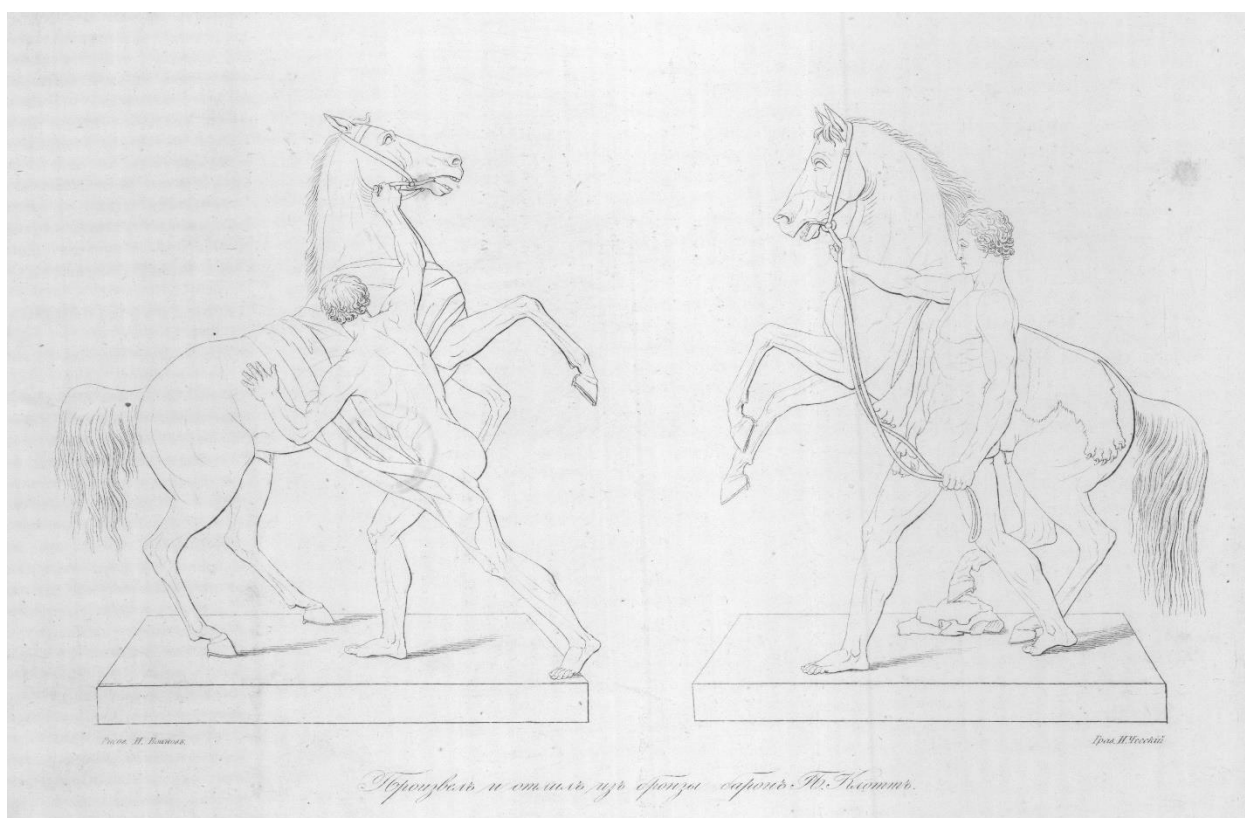


74. Г. Кусту Старший. «Кони Марли». 1743-1745. Мрамор. Париж, Сад Тюильри.

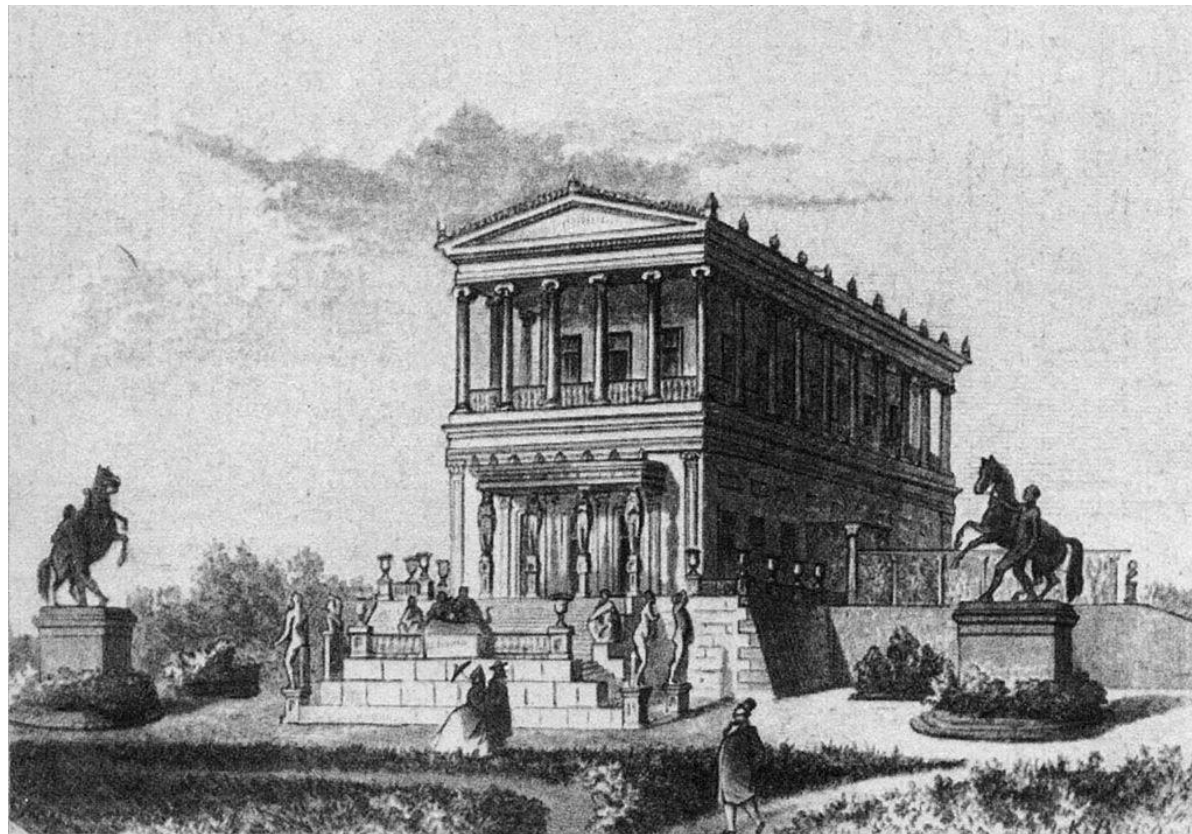


75. К. А. Тон. Проект пристани перед зданием Академии художеств. 1831. Бумага, карандаш, акварель. НИМ при РАХ. Фрагмент.





76. И. Чесский. Рисунок первой и второй скульптурных групп К. П. Клодта для пристани у здания Академии художеств (Художественная газета. 1840. №15)



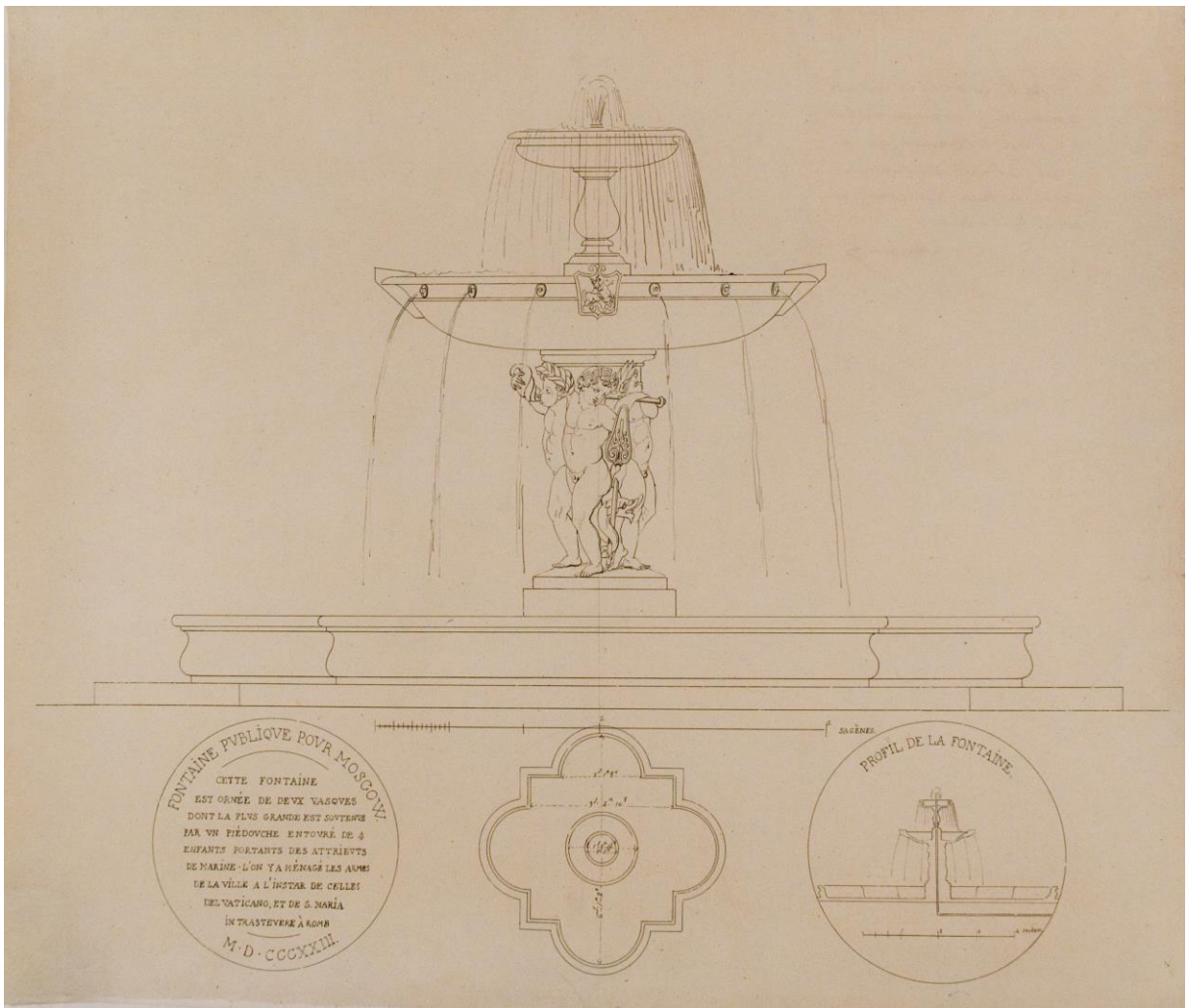
77. «Кони Клодта» перед дворцом Бельведер в Петергофе. Литография XIX в.



78. «Кони Клодта» перед Королевским дворцом в Берлине. Архивная фотография.

К главе 4 «Проблемы синтеза скульптуры и архитектуры в русском искусстве после классицизма»

4.1. Сотрудничество И. П. Витали и О. Р. Монферрана до конкурса на скульптурные фронтоны Исаакиевского собора

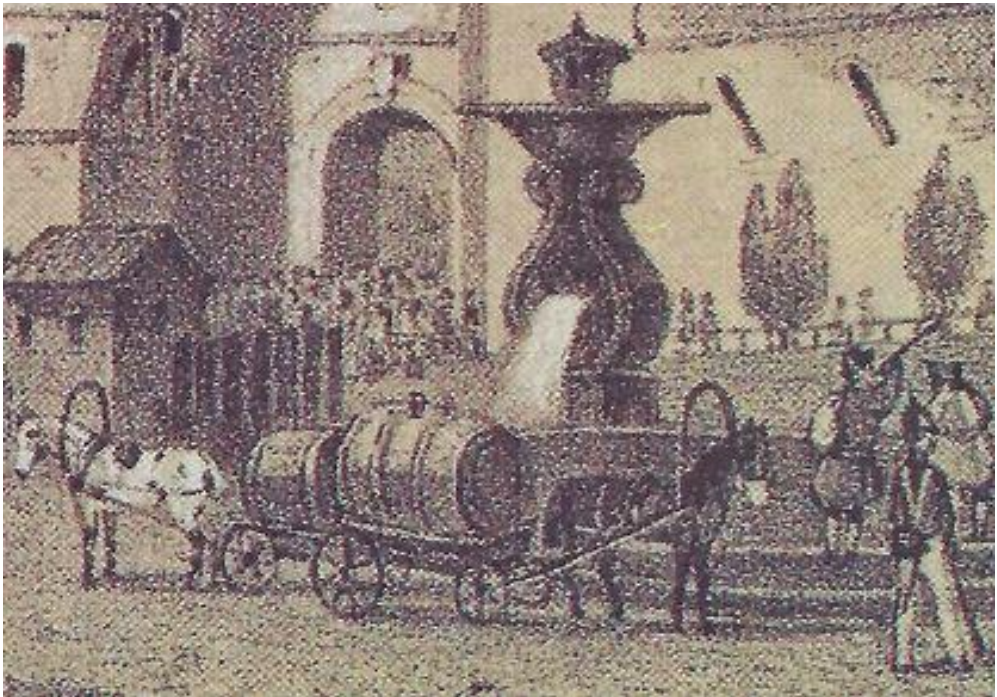


79. О. Р. Монферран. Проект фонтана для Москвы. 1823. Бумага, перо, тушь. НИМ при РАХ.

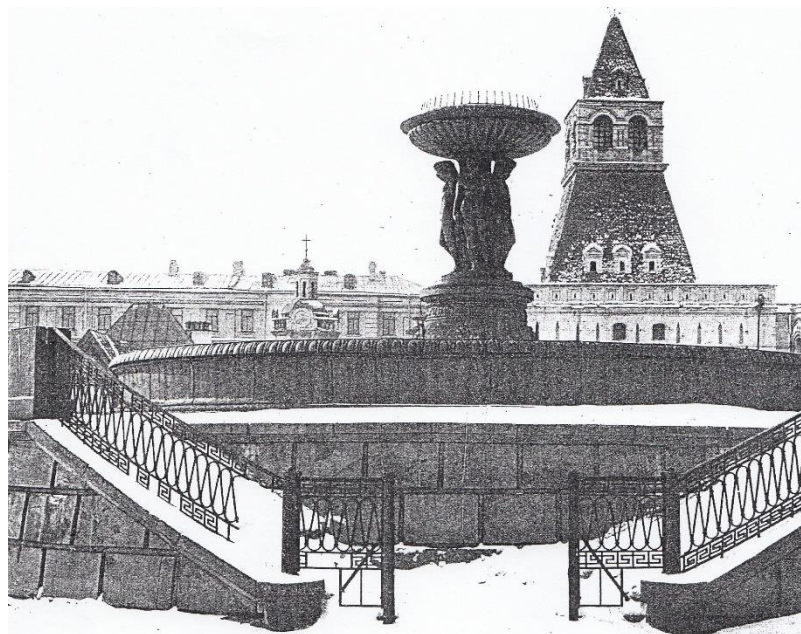
Надпись под чертежом (перевод с фр.): «Публичный фонтан для Москвы. Этот фонтан состоит из двух чаш. Основание самой большой чаши украшено скульптурной группой – четверо детей с морскими атрибутами. Здесь также показан герб города, выполненный по образцу герба Ватикана и базилики Санта-Мария-ин-Трастевере в Риме».



80. Варварские ворота Китайгородской стены в Москве. Литография XIX в.



81. Варварский фонтан в Москве (не сохранился). Литография XIX в. Фрагмент.



82. О. Р. Монферран (?). Никольский фонтан на Лубянской площади в Москве. 1823-1835. Фонтан не сохранился; в 1934 чаша со скульптурной подставкой перенесена в фонтан Нескучного сада. Фотография начала XX века.



83. О. Р. Монферран (?). Петровский фонтан. 1823-1835. Бронза. Москва, Театральная площадь.



84. И. П. Витали. Гении рек. 1833-1835. Бронза. Скульптурная группа, украшавшая Никольский фонтан на Лубянской площади; в 1934 перенесена в Нескучный сад, Москва.



85. И. П. Витали. Надгробие И. И. Барышникова. 1835. Мрамор. ГМА им. А. В. Щусева.



86. И. П. Витали. Комедия. 1833-1835. Бронза. Скульптурная группа Петровского фонтана на Театральной площади в Москве.



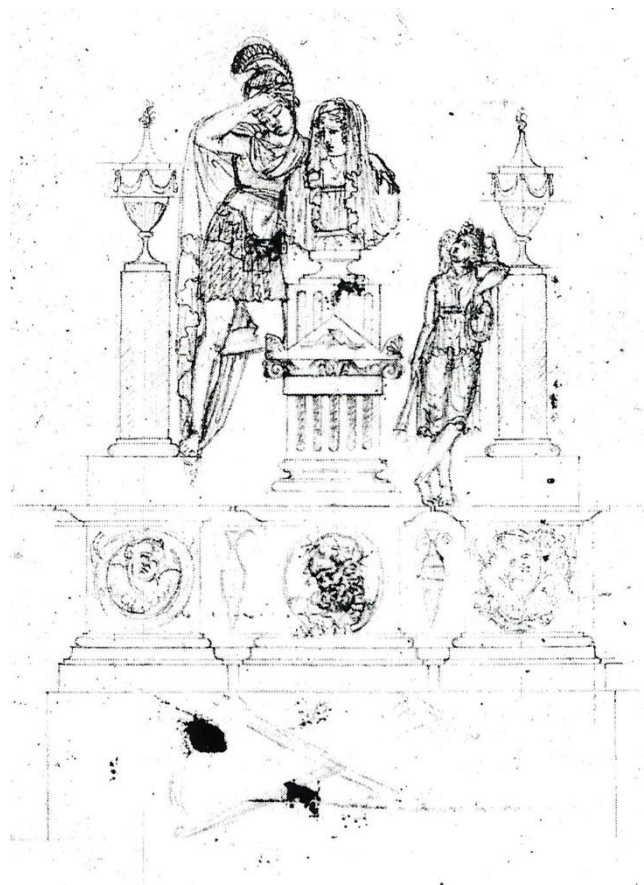


87. И. П. Витали. Музыка. 1833-1835. Бронза. Скульптурная группа Петровского фонтана на Театральной площади в Москве.

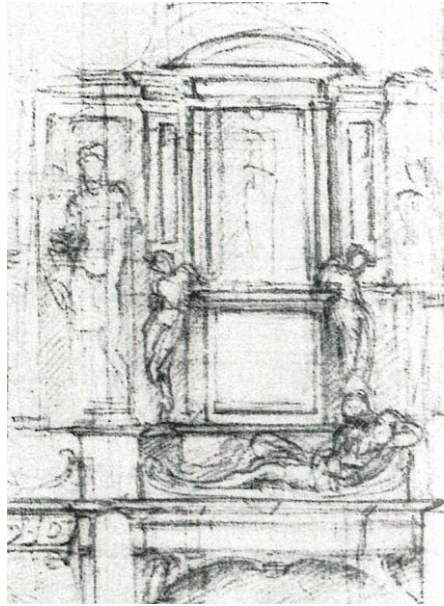


88. И. П. Витали. Трагедия. 1833-1835. Бронза. Скульптурная группа Петровского фонтана на Театральной площади в Москве.

## 4.2. Экстерьер Исаакиевского собора



89. И. П. Витали. Эскиз памятника императрице Марии Фёдоровне. 1830-е гг. Бумага, перо, карандаш. ГРМ. (Публикация и атрибуция рисунка: Кривдина О. А. Иван Петрович Витали. Летопись жизни и творчества скульптора. СПб. 2006. С. 31-32).



90. Микеланджело. Эскиз убранства Капеллы Медичи. 1520. Итальянский карандаш. Лондон, Британский музей. Фрагмент.



91. Микеланджело. Гробница папы Юлия II. 1542-1545. Рим, Сан Пьетро ин Винколи.



92. К. П. Брюллов. Апостол Филипп. 1843-1844. Картон, уголь, мел. Эскиз росписи Исаакиевского собора. ГРМ.



93. Микеланджело. Ливийская сивилла. 1512. Фреска на потолке Сикстинской капеллы. Рим, Ватикан.



94. К. П. Брюллов. Апостол Пётр. 1843-1844. Картон, уголь, мел. Эскиз росписи Исаакиевского собора. ГРМ.

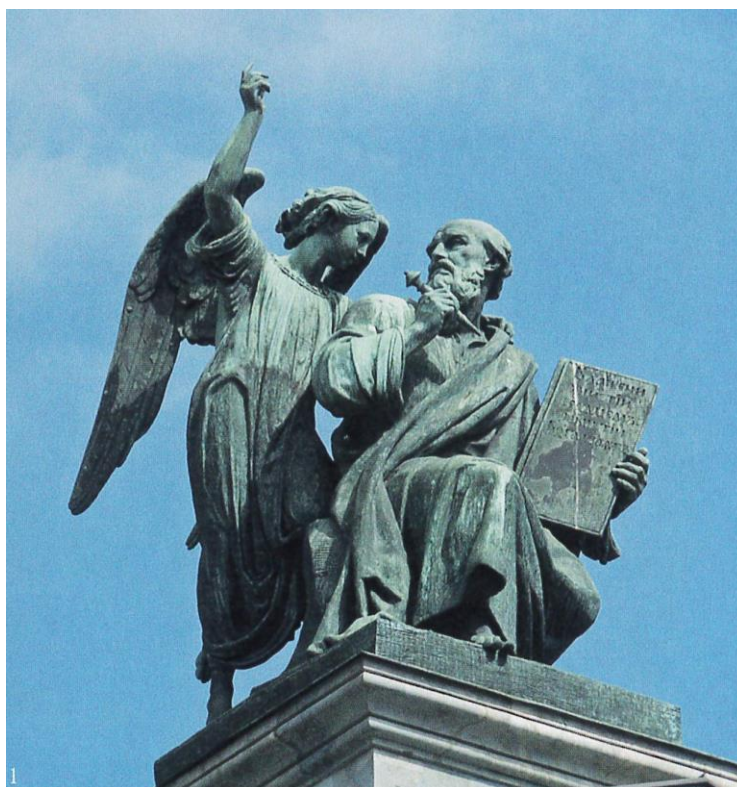


95. Микеланджело. Пророк Иеремия. 1512. Фреска на потолке Сикстинской капеллы. Рим, Ватикан.





96. И. П. Витали. Евангелист Лука. 1846. Бронза. Санкт-Петербург, Исаакиевский собор.



97. И. П. Витали. Евангелист Матфей. 1846. Бронза. Санкт-Петербург, Исаакиевский собор.



98. И. П. Витали. Ангелы со светильниками. 1852. Гальванопластика. Угол аттика Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге.



99. Микеланджело. Ангел с подсвечником. 1494-1495. Мрамор. Статуя в скульптурном убранстве раки св. Доминика. Болонья, собор Сан-Доменико.



100. И. П. Витали. Св. Исаакий благословляет императора Феодосия. 1842-1845. Бронза. Фронтон западного портика Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге.



101. И. П. Витали. Поклонение волхвов. 1841-1843. Бронза. Фронтон южного портика Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге.



102. И. П. Витали. Поклонение волхвов. 1841-1843. Бронза. Фронтон южного портика Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге. Фрагмент.



103. Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов. 1481. Флоренция, Уффици.

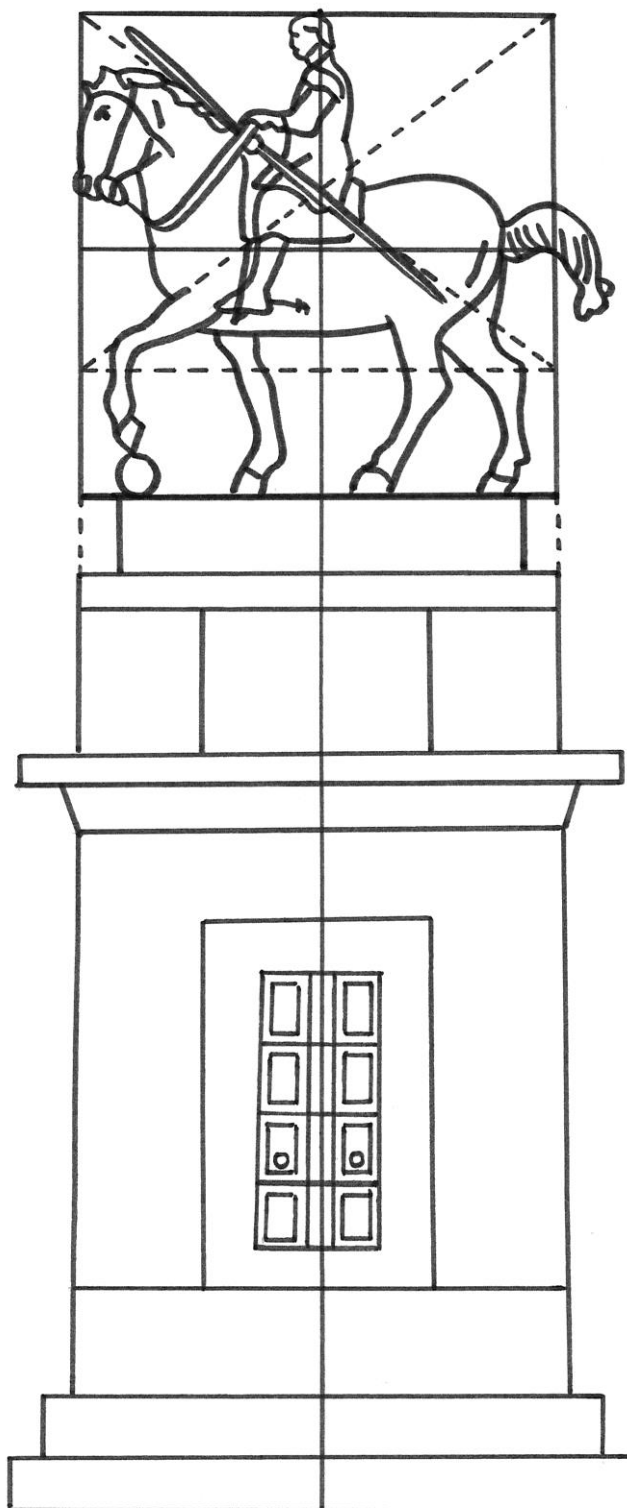


104. О. Р. Монферран. Дверь северного портика Исаакиевского собора. Скульптор И. П. Витали. 1839-1851. Бронза. Санкт-Петербург.

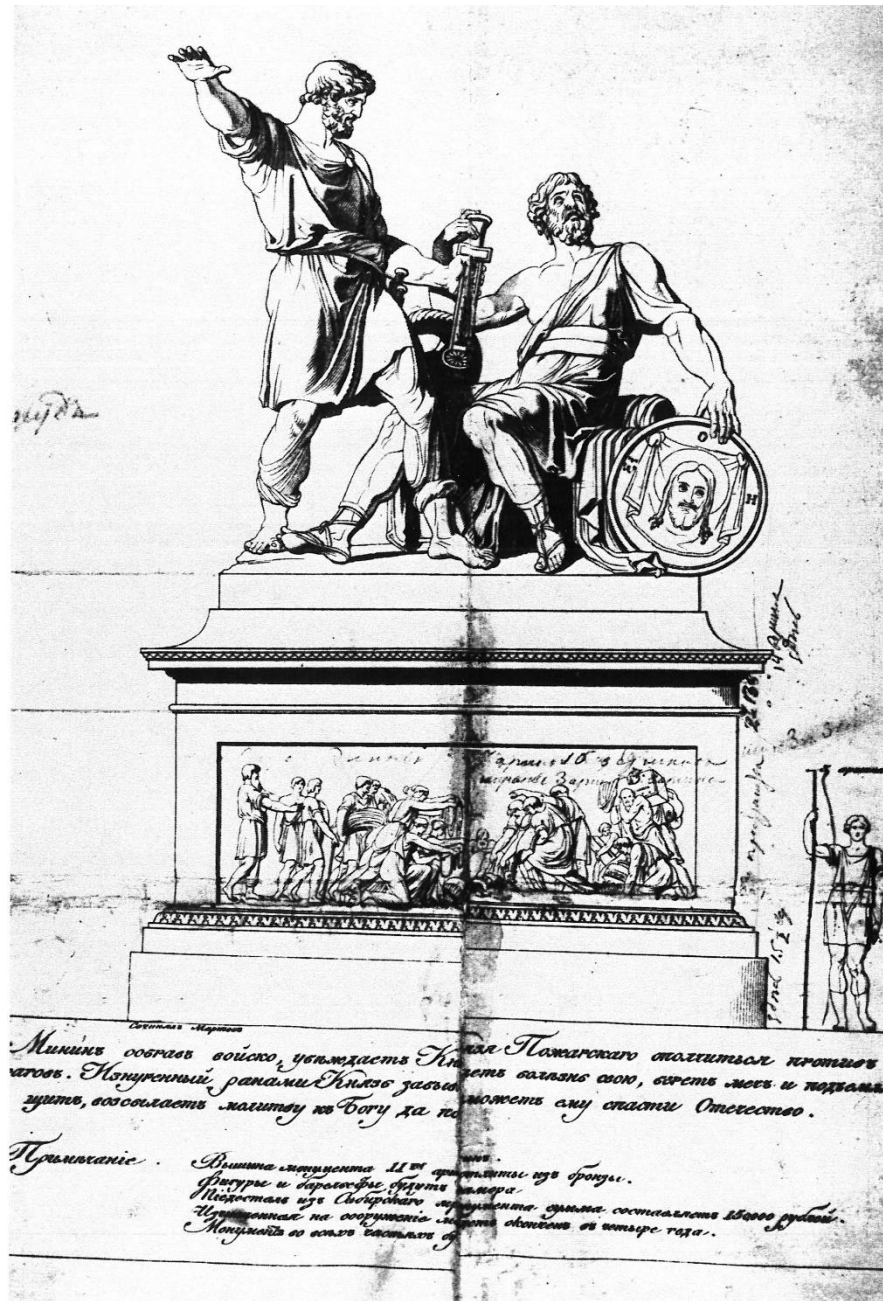


105. И. П. Витали. Исаакий Далматский. 1839-1840. Бронза. Фигура на двери северного портика Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге.

### 4.3. Постаменты в русской монументальной скульптуре первой половины XIX в.

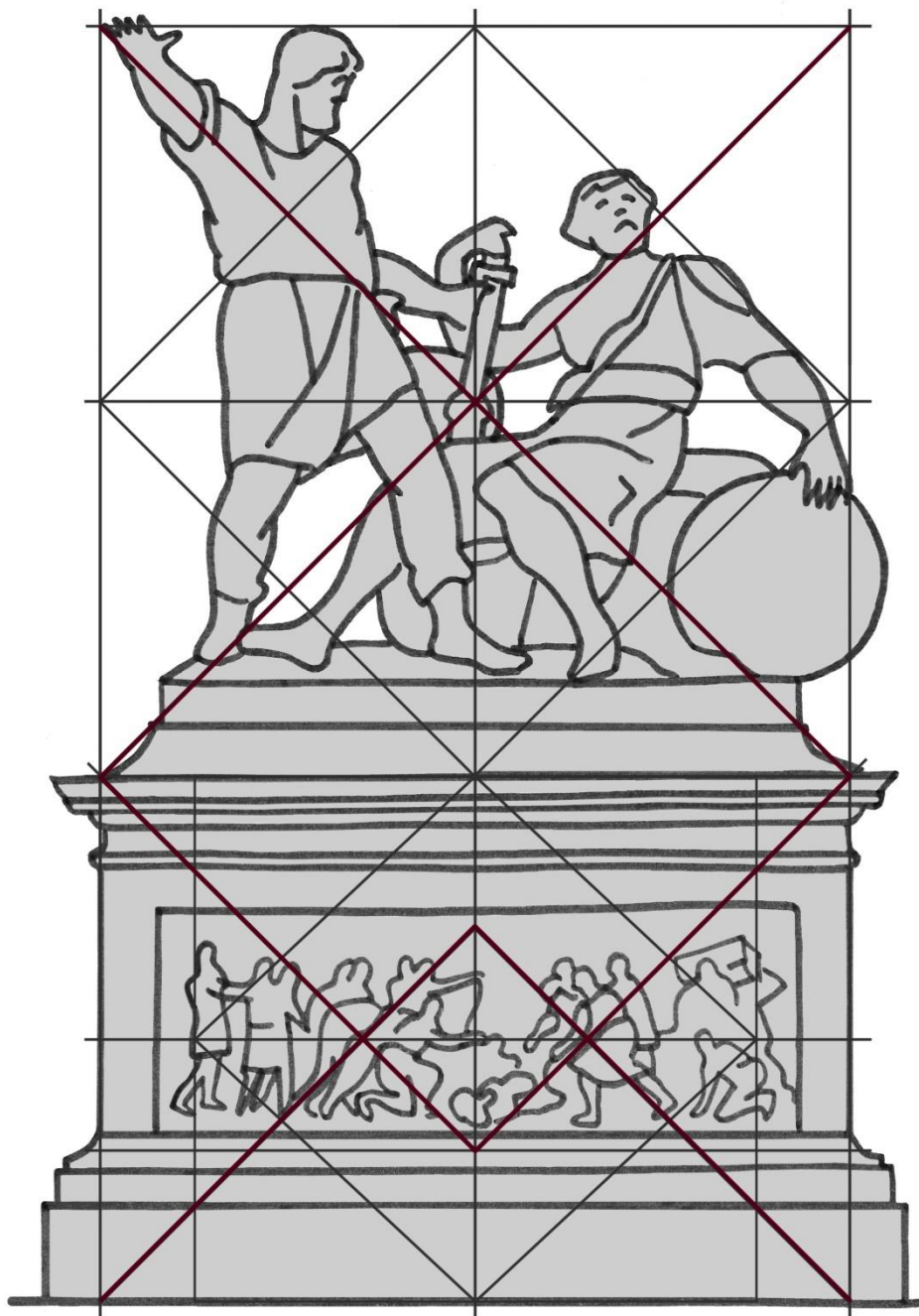


106. Донателло. Статуя Гаттамелаты в Падуе. Прорисовка из книги Б. Гунст-Ассимениос «Постемент и встадник в конных памятниках XV-XVII вв.» (Бонн. 1999. Таб. 10).

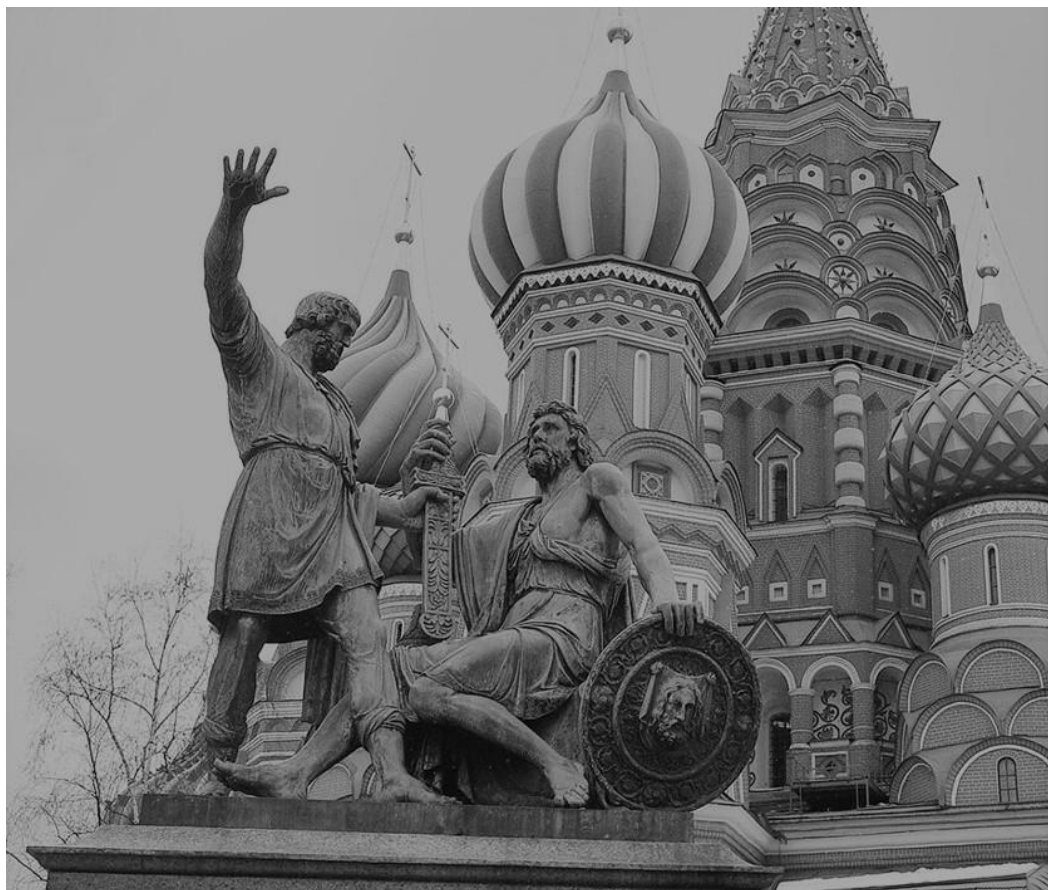


107. И. П. Мартос. Памятник К. М. Минину и Д. М. Пожарскому. Постамент: А. И. Мельников. 1808. Сепия. НИМ при РАХ.





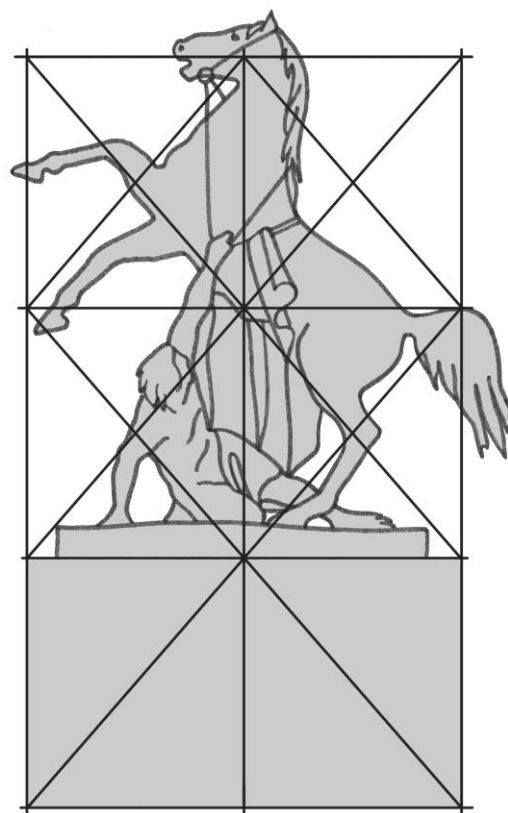
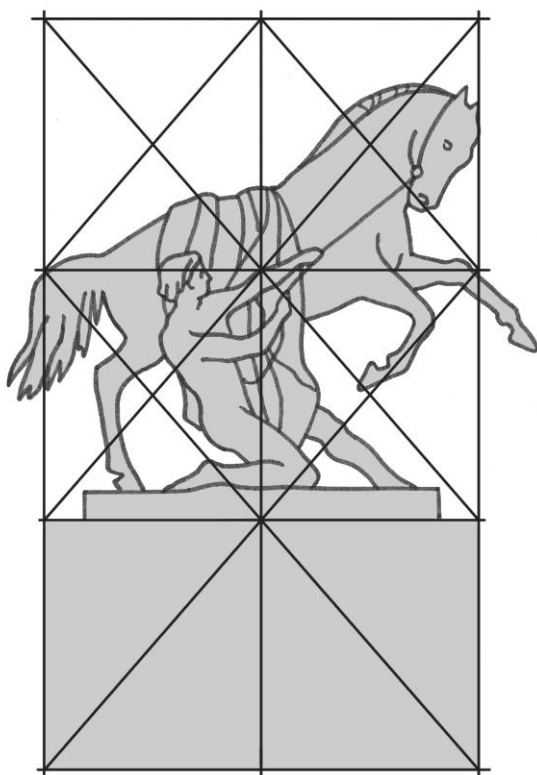
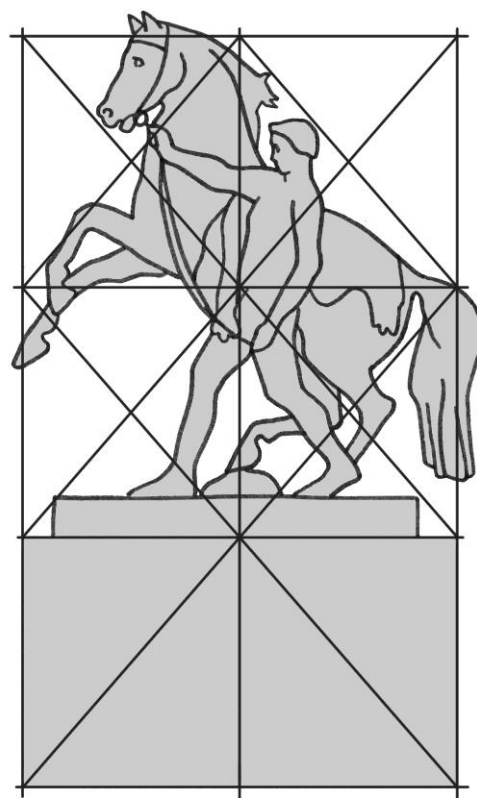
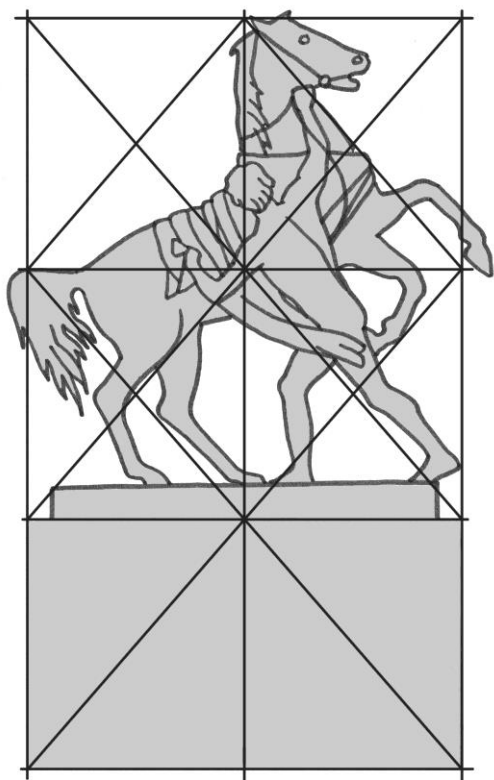
108. И. П. Мартос. Памятник К. М. Минину и Д. М. Пожарскому. Постамент: А. И. Мельников. 1804-1818. Прорисовка, реконструкция геометрической основы композиции.



109. И. П. Мартос. Скульптурная группа К. М. Минина и Д. М. Пожарского. 1804-1818. Вид с близкого расстояния.



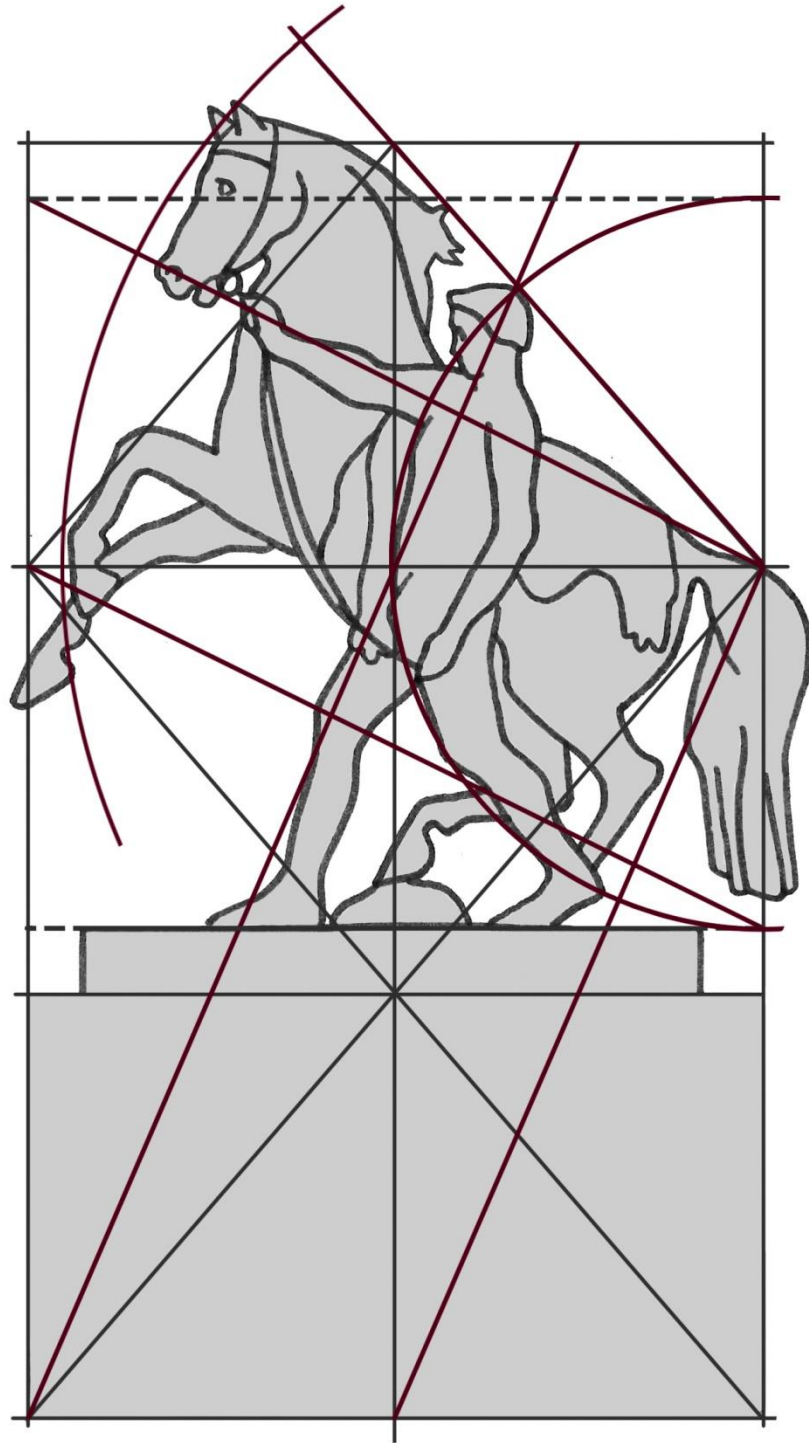
110. И. П. Мартос. Скульптурная группа К. М. Минина и Д. М. Пожарского. 1804-1818. Вид с угла Красной площади.



111. П. К. Клодт. Конные группы Аничкова моста. 1833-1850. Прорисовка, анализ пропорциональных соотношений скульптурных групп и постаментов.



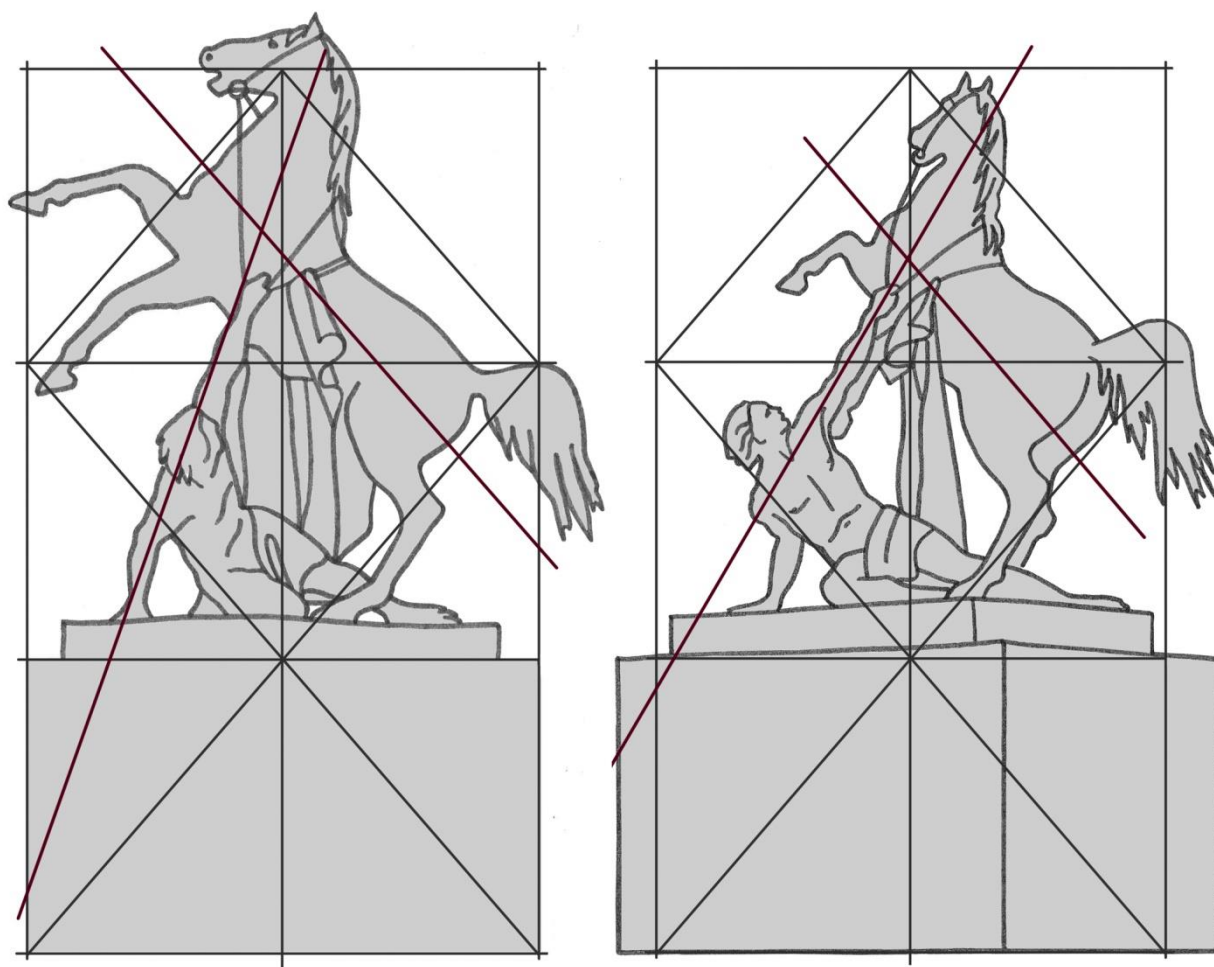
112. П. К. Клодт. Первая конная группа Аничкова моста. 1839-1841. Санкт-Петербург. Архивная фотография.



113. П. К. Клодт. Первая конная группа Аничкова моста. 1839-1841. Прорисовка, реконструкция геометрической основы композиции.



114. П. К. Клодт. Третья конная группа Аничкова моста. 1849. Санкт-Петербург.

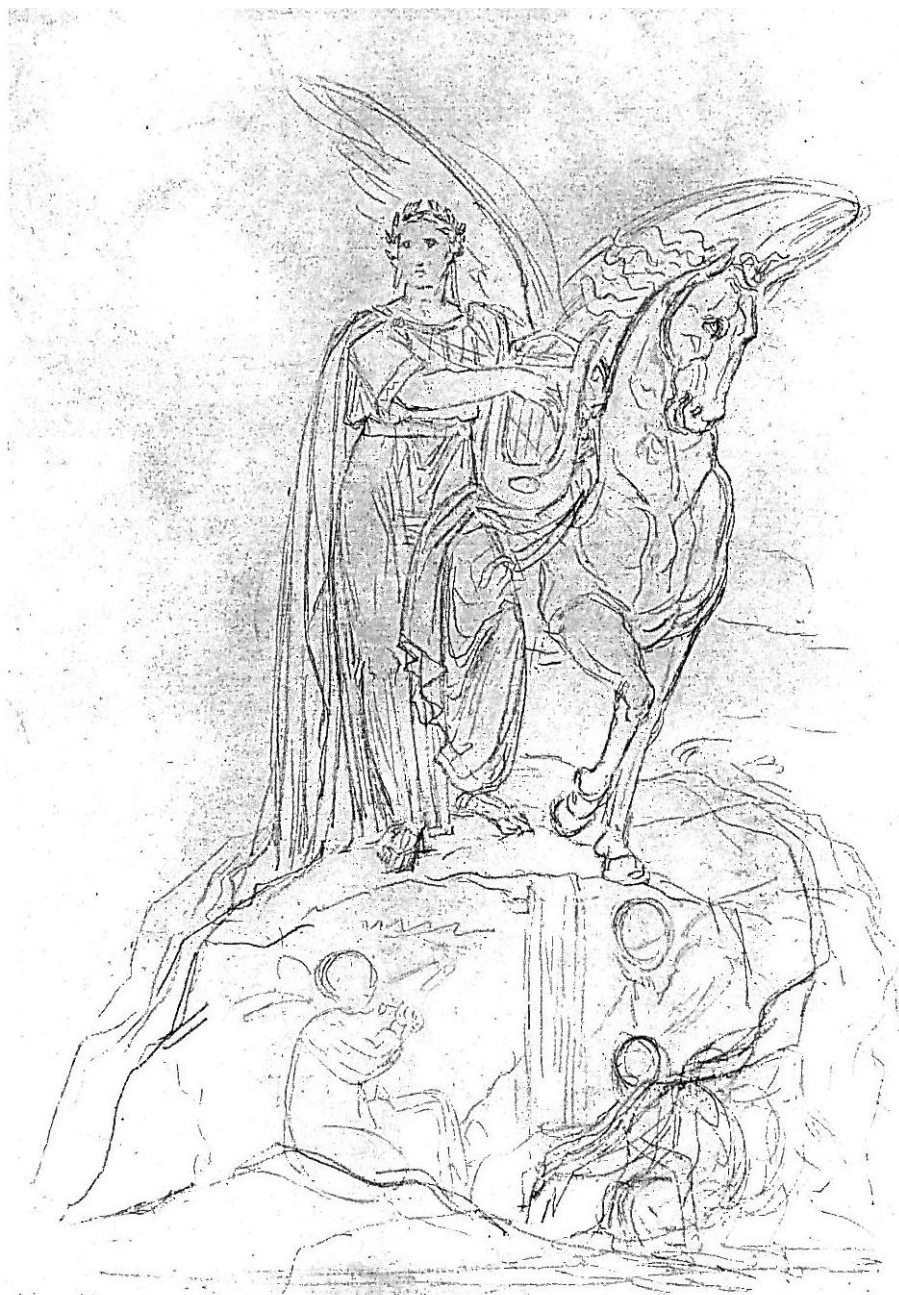


115. П. К. Клодт. Третья конная группа Аничкова моста. 1849. Прорисовка фронтального вида и вида с правого угла.

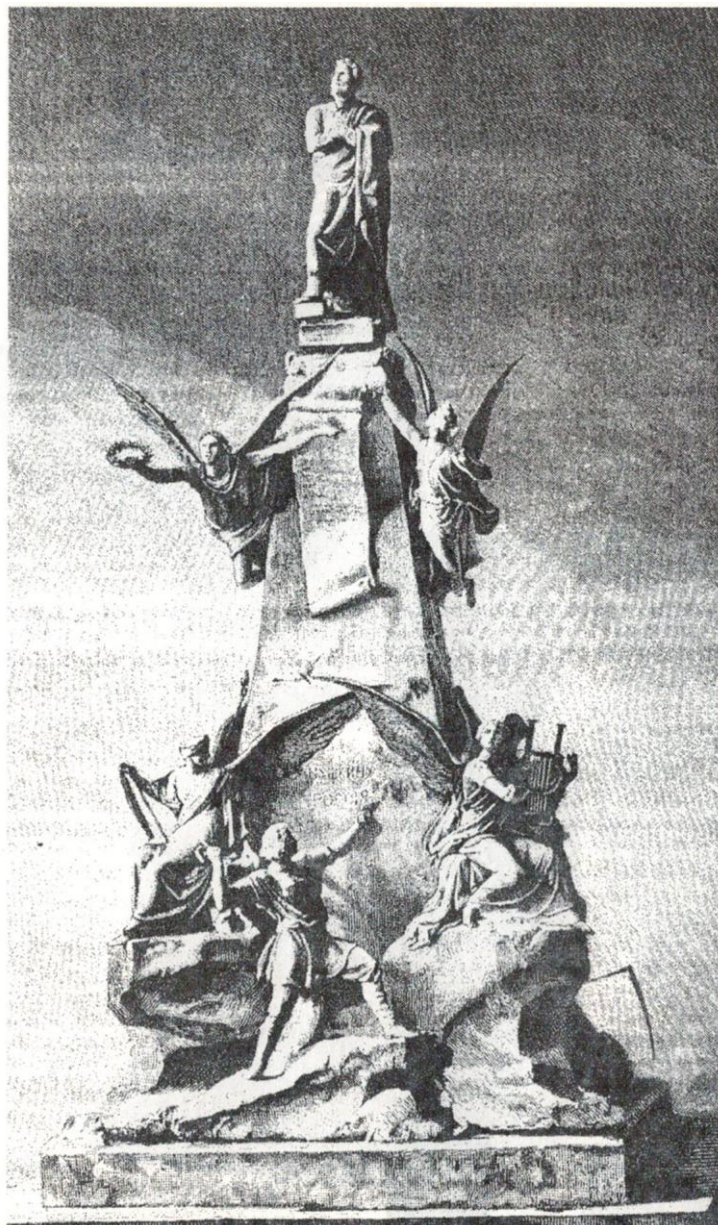


116. И. П. Мартос. Проект памятника Дмитрию Донскому (не осуществлён). 1821-1822. Рисунок в сборнике «Старина и новизна» (1905).





117. К. П. Брюллов. Эскиз памятника А. С. Пушкину. 1837. Бумага, карандаш.  
ГРМ.



118. Н. С. Пименов. Проект Памятника А. С. Пушкину. 1862. Гравюра.



119. Титульный лист художественного альбома «Северное сияние» (СПб. 1862. Т. 1). Фрагмент с изображением проекта памятника А. С. Пушкина.



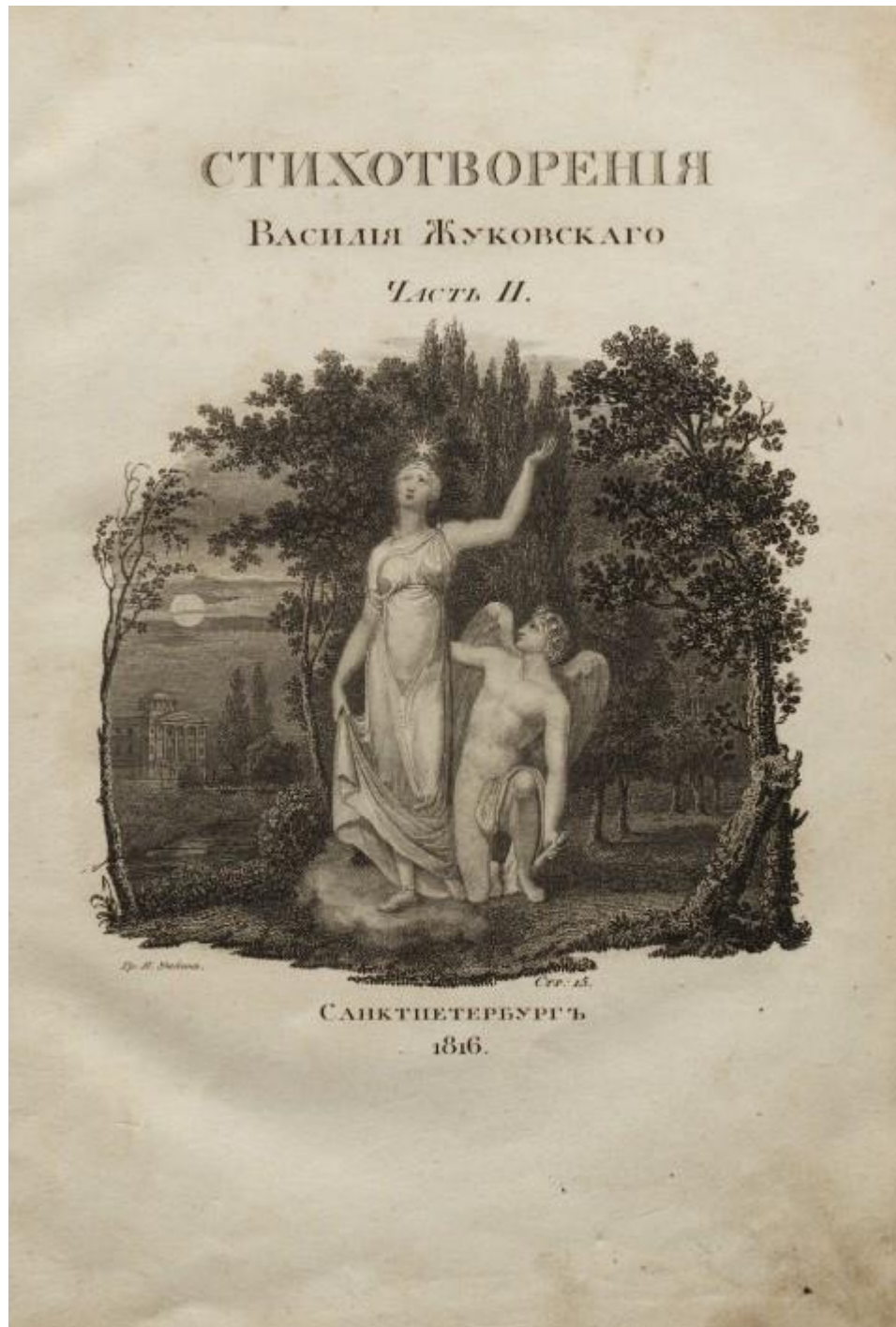
120. М. М. Антокольский. Проект памятника А. С. Пушкину, представленный на конкурс в 1875 г.



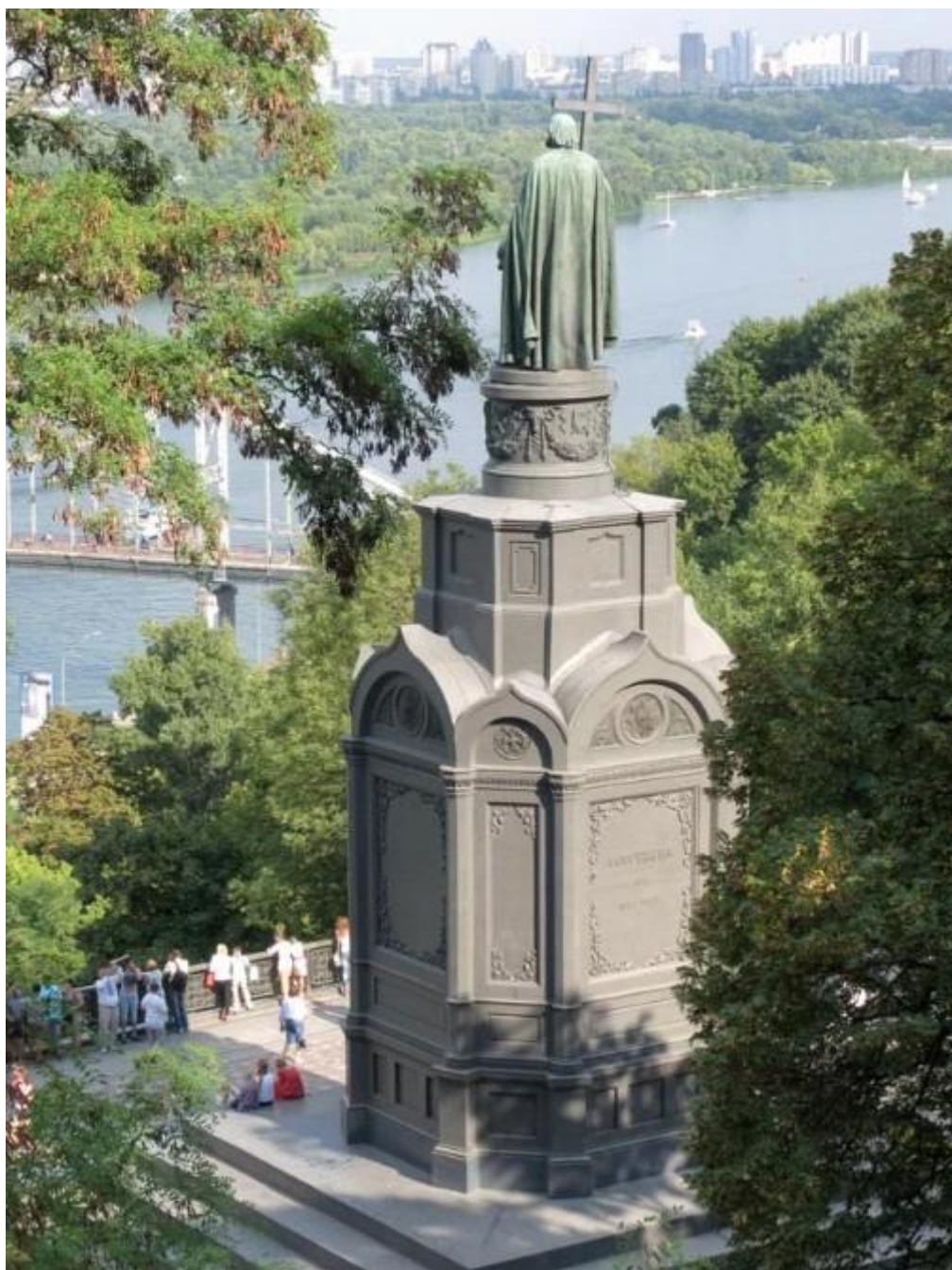
121. Ф. П. Толстой. У надгробного памятника. 1800-е. Бумага, графический карандаш, тушь. ГРМ.



122. Ф. П. Толстой. К элегии на смерть графа А. П. Строганова. 1814. Бумага, тушь. ГРМ.



123. Титульный лист сборника стихотворений В. А. Жуковского (СПб., 1816. Ч. II) с изображением памятника великой княгине Александре Павловне работы И. П. Мартоса (1814). РГБ.



124. П. К. Клодт, В. И. Демут-Малиновский. Памятник Владимиру Великому.  
Постамент: К. А. Тон. 1835-1853. Киев, Владимирская горка.



125. Д. И. Иенсен. Памятник Я. В. Виллие. Постамент: А. И. Штакеншнейдер.  
1859. Санкт-Петербург, сад Военно-медицинской академии.





126. П. К. Клодт, Р. К. Залеман, Н. А. Рамазанов. Памятник Николаю I. Постамент: О. Р. Монферран. 1856-1859. Бронза, гранит, кварцит, мрамор. Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь.



127. К. Д. Раух. Памятник прусскому королю Фридриху II Великому. Постамент: К. Ф. Шинкель. 1838-1851. Берлин, Унтер-ден-Линден.



**Denkmal König Friedrichs des Großen.**

Enthüllt am 31. Mai 1851.

---

**Berlin, 1851.**

Verlag der Dedeckschen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei.

128. Титульный лист брошюры «Denkmal König Friedrichs des Grossen: enthüllt am 31. Mai 1851» (Берлин. 1851).



No. 2.



No. 4.

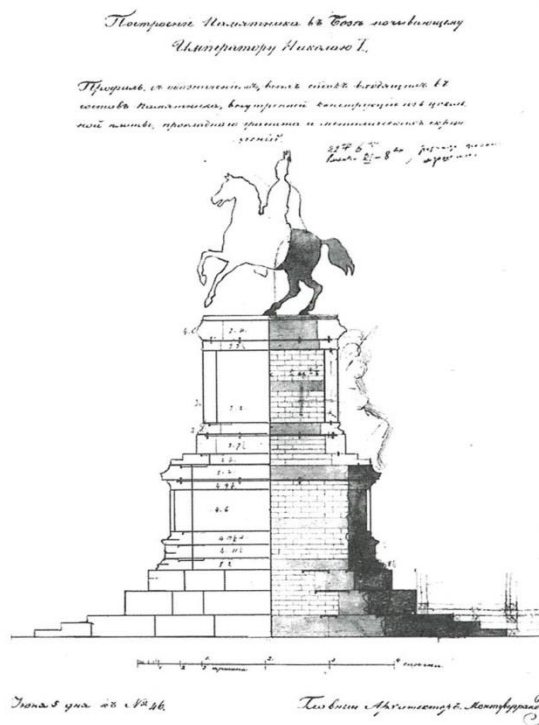


No. 5.

129. Рисунки к историческому описанию памятника Фридриху II в Берлине (Denkmal König Friedrichs des Grossen: enthüllt am 31. Mai 1851. Berlin. 1851. № 2-5: конная статуя, аллегорические фигуры «Умеренность» и «Справедливость»).



130. О. Р. Монферран. Проект памятника Николаю I. 1856. Фасад. НИМ при РАХ.



131. О. Р. Монферран. Проект памятника Николаю I. 1856. Фасад. НИМ при РАХ.



132. Р. К. Залеман. Аллегорические фигуры «Правосудие» (слева) и «Сила» (справа) на постаменте памятника Николаю I. 1859. Бронза. Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь.



133. Аллегорическая фигура «Мудрость». Рисунок к историческому описанию памятника Фридриху II в Берлине (Denkmal König Friedrichs des Grossen: enthüllt am 31. Mai 1851. Berlin. 1851. № 7).



134. Р. К. Залеман. Мудрость. 1859. Бронза. Фигура на постаменте памятника Николаю I. Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь.